

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 3

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1958

ESTUDIOS ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCENCIALES

DEPÓSITO LEGAL. B. 23621 - 1958.

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

3

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

3

INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE

Elisabets, 12. BARCELONA

Imprenta-Escuela de la Casa P. de C. : Montalegre, 5 - Barcelona

ÍNDICE

COLABORACIONES

	<u>Páginas</u>
<i>Los teatros romanos en España.</i>	
José C. Serra-Ráfols. . . .	9
<i>La dramaturgia catalana medieval.</i>	
<i>Urgencia de una valoración.</i>	
José Romeu Figueras . . .	51

CRÓNICA

<i>Evocación de Antonia Mercé «La Argentina»:</i>	
<i>Palabras de ofrecimiento.</i>	
Guillermo Díaz-Plaja. . .	79
<i>Homenaje.</i>	
Agustín de Figueroa. . . .	81
<i>Antonia Mercé.</i>	
Máximo Díaz de Quijano.	87
<i>Al margen de un aniversario.</i>	
Alfonso Puig.	99
<i>Su elegancia.</i>	
«Marbel».	107
<i>Mi recuerdo.</i>	
Juan Magriñá	113
<i>Vida breve de Antonia Mercé.</i>	
Juan Germán Schroeder .	115

COLABORACIONES

LOS TEATROS ROMANOS EN ESPAÑA

Por JOSÉ DE C. SERRA RAFOLS

Cuando la dirección del Museo de Arte escénico del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona decidió hacer figurar entre sus colecciones la maqueta de un teatro hispano-romano, y me hizo el honor de encomendarme el estudio preciso para llevarla a buen término, contando para la ejecución de la obra con la habilidad técnica y el gusto artístico de don Pedro Sunyer, maestro en estas delicadas realizaciones, convinimos inmediatamente con D. Guillermo Díaz-Plaja en que no podríamos escoger otro que el de Mérida.

Una doble razón arqueológica e histórica abonaba esta elección.

Razón arqueológica: El teatro romano de Mérida es, con mucho, el mejor conservado de los teatros hispano-romanos, y aquí no cabe añadir (como tan frecuentemente se hace para atenuar una afirmación de esta clase): de los hasta ahora conocidos, ya que con todo y ser posible, y aun probable, que se descubran ruinas de otros tea-

tros hispano-romanos, que aumenten la lista de la veintena larga que conocemos (algunos de ellos, como veremos, sólo por noticias epigráficas, otros por referencias bibliográficas de autores que llegaron a alcanzar a ver restos de alguno de ellos, y todavía otros, como el de Barcelona, por mínimos vestigios), no cabe duda de que monumentos de tan extraordinario volumen se delatan fácilmente, por poco que se conserven sus ruinas. Hubo, sin duda alguna, muchos más de los que citaremos a continuación, ya que toda ciudad romana importante procuró contar con un edificio para representaciones teatrales, de manera que poblaciones de tanta entidad y de tan numeroso vecindario como por ejemplo Gades (Cádiz), que creemos que hubo un momento en que fue la más poblada de las ciudades de la Hispania, Cartagonova (Cartagena), que alcanzó la capitalidad de una provincia, o Valentia (Valencia), la primera de las ciudades de la Tarraconense que mereció el altamente honorífico título, en derecho y lenguaje romanos, de «Colonia», y muchas otras, debieron, con toda seguridad, poseer teatros, y aun grandes teatros. Pero estos edificios, a pesar de su monumentalidad, han sucumbido de tal manera a la acción destructora de los hombres (no cabe escudarse en la acción del tiempo, al que tales construcciones desafiarían durante largos

milenios), que si un día las excavaciones arqueológicas ponen al descubierto algún resto de ellos, será, por desgracia, sumamente degradado. Debió de haber, además, muchos teatros menores, con graderío de madera, a semejanza del minúsculo anfiteatro de Emporion, en el que se usó una mampostería ordinaria para construir unos muretes en degradación o pendiente, en los que se apoyaban tablas de madera que servían de bancos.

Razón histórica: El teatro de Mérida es casi el único de los teatros hispanos que está documentado históricamente, no, como es natural, por noticias contenidas en textos históricos o geográficos propiamente dichos, que, tan escasos como son, no contienen más que noticias generales que en nada aluden a estos edificios, sino por textos epigráficos, más breves en verdad, pero rigurosamente contemporáneos de los hechos a los que se refieren. Para el monumento emeritense contamos con inscripciones que nos dan, junto al nombre de quien mandó construirlo o al que fue dedicado, la fecha aproximada de su construcción, y otra fecha para una gran restauración que debió dejar el edificio en forma parecida a aquella que tenía al caer en el abandono y la ruina. En este concepto sólo es superado por el teatro de Olisipo (Lisboa), del que tenemos

nombres y fecha exacta, pero referentes a un edificio del que no se conserva vestigio alguno.

Además, el teatro de Mérida es de los mayores entre los de la Hispania, y desde luego el más rico de todos por su decoración arquitectónico-escultórica.

Al hablar de edificios destinados a espectáculos cabe recordar que en este concepto, como en tantos otros, la antigüedad clásica, griega y romana, donde está la raíz de nuestra civilización, se enlaza con los tiempos modernos, saltando por encima de los tiempos medios. En efecto, en aquélla se elevaron, generalmente por los poderes públicos, las más veces los provinciales y locales, no hablamos naturalmente de Roma, grandes, sólidos y suntuosos edificios destinados exclusivamente a alojar las multitudes deseosas de presenciar un espectáculo, tal como acontece en la actualidad, ya fuese una representación teatral, ya un espectáculo de tipo más deportivo, como los que tenían lugar en anfiteatros, circos, hipódromos y estadios, en tanto que en la Edad Media, con todo y existir espectáculos (la existencia de éstos es una imperativa necesidad humana), aunque de un tipo bastante diferente: representaciones que se parecen a las teatrales a base de temas religiosos, recitaciones, justas, torneos, etc., tenían por marco material edificios y

lugares no concebidos y contruídos ex profesamente para ellos, sino con otras finalidades específicas, como las iglesias, los salones y patios de los castillos y palacios, las plazas públicas, etc. Ha de llegar el Renacimiento para que se reanude aquella tradición, aunque sin la magnificencia y la grandiosidad de los monumentos antiguos, que sólo se alcanza en tiempos modernísimos.

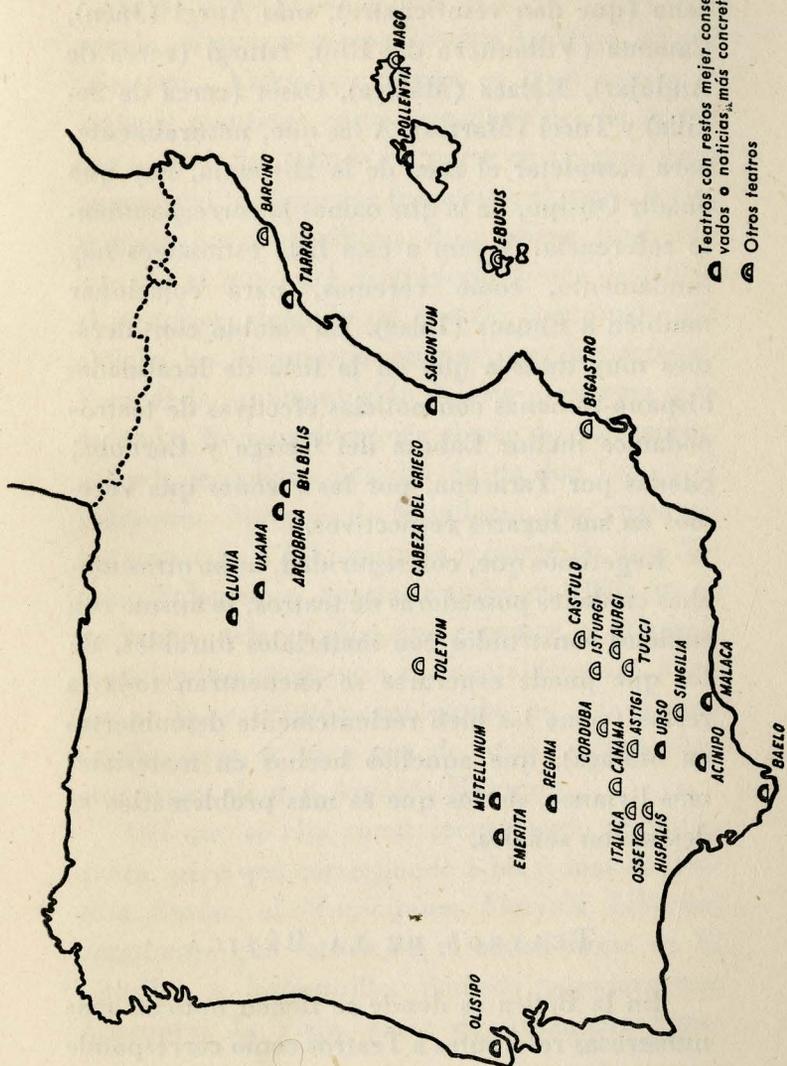
Los teatros hispanoromanos buscaron como los griegos una situación topográfica que les permitiese apoyar el graderío, o por lo menos su parte inferior, en el flanco de una colina, disposición que abarataba la obra, al ahorrar en parte la construcción de grandes bóvedas en las que sostener aquél. El teatro de Mérida no escapa a esta práctica y lo vemos surgir efectivamente en una hondonada.

Tenemos documentos que se refieren, como hemos dicho, a un par de docenas de lugares dentro de nuestra Península, en su mayor parte documentos arqueológicos, restos materiales de los edificios y textos de inscripciones que en su mayoría nos hablan de juegos escénicos, que suponen lugares donde efectuarlos; es decir, teatros.

Mérida primero, en su libro *Monumentos romanos de España* (Madrid, 1925), que es la más completa de sus obras sobre el particular, y Tarracena más tarde, en el capítulo sobre el arte ro-

mano del volumen I de *Ars Hispaniae*, han hecho las enumeraciones más copiosas de estos restos establecidas hasta ahora, registrando el primero diecisiete teatros, es a saber: Acinipo (Ronda la Vieja), Arcóbriga (cerca de Monreal de Ariza), Baelo (cerca de Tarifa), Bilibilis (cerca de Calatayud), Clunia (cerca de Peñalba de Castro), Emérita (Mérida), Hispalis (Sevilla), Itálica (Santiponce), Mago (Mahón), Matellinum (Medellín), Pollentia (Alcudia), Regina (Casas de la Reina), Sagunto, Singilia Barba (Antequera la Vieja), Tarraco (Tarragona), Toletum (Toledo) y Uxama (cerca de Burgo de Osma), y el segundo veintitrés, o sean los citados, menos Uxama, no sabemos por qué causa, añadiendo Astigi (Écija), Barcino (Barcelona); Bigastro (cerca de Orihue-la), Cabeza del Griego (cerca de Saelices), Cástulo (cerca de Linares), Córduba (Córdoba), y Urso (Osuna); incluye, en cita separada, Écija, olvidando la ha citado ya por el nombre antiguo de Astigi, y además añade Olisipo (Lisboa), que Mé-lida no incluía en su lista por referirse sólo a España y no a toda la Hispania.

Al preparar este trabajo hemos repasado la bibliografía existente y otras notas personales y podemos presentar una lista de treinta localidades sobre las que hay datos para creer hubo en ellas teatro en la época romana, que son las con-



Teatros con restos mejor conser-
 vados o ruinas, más concretas
 Otros teatros

tenidas en las listas sumadas de Mérida y Taracena (que dan veinticuatro), más Aurgi (Jaén), Canama (Villanueva del Río), Isturgi (cerca de Andújar), Málaga (Málaga), Osset (cerca de Sevilla) y Tucci (Martos). A las que, naturalmente, para completar el área de la Hispania, hay que añadir Olisipo, de la que damos la correspondiente referencia. Y aún a esta lista estimamos hay fundamento, como veremos, para colacionar también a Ebusus (Ibiza). En cambio consideramos muy dudosa que en la lista de localidades hispano-romanas con noticias efectivas de teatros podamos incluir Cabeza del Griego y Córdoba, citadas por Taracena, por las razones que veremos en sus lugares respectivos.

Repetimos que, con seguridad, hubo otras muchas ciudades poseedoras de teatros, lo mismo con edificios construídos con materiales durables, de los que puede esperarse se encuentran todavía restos (como los bien recientemente descubiertos en Málaga), que aquellos hechos en materiales más livianos, de los que es más problemático se descubran señales.

TEATROS DE LA BÉTICA

En la Bética es donde se tienen noticias más numerosas referentes a Teatros como corresponde

a la provincia más romanizada de la Hispania.

El de *Acinipo* (las ruinas de cuya ciudad, conocida popularmente por Ronda la Vieja, se encuentran a 15 km. de Ronda, en la provincia de Málaga) mantiene restos considerables de la *cavea* o graderío, tallado en parte en la roca, pero en especial, cosa menos frecuente, el muro doble, en gran aparejo de sillería, de la escena, bien conservado el que mira al graderío y más destruido el posterior, dejando un espacio intermedio que alojaba los digamos camerinos para los artistas. Pero de la ornamentación de esta escena no queda nada. No ha sido nunca objeto de excavación, y desde la antigua descripción de don Luis José Velázquez, Marqués de Miraflores, que visitó estas ruinas en 1747, hasta la reciente de don Antonio Palomeque, que las estudió en 1936, no se ha hecho nada en ellas que sepamos, y deben ir degradándose progresiva y lamentablemente, a pesar de las solicitudes contenidas en este último estudio, que se hace eco de otras, veinte años anteriores, de don Antonio Blázquez.

Del que se cita comúnmente como de Antequera, pero que corresponde a las ruinas de *Singilia Barba*, el *Municipium Flavium Liberum Singiliense* que estuvo en el actual lugar de El Castellón o Valsequillo, llamado popularmente Antequera la Vieja, cerca de Antequera (pro-

vincia de Málaga), Ceán Bermúdez (pág. 304) da noticia muy concreta, pero advirtiendo que «acabaron de destruirlo en nuestros días (la obra de Ceán, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España* se publicó en 1832) con motivo de aprovecharse de sus materiales para la obra del convento de San Juan de Dios de Antequera» exclamando: «vergüenza es el decirlo, pero más fue el ejecutarlo». No sabemos qué es lo que hoy queda de él.

En *Baelo*, en el despoblado de Bolonia, en la provincia de Cádiz, a 15 Km. al O. de Tarifa, se descubrió, ya en nuestro siglo, como fruto de las importantes excavaciones dirigidas por P. Paris y G. Bonsor, un teatro, de modestas proporciones y materiales, construído no con sillería, sino de mampostería ordinaria. Ignoramos su estado actual, siendo probable que, como tantos otros restos excavados y no consolidados, su exhumación haya equivalido a su total ruina.

De *Canama*, el *Municipium Flavium Canamensis*, en Villanueva del Río (provincia de Sevilla), una inscripción (*Corpus*, 1074) nos ha conservado la noticia de un edificio y de unos *ludis scaenicis* (juegos o espectáculos escénicos) que ya por ellos solos supondrían la existencia de un lugar para efectuarlos, es decir, de un teatro. Otros varios casos semejantes vamos a encontrar.

La inscripción de Canama menciona unos personajes, mecenas del espectáculo escénico, entre los que figura en primer lugar un flamen y duumviro, Lucio Attio Vetto, luego sus hijos Lucio Attio Vindex y Attia Autumnina, y su nieta Antonia Prócula. Figuran estos nombres entre los más antiguos protectores del arte escénico en España y por esto debe dárseles lugar aquí.

De Córdoba, la *Colonia Patricia Corduba*, hemos hallado en la relación de Taracena, sin cita de procedencia de la noticia, la mención de un teatro, que pone entre los «muy mal conservados y peor conocidos». No sabemos nada más de él.

La noticia de un teatro en *Astigi*, la *Colonia Augusta Firma Astigi*, la actual Ecija, en la provincia de Sevilla, es igualmente muy ambigua. La consigna Ceán Bermúdez (pág. 295), sacándola de un autor más antiguo, el P. Martín de Roa, al decir: «También se desenterraron en esta ciudad y sus alrededores otros extendidos cimientos y paredones de piedras labradas y de argamasas durísimas que según sus formas y trazas eran de templos, teatros y de otros magníficos edificios». No puede darse noticia menos concreta.

De *Isturgi*, el *Municipium Triumphale Isturgi*, en los Villares, cerca de Andújar, en la provincia de Jaén, se conoce una inscripción (*Corpus*, 2121) que conmemora la organización en

este lugar de unos espectáculos escénicos (*ludis scaenicis*), por parte del edil y duumvir A. Terentius Rusticus.

De la célebre *Itálica*, la *Colonia Aelia Augusta Itálica*, cerca de Sevilla, hay una de las citas siempre dudosas de Ceán («... se ven cimientos de ... teatro ...»), pág. 282), reforzada esta vez por una inscripción (*Corpus*, 1108) que habla de la organización de unos juegos escénicos en honor de Lucius Caelius Saturninus. Taracena, al incluir el nombre de esta ciudad en su lista de lugares con teatro «muy mal conservados y peor conocidos», se refiere «a los dos de Itálica», sin mayores precisiones. Mérida se refiere a un teatro en Itálica en frase bien inconcreta «... del teatro de Itálica, que acaso subsista bajo la tierra en alguna hondonada próxima al anfiteatro...» Debió haberlo con toda seguridad, y posiblemente dos, dada la importancia de la colonia, de la que es buena prueba la grandiosidad del anfiteatro, y es posible que un día se desentierren sus restos. En el Museo Arqueológico de Barcelona se conserva un emblema de mosaico de esta procedencia, con la representación de una máscara teatral.

De *Osset*, *Julia Constantia Osset*, en Salteras, muy cerca de Sevilla, se conoce una inscripción (*Corpus*, 1255) con la noticia de la organización de unos espectáculos escénicos por un personaje

del que no se ha conservado el nombre, ya que se trata de una lápida a la que faltan las primeras líneas.

De Osuna, también en la provincia de Sevilla, la antigua *Urso*, la *Colonia immunis Julia Genetiva Urbanorum*, hay noticia de un teatro con restos conservados (Taracena, pág. 63), y además en la célebre ley municipal (*Corpus*, 5439) hay dos capítulos, los números 126 y 127, en los que se consignan normas muy concretas sobre la posición, digamos protocolaria, de los asientos y lugares destinados a los magistrados y personajes principales que asistiesen a los juegos escénicos.

De Sevilla, la antigua *Colonia Julia Romula Hispalis*, que como Itálica debió poseer uno o más grandes y magníficos teatros, no hay sino la noticia de Ceán (pág. 249), esta vez algo más concreta, ya que dice que sus restos se encuentran en la Bocineguería o Borcineguería («... del que todavía hay vestigios a la entrada»).

De Tucci, la *Colonia Augusta Gemella Tucci*, que corresponde a Martos, en la provincia de Jaén, nos habla de un teatro la inscripción 1663 del *Corpus*, en la forma acostumbrada de la organización de unos *scaenicis ludis*, en celebración de la magistratura de un personaje, *Lucius Lucretius Fulvianus*.

De *Regina* (Casas de la Reina, en la provincia de Badajoz, pero en la parte de la misma que correspondía a la Bética) hay restos considerables de un pequeño teatro, construido en una depresión de la meseta ocupada por la ciudad antigua. Desgraciadamente estos restos no han sido ni excavados, ni consolidados, que sepamos.

Por fin, Málaga, el *Municipium Flavium Malacitanum*, ha dado una de las sorpresas de la reciente investigación arqueológica, ya que el descubrimiento de su teatro romano data de una fecha relativamente tan próxima como el año 1951. Sus restos están situados en la ladera de la Alcazaba. Era un gran teatro, de dimensiones comparables al de Mérida, y en su decoración se emplearon mármoles itálicos, africanos e hispanos y aun pórfido egipcio. Falta buena parte por excavar y su estado de conservación es inferior al del gran teatro emeritense, y se da el caso peregrino de que su orchestra y escena hayan quedado cubiertos por un edificio de reciente construcción, destinado nada menos que a Palacio de Archivos y Bibliotecas, pero cubiertos no en la forma como se practica en otros lugares del urbanismo arqueológico, conservando tales restos en unos subterráneos visitables (como se hace en nuestro país mismo: en Barcelona, Badalona, etcétera), sino enterrados, en forma que si un

día se quieren exhumar será preciso derribar esta moderna construcción, levantada para fines culturales por los mismos que según la ley han de velar para la conservación lo más íntegra posible de nuestro patrimonio histórico y arqueológico.

TEATROS DE LA LUSITANIA

En la Lusitania, provincia mucho menos romanizada que la Bética, tenemos noticias de sólo tres teatros, pero éstas son todas ellas bien concretas.

El de *Olisipo* o Lisboa, el municipio *Felicitas Julia Olisipo*, está testimoniado por unos dibujos y copias de inscripciones ejecutados por el artista portugués Francisco de Holanda (1517-1584), reproducidos luego diferentes veces, en los que vemos la post-escena, y nos informan que fue levantado por Caius Heius Primus, flamen augustal perpetuo, en honor del emperador Nerón, el año 57 después de Jesucristo (*Corpus*, 183).

El de Medellín, la *Colonia Metellinensis*, fue identificado por Mérida, el ilustre excavador del teatro de Mérida, que pudo apreciar era de pequeñas dimensiones, bien que no se ha hecho en él trabajo alguno de excavación.

El tercero es el de Mérida, la *Colonia Augusta Emerita*, del que nos ocuparemos luego con más detalle.

TEATROS DE LA TARRACONENSE

En la parte de la Tarraconense próxima a la Bética (formando parte de la actual provincia de Jaén) conocemos dos localidades, Cástulo y Aurgi, con noticias de teatros.

De *Cástulo*, el *Municipium Castulonense*, a poca distancia de Linares, hay una cita que Taracena pone entre las de carácter ambiguo, sacada de Ceán Bermúdez («Otros escritores afirman que hubo en este despoblado vestigios y ruinas de teatro», pág. 67). Pero la inscripción 3270 del *Corpus* cita concretamente un teatro en este lugar, al decir, refiriéndose a las obras públicas ejecutadas por un personaje «... MVNIVIT SIGNA VENERIS GENITRICIS ET CVPIDINIS AD THEATRVM POSVIT...»

De *Aurgi*, el *Municipium Flavium Aurgitanum*, o sea Jaén, tenemos una noticia contenida en una inscripción (*Corpus*, 3364) que nos habla de la organización de un espectáculo en honor de Lucius Manilius Gallus y de Lucius Manilius Alexander, pero, a diferencia de lo que pasa en

otros lugares, como hemos visto, no se detalla aquí si se trataba de un espectáculo escénico, es decir teatral, o de otra clase (por ejemplo circense, de pugilato, etc.).

Surge luego el caso de *Bigastrum*. Ceán (página 55) da una noticia bastante concreta de un teatro, ya que habla de un edificio que tiene la forma de «un majestuoso medio círculo». Y añade «que tal vez fue teatro». Esta forma es suficiente para identificación de la función del edificio. Menos seguro es señalar el nombre de la población antigua a cuyos ciudadanos sirvió de lugar para espectáculos. Ceán la sitúa, con muy buen sentido, en la actual Bigastro, pueblo de la provincia de Alicante, diciendo: «BIGASTRO O LUGAR NUEVO, aldea del reino de Valencia, distante una legua de la ciudad de Orihuela al sur. Al poniente de esta aldea están las ruinas de la antigua Bigastrum». Pero Hübner (con otros autores, especialmente don Aureliano Fernández Guerra), identifica Bigastrum o Begastrum con Cehegin (es decir con el Cerro de la Muela cerca de Cehegin), en la provincia de Murcia, de donde procede una inscripción (*Corpus*, 5948) que dice: IOVI OPTIMO / MAXIMO R(es) P(ublica) 7 BECASTRESI / VM RESTITUIT. Esta disquisición erudita sólo será soluble con estudios directos sobre el terreno, cosa que, al parecer, no ha tentado a ninguno de los

varios arqueólogos que existen (entre los que no nos contamos) que disponen de infinitas facilidades de desplazamiento. Entre tanto hemos de creer que los restos de un teatro se encuentran en las ruinas cercanas al pueblo actualmente llamado Bigastro, en la provincia de Alicante, llamátese como se llamase en la antigüedad.

Más alejado de las fronteras béticas tenemos una noticia, que no hemos podido comprobar, referente al lugar llamado Cabeza del Griego, cerca de Saelices, en la provincia de Cuenca, donde unos sitúan Segóbriga y otros Ercávica (disquisición no resuelta y en la que no podemos entrar), que Taracena incluye en su lista de teatros fundándose en la autoridad de Ceán, diciendo que éste «cita de un modo ambiguo la posibilidad de que los hubiera en Cabeza del Griego...». Hemos leído y releído atentamente lo que Ceán (páginas 58-60) dice de este lugar, pero sólo hemos encontrado la cita de un anfiteatro, no la de un teatro. Y tampoco hemos encontrado semejante cita en los trabajos, muy numerosos, de los eruditos que se han ocupado de este lugar de tan pintoresco topónimo, casi siempre a propósito de su identificación con Segóbriga o Ercávica. Hübner, en *La Arqueología en España* (Barcelona, 1888), pág. 250, cita Cabeza del Griego en una corta enumeración de lugares donde existen teatros, y

lo mismo hace Mérida, no en la lista citada, sino en el fascículo titulado *El teatro romano de Mérida* (Madrid, 1915), pág. 37. Pero ambas citas, de donde debió tomarlo Taracena, no parecen de primera mano, y en cambio Narciso Sentenach, en la Memoria núm. 34 de la Junta de Excavaciones, titulada *Segóbriga* (Madrid, 1921), que visitó detenidamente el lugar, que describe *de visu*, no habla de restos de teatro, sino de los de un anfiteatro (pág. 5). Es posible que todo arranque de una confusión de Hübner.

En la costa de la Tarraconense hay tres noticias de tres teatros. En primer lugar el de Sagunto, el *Municipium Saguntinum*, el segundo de España por su estado de conservación, inmediatamente después del de Mérida, cuyas imponentes ruinas, objeto de conservación bastante cuidada, se apoyan en la colina en cuya cumbre se encuentran los restos de la célebre y heroica ciudad. Era un gran teatro, del que en realidad no queda más que el esqueleto. Pero sus proporciones lo hacen todavía un monumento que impresiona al visitante. La parte peor conservada es la escena, de la que puede decirse sólo se conserva la planta. Nada ha llegado a nosotros de la decoración de mármoles y estatuas que seguramente embelleció el edificio, en especial esta parte más maltrecha. Este estado de degradación y

esta falta de restos decorativos que han mostrado las excavaciones es debido precisamente a haber quedado al descubierto desde hace siglos (como lo demuestra la maqueta hecha en 1796 por Miguel Arnao, y de la que figura, o figuraba, un ejemplar en el Museo Arqueológico de Madrid y otra en el de Valencia).

Tarragona, la *Colonia Lulia Victrix Triumphalis Tarraco*, la capital de la mayor provincia hispano-romana, tuvo, como es natural, y seguramente desde muy antiguo, un teatro. Pero como otros tantos monumentos de la imperial ciudad no ha sido afortunado su descubrimiento y conservación. Hallados sus restos en 1885, y excavado en parte en 1919, sus ruinas apenas se han conservado; unas han sido destruidas y otras es presumible sigan enterradas, lo que sería un mal menor. Se distinguía, por ser muy amplio el espacio de la orchestra delante de la escena. Han llegado elementos de la decoración de ésta, especialmente restos de estatuas imperiales, de factura adocenada, producto probablemente de restauraciones muy posteriores a la primitiva fábrica. Pero tenemos la sencilla pero elegante ara de sacrificios que presidió todo el conjunto, con la sobria inscripción *NVMINI AVGVST(I)*. Otra inscripción hallada en la ciudad hace más tiempo (*Corpus*, 4092) lleva la dedicación de un «mi-

mógrafo», un autor de mimos o pantomimas, de las que debían representarse en este teatro. Vale la pena de copiarla aquí, por tratarse de la memoria del más antiguo hombre de teatro del que tenemos noticia en Cataluña. Dice así

DEO. TVTE
LAE. AEMILIVS
SEVERIANVS
MIMOCRAPHVS

Es decir: Dedicado a la diosa Tutela por el mimógrafo Emilio Sveriano. Seguramente pidió la tutela divina para el éxito de sus obras.

El tercero es el de Barcelona, la ciudad que llevó el solemne nombre oficial de *Colonia Faventia Iulia Augusta Patricia Barcino*. De él tenemos hasta ahora una parca documentación arqueológica, consistente en los fragmentos de un friso de piedra arenisca procedente de las canteras de Montjuich, y que mide cerca de 50 cm. de alto, en el que están esculpidas máscaras escénicas separadas por triglifos, elementos que, al parecer, fueron descubiertos en 1872, en el derribo de un fragmento de la muralla romana del Bajo Imperio en la bajada de Viladecols, y que es muy probable proceda de la decoración de un teatro. A este mismo teatro se atribuye una construcción descubierta no lejos de este lugar,

en el Regomir, al derribarse, en 1862, lamentablemente las torres que defendían la puerta allí emplazada, de la que se conserva un dibujo contemporáneo de su derribo, en el que se ven dos arcos separados por una pilastra con cinco estrías, que mide, la parte estriada, 0'47 m. de ancho. Los arcos tenían 1'77 m. de luz y parece formaban parte de un pórtico, muy semejante al que vemos en el exterior de algunos teatros de la Galia e Italia. La pilastra estaba coronada por un capitel corintio muy tosco, sobre el que corría una cornisa, y más arriba otra cornisa interrumpida por una cabeza de león, con la boca perforada, con función de gárgola. En el dibujo, más arriba todavía, se ve un paramento liso de pequeño aparejo. El capitel y la testa leonina, recogidos por la Academia de Buenas Letras, se conservan en el Museo de Arqueología de nuestra ciudad, colocados en la pared, en su disposición primitiva, supliéndose por líneas la parte arquitectural destruída. Estos elementos proceden todos ellos de una zona ciudadana en la que modernamente no se ha hecho ningún trabajo arqueológico y que todavía puede deparar grandes sorpresas.¹

1. Los fragmentos de friso que publica Puig i Cadafalch (*L'arquitectura romana a Catalunya*, figs. 256, y parte superior de las 258 y 259) consideramos muy dudoso pertenezcan al teatro.

El hallazgo en *Emporion* de una cabeza de piedra representando una máscara de actor trágico, de tamaño mayor que el natural, de una máscara trágica en cerámica y de un emblema o decoración central de un mosaico con una tercera máscara, no son elementos suficientes para afirmar que hubo un teatro en aquella ciudad de origen griego, aunque sí demuestran que el teatro estaba muy presente en el pensamiento de aquellos ciudadanos. Si no en piedra, es muy posible lo hubiese en la forma modesta en que existió el anfiteatro al que nos hemos referido, pero de él hasta ahora no ha sido encontrado ningún resto.

En el interior de la Tarraconense hay noticias de cinco teatros, todas ellas basadas en restos arqueológicos. El menos documentado es el de Toledo (*Toletum*), citado ya por Ceán («... vestigios de otro edificio que parece haber sido teatro o anfiteatro», pág. 118). Taracena se limita a reproducir esta cita, pero Mérida, el ilustre investigador de nuestras antigüedades hispano-romanas, manifiesta que «existían no hace mucho (la obra que se cita es de 1925) restos de su gradería, y que acaso queda alguno de hormigón en el sitio llamado, por las bóvedas que se conservan, las *covachuelas*» (pág. 81).

En las ruinas de la antigua *Arcóbriga* (cerca

de Monreal de Ariza, provincia de Zaragoza), el Marqués de Cerralbo descubrió restos del teatro, que no llegó a publicar, sin que tengamos noticia de que este descubrimiento haya determinado posteriores estudios.

En el cerro de Bámbola, a seis kilómetros de Calatayud (provincia de Zaragoza), están las ruinas de *Bilbilis*. En ellas se acusa perfectamente la figura semicircular de un edificio, un teatro, de importantes dimensiones. Pero cubierto en su mayor parte por la tierra, poco se puede decir de él.

En las ruinas de *Uxama Argaelorum*, cerca de Burgo de Osma (provincia de Soria), la tierra señala la presencia de un teatro, cuya cavea o graderío se dibuja en la vertiente de una colina. También fue Mérida el descubridor de estos restos no excavados.

Llegamos finalmente al que creemos es uno de los mayores teatros hispano-romanos existentes, y el tercero en orden a los restos que de él se conservan, el de *Clunia*, la *Colonia Sulpicia Clunia*, cuyas extensísimas ruinas se encuentran, en medio de una impresionante soledad, cerca de Peñalba de Castro (provincia de Burgos). Como sea que el único plano del que tenemos conocimiento, el publicado por don Ignacio Calvo, es apenas un croquis sin tan sólo escala, re-

sulta difícil comparar exactamente sus dimensiones con las de los teatros de Mérida y Sagunto, mejor conservados y estudiados, pero de todas maneras aquéllas eran muy grandes. Se distingue, a juzgar por el citado croquis y la descripción aneja, hecho después de sondeos metódicos de excavación, ya que la visita de las ruinas enseña poca cosa respecto al particular, por la amplitud del área semicircular de la orchestra, y la anchura aproximadamente igual de las tres caveas, o sea las tres sucesivas graderías concéntricas. En él sólo se han hecho, en 1915, los citados sondeos en la escena y zona próxima; de aquélla es posible queden más restos soterrados, pero no parece que su riqueza ornamental sea comparable a la del teatro de Mérida.

Por fin en las Baleares tenemos noticia de la existencia de dos teatros, uno en Mallorca y otro en Menorca. El primero es el de Alcudia, la antigua *Pollentia*, del que quedan restos materiales del monumento, que era de dimensiones relativamente pequeñas, y en el que se han hecho varias campañas de excavaciones. Del segundo sólo hay una noticia epigráfica, una lápida (*Corpus*, 6001) muy fragmentada, encontrada en Mahón, el *Municipium Flavium Magontanum*, dedicada a un personaje, el nombre del cual no se ha conservado, que había realizado o impulsado diversas

obras en edificios públicos, entre los que se cita un teatro, que es de suponer se hallaba en la localidad donde ha aparecido la inscripción.

El hallazgo en Ibiza, la vieja *Ebusus*, el *Municipium Flavium Ebusum*, de máscaras teatrales en tierra cocida, descubiertas entre el ajuar funerario de los hipogeos del Puig dels Molins, si no permite hablar con seguridad de un teatro ebusitano, de existencia de todas maneras muy posible, sí autoriza a creer que los espectáculos escénicos no les eran indiferentes. Es más, la presencia de tales ex-votos en los expresados sepulcros podría muy bien relacionarse con la profesión de los sepultados, pues de otra manera resulta por lo menos insólita, en cuyo caso la verosimilitud de la existencia de dicho teatro queda muy reforzada, ya que gente de teatro, concretamente actores, vivían, puesto que morirían, en aquella ciudad, lo mismo si se tratase de artistas establecidas en ella con carácter permanente, que de actores de paso en la misma, con la inestabilidad de hogar que en todos los tiempos han tenido aquellos que al teatro se han consagrado. Desgraciadamente la forma anticientífica como se han practicado las excavaciones en aquella vasta necrópolis, sólo en busca de objetos para llenar vitrinas de Museo, nos priva de detalles que podrían acaso esclarecer este punto.

Tenemos además de Ebusus una inscripción (*Corpus*, 3664) en la que se memora un legado destinado a celebración de juegos (*ludi*), sin que se indique la clase de éstos.

EL TEATRO ROMANO DE MÉRIDA

Vamos finalmente a ocuparnos con alguna mayor atención del teatro romano de Mérida. Era conocido desde los tiempos más antiguos, aunque los primeros autores que hablan de él lo denominan anfiteatro. El enorme monumento, elevado en la ladera de una ondulación del terreno (apenas puede hablarse de una colina), con el graderío mirando al Norte, donde estaba la escena, asentaba aquél, en su parte baja, en la citada ladera, mientras la superior no estaba construída en realidad sobre bóvedas, sino sobre un potente macizo de hormigón revestido de sillería granítica, y cruzado interiormente por los corredores y escaleras que permitían el cómodo y rápido acceso, distribución y evacuación del público asistente a las representaciones. El monumento había llegado hasta nosotros degradado por el abandono y consiguiente destrucción por los hombres. Es probable que el haberse utilizado como cantera (especialmente al parecer a comienzos del

siglo xvii en una reparación del puente sobre el Guadiana), al arrancarse todos los revestimientos de sillares graníticos de la parte alta, que debía ser la que emergía de la tierra, se produjo la desaparición de los arcos y bóvedas que separaban las diversas secciones de la gradería superior, quedando ésta, o mejor dicho su masa sustentadora de hormigón, dividida en siete partes: de ahí el nombre de *las siete sillas*, con que era conocido el monumento, y lo es aún entre las clases populares. La parte baja de la hondonda en la que había la porción inferior del graderío, la orchestra, la escena y la gran plaza o peristilo que precedía al monumento, se había ido rellenando de tierra y de ripios, en parte procedentes de la propia ruina, los cuales cubrían, y de paso preservaban piadosamente, aquellos restos, que al comienzo del abandono, y antes de esta acción preservadora de la tierra, ya debió ser cantera de materiales de los que se beneficiarían los edificios de la Emérita cristiana.

Varios intentos de excavación se habían hecho, antes de los trabajos modernos, pero sólo habían aflorado el terreno. Cupo a don José Ramón Mélida el acierto y el honor de emprender verdaderas excavaciones el año 1910, y continuarlas los años siguientes hasta 1914, en que la mayor parte del edificio quedó prácticamente

exhumado.¹ Las sumas empleadas en este trabajo, si no recordáramos el cambio experimentado por el valor de la moneda, se nos antojarían singularmente pequeñas, en total 66,000 pesetas, invertidas en cinco años de trabajos, pero si recordamos aquel fenómeno de depreciación, más bien los arqueólogos de ahora hemos de envidiar la amplitud de medios puestos a la disposición de nuestros viejos maestros, pues aquella suma, de antes de la primera guerra mundial, representa, en la moneda de 1958, más de dos millones de pesetas.

Estas excavaciones revelaron que la gran masa arquitectónica de la escena (de la post-escena si se quiere, ya que la escena propiamente dicha donde se movían los artistas era, como es natural, un espacio libre) al hundirse había quedado en gran parte amontonada sobre su prístino emplazamiento, hasta el punto de poderse sospechar que este hundimiento fue provocado de una manera intencional, o por lo menos acaecida muy rápidamente, ya que si se hubiese producido por degradación lenta, los mármoles que formaban o revestían esta gran edificación, de notable valía como piedra de construcción, habrían sido desplazados del lugar en mayor can-

1. La principal publicación es el citado fascículo *El teatro romano de Mérida*, Madrid 1915, separata de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

tividad.¹ No parece que esta destrucción fuese acompañada de incendio, ya que no se nota en los mármoles, dentro de lo que hemos podido observar personalmente, señales de calcinación. La forma muy resumida como se han publicado estas excavaciones, de las que en realidad se han dado los resultados sin explicarnos el proceso de las mismas, no permite hacer deducciones muy firmes sobre la manera como se produjeron estos hechos, que seguramente quedarían revelados por una observación atenta de la posición de las estatuas, columnas y demás elementos arquitectónicos descubiertos. Tampoco sabemos si, como aconteció en muchos lugares, como la misma Roma, este importante volumen de magnífica piedra caliza atrajo el establecimiento de hornos de cal, lo que podría explicar la desaparición de una parte considerable de la masa de materiales de la decoración marmórea de esta escena, especialmente los de la parte alta de la misma, que formaban un segundo orden o cuerpo, que, como es natural, hubieron de quedar en la parte superior de la pirámide de escombros, de donde era más

1. Don Maximiliano Macías, el principal colaborador de Mérida en las excavaciones del teatro, sustenta esta misma opinión (véase *Mérida monumental y artística*, 2.^a edición, Barcelona 1929, pág. 88), observando «el detalle de ver casi todos los fustes golpeados por sus bases para que, aminorando la estabilidad de la columna, fuese más fácilmente caída».

fácil extraerlos ya para calcinarlos, ya para aprovecharlos en otras edificaciones.

A la vista de lo mucho que quedaba de esta parte del edificio, siempre la menos sólida y por lo tanto la más escasamente conservada en los teatros, se acordó su restauración, acertada idea de Mérida, que ha sido la gloria moderna del monumento. Proyectó su etapa principal, bajo la dirección de Mérida, el arquitecto don Antonio Gómez Millán. De esta manera una masa inmensa de mármoles han vuelto a ocupar los prístinos emplazamientos, para dar idea, incluso a los más profanos, de la grandiosidad y riqueza de esta parte del monumento.

De todas maneras los restauradores limitaron su trabajo al orden o cuerpo inferior de la construcción, sin decidirse a proseguirlo en el orden o cuerpo superior que indudablemente existía, hasta alcanzar una altura igual a la parte más alta del graderío con inclusión del probable pórtico que lo coronaba. Realmente los materiales auténticos de que se disponía eran mucho menos numerosos, y los problemas de sustentación de la elevada mole arquitectónica resultante, mucho más difíciles y costosos, especialmente si recordamos que nos referimos a unos tiempos en que la construcción en cemento armado, que tantas facilidades técnicas ofrece para las más atrevidas

soluciones arquitectónicas, estaba en mantillas entre nosotros. Tampoco se resolvió el problema que supone la reconstrucción de la fachada del edificio a espaldas de la escena y dando frente a la vasta plaza porticada que la precedía, para cuya restauración los datos proporcionados por las excavaciones eran, al parecer, muy escasos.

Con todo, Mérida publica en una lámina colocada entre las páginas 632 y 633 del tomo II de la *Historia de España*, dirigida por don Ramón Menéndez Pidal, un dibujo con la post-escena totalmente reconstruída, y que ha de aproximarse mucho a lo que fue en la realidad, y al cual, en líneas generales, no pondríamos otro obstáculo que el saliente excesivo que, a nuestro parecer, da al voladizo de madera que avanzaba sobre la escena y que tenía por principal objeto recoger la voz de los actores. Este voladizo puede calcularse fácilmente en el dibujo de Mérida que tiene un saliente de nueve metros a los lados, y trece y medio sobre la *valva regia* o semicírculo central del *frons scaene*, cosa que con los medios técnicos actuales sería muy fácil de obtener, pero que, habida cuenta de que en aquella época no podía conseguirse más que asentándolo sobre vigas de madera, que habían de tener el contrapeso correspondiente, cargando todo ello sobre un doble orden de columnas bastante frágil, lo juz-

gamos excesivo y no creemos pasase de la mitad, con lo que cumplía su función perfectamente.

Actualmente la parte exterior, o espalda de la escena, con los muros y contrafuertes de mampostería ordinaria que lo forman, y sustentan los mármoles que miran al graderío decorando el *frons scaene*, resulta francamente antiestética y con el tiempo deberá intentarse resolverla en otra forma.¹

Como he dicho, el teatro de Mérida es el mejor documentado históricamente de los teatros

1. En época mucho más reciente se han proseguido las obras de restauración del teatro de Mérida, creo bajo la dirección o inspiración de los arquitectos señores Iñiguez, en su calidad de Comisario General del Servicio de defensa del Patrimonio Artístico Nacional; Félix Hernández, Arquitecto de aquella Zona de dicho Servicio, y Menéndez Pidal, arquitecto del mismo, que tengo entendido cuida especialmente de los monumentos emeritenses. Ignoro el nombre o nombres de los arqueólogos que asumen el papel de don José Ramón Mérida, supervisando la labor de los técnicos y asumiendo la grave responsabilidad científica de la restauración. Dichos trabajos fueron objeto de muchas críticas, hasta el punto que me dijeron habían sido suspendidos por la superioridad (e ignoro si luego han sido reanudados siguiendo o no las mismas directrices), críticas que no puedo juzgar, ya que en mi última estancia en Mérida, teniendo carácter oficial la misión que me llevaba allí (bien que sin ninguna relación con el teatro), al ser interrogado por numerosas personas sobre el juicio que me merecían aquellos trabajos, puse decidido empeño en abstenerme de opinar, y para que me resultase posible esta abstención sin descortesía para los muchos amigos y aún desconocidos que me hacían el honor de inquirir insistentemente mi modesto parecer de simple arqueólogo, hice el para mí verdadero sacrificio de no visitar el teatro y rehusar examinar fotografía alguna de él. Sentiría ahora incurrir en algún error al consignar más arriba los nombres de los ilustres arquitectos a los que atribuyo estos trabajos o deformar involuntariamente algún hecho relacionado con este asunto.

hispano-romanos. Esta documentación arranca de una inscripción repetida existente en los dinteles de granito de los *parodoi*, o sean los grandes arcos en que terminan los *aditi* o galerías que a derecha e izquierda del graderío dan entrada a la orchestra. Allí, en bellas letras de la época augustea, de cerca de 40 cm. de altura, se repite la inscripción siguiente (*Corpus*, 474):

M.AGRIPPA.L.F.COS.III.TRIB.POT.III

o sea: M(arcus) AGRIPPA, L(ucii) F(ilius) CO(n)S(ul) III, TRIB (unicia) POT (estate) III.

Es decir: *Marco Agrippa, hijo de Lucio, Cónsul por tercera vez y revestido de la potestad tribunicia por tercera vez.*

Este texto se repetía todavía en letras de bronce sobre los áticos de los portales laterales en que terminan por el exterior las citadas galerías o *aditi*, cuyas letras, que debían medir cerca de 40 cm., han desaparecido, bien que dice Mélida haber encontrado trozos de las mismas caídos y sueltos (que no recordamos haber visto publicados). Aún un fragmento de una tabla de mármol de 1'01 metros de longitud, encontrado en el interior de una de las cloacas de que estaba provisto el edificio, para evacuación de las aguas pluviales, contenía parte de una inscripción, que debía tener seguramente el mismo texto, con le-

tras de 20 cm. de alto (... PPA . L . F) (encontrado con posterioridad a la publicación del *Corpus* y por lo tanto sin número en él).

Estas inscripciones nos dan con toda seguridad el nombre del personaje bajo cuya orden o aprobación se erigió nuestro teatro o al que éste fue dedicado: Marco Agrippa, el ilustre general romano, que el año 21 antes de J. C. pasó a ser yerno de Octavio Augusto, al casarse en terceras nupcias con Julia, hija del Emperador, y que probablemente le habría sucedido en el Imperio a haberle sobrevivido. Nos dan además una fecha, el año 27 antes de J. C., en la cual fue investido por tercera y última vez de la dignidad consular. Por lo tanto el edificio ha de ser posterior a este año.

Pero otras inscripciones (también halladas en las excavaciones y por lo tanto posteriores a la publicación del *Corpus* y su apéndice) permiten fijar más exactamente esta fecha. Se trata de dos fragmentos de sendas lápidas de mármol, una de las cuales mide 0'59 metros de alto por 0'48 de largo, y la otra 0'30 por 0'48. En el primero se conservan estas letras, de 10 centímetros de altura: C. CAES... / P..., y en el segundo: L CAE...

Corresponden a los dos hijos de Agrippa y Julia, Cayo y Lucio, por lo tanto nietos de Au-

gusto. Pero la letra P de la primera inscripción, que seguramente estaba también en la segunda, se interpreta de una manera segura por P (*riniceps Juventutis*), título que concedió el Emperador a sus dos nietos el año 18 antes de J. C., al adoptarlos. Por lo tanto, la construcción o por lo menos la colocación de estas inscripciones ha de ser posterior a esta fecha, y seguramente anterior al año 12 a. de J. C., en que murió prematuramente Agrippa, a los 52 años de edad. Por lo tanto, la fecha de terminación del teatro de Mérida cabe situarla entre los años 18 y 12 antes de J. C., siendo posible inclinarse por la primera fecha por haber estado Agrippa en la Hispania el año indicado. De todas maneras, sin nuevos hallazgos de inscripciones no podrá nunca darse una fecha exacta, y por otra parte la construcción del edificio debió de durar varios años.

Otra observación que hay que hacer, ya que nos da luz sobre la obra del teatro, se refiere a la forma como se fundó la ciudad. Ésta fue hija de un acto deliberado del poder público, como consecuencia del deseo de establecer en un lugar de cruce importantísimo de caminos, dentro de una región ya pacificada pero muy incompletamente romanizada, un núcleo de gentes, los soldados «eméritos» de las campañas cántabras, profundamente fieles al espíritu romano,

y por lo tanto seguros agentes de la romanización del país. Pero estas gentes y sus familias necesitaban, para llevar la «vida romana» a la que se sentían íntimamente adscritos, una serie de elementos, para nuestro caso concreto edificios que les permitiesen desarrollar las costumbres romanas, entre los que figuraban los grandes edificios para espectáculos, uno de ellos el teatro (y a su lado, materialmente, el anfiteatro, y más lejos un circo), enormes construcciones en las que hallaban acomodo millares y millares de espectadores, no sólo los ciudadanos de Mérida, sino gentes venidas del campo, incluso de muy lejos, y que al mezclarse con los veteranos romanos, itálicos, de otras partes del Imperio y también hispanos ya romanizados, se iban asimilando a sus costumbres y a su manera de pensar y de sentir. Que esta política de asimilación, en la que el teatro romano de Mérida tuvo su papel, fue sabiamente concebida, nada lo muestra mejor que los espléndidos frutos que proporcionó, y que cuyo jugo vivimos todavía.

Así, pues, el teatro, como los demás edificios para espectáculos, los templos, etc., fueron piezas de un plan urbanístico y arquitectónico inicial, a diferencia de lo que podemos ver, por ejemplo, en Tarragona, ciudad ya existente al llegar los romanos a España (sean de la época

que sean sus famosas murallas), que fué creciendo al compás de la romanización, y cuyos edificios se establecen en forma muy particular dentro del conjunto urbano, tendiendo a dotar a la ciudad de un barrio en forma de acrópolis, en una disposición más griega que romana. Y en el conjunto urbano se aprovechan solares, a veces insuficientes, situados en forma tan desusada como el utilizado para emplazamiento del circo.

Hecha esta digresión, citaremos otra inscripción que nos proporciona un dato importante referente a la historia del monumento. Es la número 478 del *Corpus*, de la que se conserva un solo fragmento, con las letras ... CENDIO, pero de la que se conocen otros fragmentos cuyo actual paradero se ignora. Con todos ellos el maestro de nuestra epigrafía, Emilio Hübner, hizo la siguiente reconstrucción, que no creemos se aparte mucho de la realidad:

IMP(Caesar Divi Traiani Parth f. Divi Nervae)
 TRAIA(nus . Hadrianus Augustus)
 PONT(if Max Trib potest xviii imp . i)TERV(m)
 (cos i)II.P.P. o(ptimus)PRINCEPS
 CVNEV(m et p)ROS(caenium theatri in)CENDIO
 (consunta restituit editisque ludis scaenicis et)
 CIRCE(sibus...)

Corresponde al emperador Adriano y al año 135, tiempo en que aquél fue revestido por décimaoctava vez de la potestad tribunicia. En ella se conmemoraba una restauración, subsiguiente a un incendio, que afectó al graderío (CVNEVM) y a la escena (PROSCAENIUM). Que ésta pudiese ser pasto del fuego parece posible, ya que los elementos combustibles en ella existentes podían ser muchos: el voladizo de que hemos hablado, telones, decorados, vigamen sobre las cámaras interiores, puertas, mobiliario, etc. Pero en el graderío esta posibilidad parece más remota. ¿No sería posible que en el primitivo teatro las gradas fuesen de madera o revestidas con tablones?

La restauración subsiguiente al incendio debió de dejar el teatro en un estado bastante semejante a aquel que muestran los restos que han llegado hasta nosotros, ya que el arte que estos testimonian corresponde perfectamente al final de la época flavia.

Citaremos unas últimas inscripciones por su interés para el estudio del teatro. Una referente, al parecer, a una reparación de comienzos del siglo IV, en tiempos de Constantino, que se aviene con elementos decorativos de esta época que han sido descubiertos; y varias más, muy breves y con letras más cursivas, existentes en un capitel corintio, un tablero de mármol de revestimiento

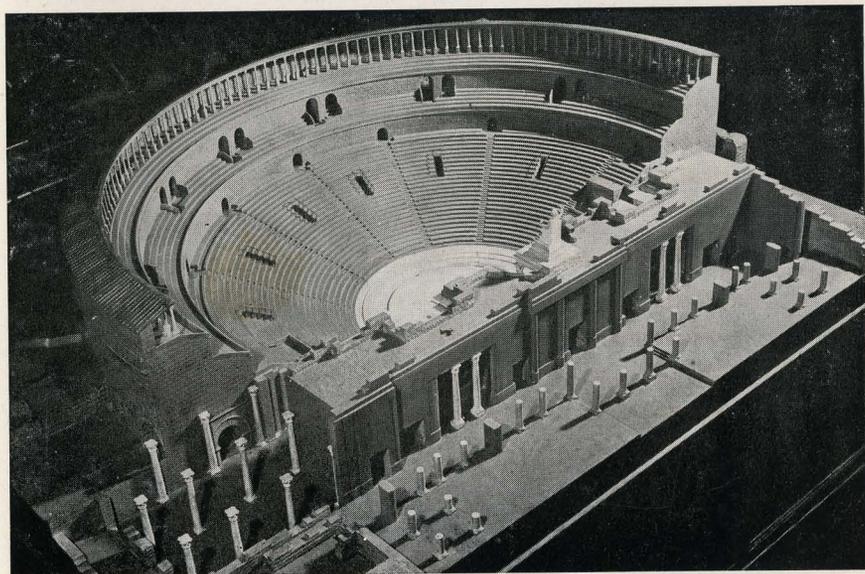
del arquitrave, y en un trozo de cornisa de mármol, conteniendo nombres propios, que deben ser la firma de los artistas que los ejecutaron: HYLLY; MAIS(i); XI. I. AVG. Ροκς, es decir, «día 11 de los Idus de Agosto» (el 24 de agosto), fecha seguida del nombre Ροπ(ο)ς (Ropos) en letras griegas, como griegos parecen ser los otros nombres de artífices, lo que demuestra que artistas de este origen debieron de trabajar abundantemente en la obra del teatro, en su parte escultórica y arquitectónico-escultórica. Desde la publicación del citado fascículo de Mérida es posible hayan aparecido otros pequeños epígrafes semejantes, de los que no tenemos noticia.

LA MAQUETA

Nuestra maqueta ha sido ejecutada a base del único plano publicado, el de don José Ramón Mérida, que ha sido reproducido numerosas veces. Es posible que existan otros, especialmente los levantados por los arquitectos que últimamente han trabajado en la restauración del monumento, pero no nos han sido asequibles. Ello es tanto más lamentable cuanto el plano de Mérida no va acompañado por alzado o sección alguna, que habría sido de gran utilidad para



Teatro romano de Mérida.



Maqueta del Teatro romano de Mérida.

facilitar la labor del señor Sunyer. En el viejo plano y alzado de Laborde, a pesar de haber sido levantado mucho antes de las excavaciones, no hemos dejado de hallar datos interesantes, en especial los referentes a las escaleras de los vomitorios y accesos de la parte alta; un buen número de fotografías nuestras y otras amablemente proporcionadas por nuestro amigo y colega el Director del Museo de Mérida, don José Álvarez y Sáez de Buruaga, han sido otra de las bases de trabajo. No hay que decir que las descripciones de Mérida (el citado fascículo: *El Teatro romano de Mérida*) y Macías (obra citada), con las láminas contenidas en ellas, han representado un tercer grupo de documentos puestos a contribución. A pesar de ello, sin la sagacidad del señor Sunyer para valerse de esta documentación, habría sido imposible obtener un resultado que juzgamos satisfactorio.

Observemos finalmente que en la maqueta hemos prescindido de reproducir el segundo cuerpo o cuerpo superior de la postescena, dejándolo más o menos en el estado actual de la restauración. Por un lado, este segundo cuerpo no creemos esté suficientemente estudiado, ya que en realidad no hay otra documentación gráfica sobre el mismo que el dibujo publicado por Mérida que hemos citado; por otro, a medida

que habríamos levantado este cuerpo, se hacía más y más difícil el problema de la fachada dando frente a la gran plaza porticada, problema completamente virgen de estudio por parte de los excavadores y restauradores del monumento. Además, una tercera razón, de orden práctico, nos hizo desistir de reconstruir en la maqueta este cuerpo superior. En efecto, el teatro queda como un edificio cerrado, cuyo interés reside en el interior, y dada la escala adoptada (1:50) al elevarse por todos lados las partes correspondientes de la maqueta, excepto que ésta se colocase casi a nivel del suelo, resultaba difícil examinarla y contemplarla debidamente. De todas maneras, si un día se quiere reconstruir esta parte, resulta hacedero efectuarlo sin modificar el resto. En cambio hemos terminado todo el remate del graderío, con el pórtico correspondiente, parte del edificio que, a pesar de no haberse conservado, ofrecía una reconstrucción segura.

LA DRAMATURGIA CATALANA MEDIEVAL URGENCIA DE UNA VALORACIÓN*

Por JOSÉ ROMEU FIGUERAS

El motivo de esta comunicación parte de la necesidad de urgir la valoración del teatro catalán medieval, tan poco atendido y prácticamente ignorado, y, a pesar de todo, tan interesante por su antigüedad, su riqueza y su evolución, y por la particular fisonomía de sus facetas más características.

Destaquemos ante todo el casi total desconocimiento que de este aspecto tan rico y tan complejo de las letras catalanas tiene la inmensa mayoría, ya no de curiosos, sino incluso de eruditos. Vamos repitiendo todos el clisé de una pobreza y una casi total ausencia de teatro catalán antiguo, y aceptamos las consecuencias llenos de conmiseración y resignado conformismo. ¿A qué se debe, pues, esta posición tan particular? Sin duda a una falta de información, a la ausencia de una coordinación que estructure y sistematice lo que se ha estudiado, y a que no se han

* Discurso inaugural del curso 1957-58 del Instituto del Teatro, leído en el Salón Dorado de la Excm. Diputación Provincial, el 22 de noviembre de 1957.

dado a conocer debidamente los fondos documentales y textuales existentes, algunos completamente inéditos, y otros, casi.

Sin embargo, podemos afirmar que se ha trabajado bastante. Pero al mismo tiempo habrá que añadir que no se ha hecho con suficiente amplitud, y que el interés de los estudiosos ha incidido tangencialmente en el conjunto de los problemas, y que ninguno de ellos, salvo, hasta cierto punto, Milá y Fontanals, ha dado una visión de conjunto y bien coordinada. A parte de algunos trabajos monográficos y documentales anteriores, debidos al P. Villanueva, Carbone- res, Quadrado, Ibarra Ruiz, Vidal Valenciano y Balaguer Merino, quien primero se ocupó sistemáticamente del antiguo teatro catalán en su conjunto, fue Manuel Milá y Fontanals, el gran maestro de Menéndez Pelayo y el fundador de la moderna historiografía de la literatura catalana. Sus eruditos *Orígenes del teatro catalán*, inacabados y publicados póstumamente por su discípulo, constituyen un ordenado y sistemático acopio de datos, aunque no una teoría ni una historia. Con todo, hoy siguen siendo un sillar fundamental por lo que tienen de visión de conjunto y por lo que adivinamos que habrían sido de haberles dado forma definitiva su autor. Más tarde, Henry Mérimée trazó una arquitecturada

historia del teatro en Valencia, pieza también fundamental, pero que limita el tema a una región concreta y se ocupa poco de los orígenes. Las demás aportaciones, algunas muy sólidas, son de carácter monográfico, aclaran conceptos, facilitan noticias o aportan textos. Así, las de Rubió y Lluch, Mn. Sanabra, Durán Sanpere y Rubio García, para la documentación en general; las de Young, Chambers, Mons. Anglès y Gérold, para los dramas litúrgicos; las de Shoemaker, J. P. Wickersham Crawford y Guillermo Díaz-Plaja, para la escenografía religiosa medieval y otros aspectos; las de Mn. Mas, Parker, Corbató, Durán Sanpere y Wardropper, para la dramaturgia del Corpus; Pierre Vidal, Ibarra, Llabrés, el Barón de Alcahalí, Mn. Pie, Durán Sanpere, Juliá Martínez, Corbató, Díaz-Plaja, el P. Nolasco de El Molar e István Frank, para la exhumación y publicación de textos religiosos; las de Chabaneau, Jeanroy, J. S. Pons y Shepard, para ciertos aspectos concretos; para el teatro profano, Juliá Martínez, Gillet y Jorge Rubió, el cual ha dado recientemente una síntesis breve, pero magistral, que apunta a una fecunda problemática; y las que modestamente lleva realizando quien os está hablando, relativas a la escenografía, el dramatismo del Corpus, los misterios de la Pasión, y la publicación de

textos pertenecientes al ciclo de Navidad y al de los santos, y el estudio y futura edición de los textos dramáticos profanos del siglo xvi.

Ante un acervo de tantos esfuerzos, ¿cómo es posible que subsista aquella idea de pobreza y fracaso? Sin duda porque no ha habido nunca la oportunidad de crear un equipo investigador especializado y coordinador que dirigiera con decisión sus actividades hacia esta comarca de siempre tan poco atendida, auténtica Cenicienta de una cultura historicista e investigadora, desde Milá a nuestros días, ilustre y generosa, a la cual han solicitado desde sus inicios problemas tal vez más apremiantes que han motivado, por lo mismo que la función crea el órgano, unas especializaciones ajenas a lo dramático.

He aquí, pues, un vacío en los estudios históricos de la cultura del país, que hay que llenar sin demora, generosamente y sin regatear esfuerzos. El campo de esta gran dramaturgia prácticamente ignorada es espléndido, y su problemática de los orígenes, evolución, influencias y contactos con respecto al antiguo teatro provenzal y al de Castilla, de un enorme e insospechado interés.

Veámoslo muy sucintamente y a través del relieve más ostensible de su compleja orografía.

Toda dramaturgia ha nacido, como sabemos, al calor del culto y el rito religioso, por la necesidad de dar representación inmediata y plástica a la verdad divina, de carácter trascendente y abstracto. Añádase la tendencia fastuosa, brillante y espectacular de las liturgias medievales, y comprenderemos por qué el teatro europeo surgió esencialmente en los oficios divinos, en particular de los referidos a las festividades-clave de la Redención, es decir, la Resurrección y la Natividad del Señor.

En la Edad Media fueron diversas las liturgias cristianas, hasta que el rito romano se impuso, surgiendo de éste el teatro medieval y, en parte, el moderno. Pero en Cataluña coexisten aún en el siglo XI dos liturgias: la visigótica, arcaica y en retirada, y la romana, al fin triunfante. La liturgia visigótica tenía un dramatismo emotivo, lleno de patetismo y expresión, particularmente en las llamadas «preces». Pero la derivación de este dramatismo al teatro propiamente tal no nos es conocida ni conservamos textos escénicos derivados, salvo, al parecer de algún estudioso, una sola pieza, conservada en latín desde el siglo X en Cataluña y traducida al catalán a fines del XIII. Me refiero al *Cant de la Sibilla*, que tuvo una vitalidad tan grande, que sigue cantándose y sumariamente representando

en la actualidad la víspera de Navidad en Palma de Mallorca y en la ciudad catalana de Alguer, en Cerdeña. En tal ocasión, un monaguillo, con una espada desenvainada y ataviado de una manera ingenua, sube al púlpito y entona las fatídicas coplas del juicio final.

Y aquí aparece ya una nota a tener en cuenta: la conservación, en impresionante tradicionalidad, de representaciones dramáticas enormemente arcaicas. Una nota, la tradicionalidad, que es en cierta forma constitutiva del antiguo teatro catalán y que revela tanto la existencia de una escuela autóctona como la de una fuerte vitalidad.

Volvamos a la liturgia romana, madre indiscutible del teatro medieval europeo. En los siglos IX y X en el oficio sacro de la Resurrección y antes del introito, se glosó el texto litúrgico alusivo a la visita de las santas mujeres al Sepulcro y su encuentro con el ángel. En la glosa se introdujo un pequeño diálogo entre estos personajes, y dicho diálogo pasó en boca de los sacerdotes oficiantes, que se convirtieron así en actores. Gracias a una pequeña composición de lugar, se figuró el sepulcro vacío, junto al altar, y así nació el escenario con su rudimentario attrezzo. Aquel pequeño drama, en latín y representado por sacerdotes encarnando los papeles

de las santas mujeres y el ángel, fue evolucionando en seguida, complicándose con otros episodios, como el de la venta de los ungüentos. Pronto el procedimiento se extendió a otros textos litúrgicos relacionados con la Resurrección, como el de la aparición a la Magdalena y a los discípulos de Emaús. Había nacido, pues, la primera fase del teatro medieval: el *drama litúrgico*, en latín, simple glosa de la liturgia, y representado en el interior del templo por sacerdotes. Esta primitiva materia se ordenó en el llamado ciclo de Pascua o de Resurrección, y muy pronto, por extensión y calco, surgió el ciclo de la Natividad, partiendo de la visita de los pastores, no al sepulcro, sino al pesebre, con diálogo, actores, escenario y attrezzo parecidos. A él se le añadió el drama de la visita de los Magos y alguno más. Finalmente, otros temas litúrgicos — la procesión de los Profetas como anuncio de la Encarnación del Verbo, las Vírgenes fatuas y las prudentes, etc. — experimentaron también glosas y consiguieron verse representados en dramas litúrgicos, que se acoplaron entorno de los dos ciclos antedichos.

A través del gran ceñobio de Ripoll, estas representaciones dramáticas penetran en Cataluña, procedentes de los grandes monasterios del Sur de Francia, como Moissac y Saint-Martial de

Limoges. Conservamos en Cataluña varios dramas litúrgicos, algunos con su música, relativos a la Resurrección, de acusado arcaísmo y fecha- bles de los siglos XII y XIII. El de la venta de los ungüentos, con la presencia del vendedor de los perfumes y de un matrimonio negro, que daban una nota detonante por sus libertades expresivas, se perpetuó en las tierras catalanas — Lérida y Valencia, por ejemplo — hasta el siglo XVI, en que fue definitivamente prohibido. He aquí, pues, otra prueba de vitalidad y tradicionalidad.

Guardan una cierta relación con el drama litúrgico las llamadas *epístolas farcitas*, o sea, glosas a las epístolas de los oficios correspondientes, y el *Sermó del bisbetó*, parodia litúrgica. De las primeras conocemos ejemplos catalanes del siglo XII, que parecen influir en los especímenes del Sur de Francia; del segundo poseemos un texto del siglo XIV, al que hay que referir una costumbre todavía viva en Montserrat.

La subsiguiente fase evolutiva del drama medieval la constituye el llamado *drama semilitúrgico* o *misterio en latín*, un tipo de representación corta, todavía en latín y sacerdotal, pero ya bastante independiente de la liturgia, e inspirado en fuentes mucho más amplias y acogiendo otros temas que se acoplarán después en ciclos nuevos.

Esta fase ha sido desatendida en Cataluña y se impone la necesidad de rastreo y exhumación, pues hay indicios que podrían conducirnos a descubrimientos.

En el siglo XII constatamos ya una decidida intervención seglar y vulgar en este mundo dramático, hasta ahora patrimonio exclusivo de sacerdotes. Giros expresivos, fuentes y sobre todo el uso de las lenguas vulgares determinan un cambio sustancial y la aparición de nuevos géneros, como los *juegos*, religiosos o profanos, y más tarde, los *milagros* y las *moralidades*, para dejar paso finalmente, en la segunda mitad del siglo XIII, a los *misterios*, que constituyen la forma más desarrollada y perfecta, la prototípica del teatro religioso medieval en lengua vulgar.

El misterio aprovecha y sobre todo amplía la temática y los ciclos de las fases anteriores. En el siglo XV, basándose en las diversas liturgias particulares de las distintas festividades en que se divide el rito romano, se quiere dar una visión comprensiva y total del proceso de la Redención. Y así los misterios se distribuyen, partiendo de la idea de dicho proceso, en el ciclo del Antiguo Testamento, desde la Creación, el Pecado original, la historia bíblica y los profetas, hasta las llamadas «figuras» de Cristo; el ciclo de Navidad, desde el Nacimiento al tema del

divino Niño entre los doctores; el ciclo de la Pasión y Resurrección; el de otros temas del Nuevo Testamento; el de Pentecostés, con el de la muerte y ascensión de la Virgen, y el de los santos, cuyo significado es, en definitiva, el triunfo y expansión del Cristianismo por todo el orbe.

Esta gigantesca concepción cíclica es tardía, concretamente del siglo xv. El núcleo primitivo, básico y esencial, es el de la Pasión, como en los dramas litúrgicos lo fue el de la Resurrección, por cuanto el sacrificio de Cristo es el centro de la redención humana. De aquí que sean los misterios de la Pasión y la Resurrección los más antiguos, cuyo nacimiento hemos de situar en la segunda mitad del siglo xiii, aun cuando los textos más arcaicos conservados sean del primer tercio del siguiente.

Pues bien, de las tres pasiones en vulgar más antiguas de Europa, una es catalana. Fue traducida al provenzal e influyó decisivamente en la dramaturgia pasionística del Sur de Francia, tiene gran valor intrínseco y revela unas características tan acusadas, que eminentes especialistas como Jeanroy y Shepard han creído en un potente foco dramático catalán primitivo que irradió por las culturas vecinas y que se diferenciaba de la gran dramaturgia francesa del

Norte, que tanta influencia tuvo en Europa entera. Pero la existencia de esta ilustre Pasión no es un hecho aislado en Cataluña, pues creo haber demostrado en otro lugar que los misterios de la Pasión son en nuestro país en número de ocho, desde los siglos XIII y XIV al XVIII. La evolución de estos misterios ha sido fiel a las distintas concepciones dramáticas y artísticas de cada época, y su éxito popular ha sido siempre enorme. Este éxito y la larga vitalidad del género quedan harto probados si tenemos en cuenta que aun hoy sigue representándose, por inveterada tradición, el drama pasionístico, debidamente adaptado a las necesidades actuales y a los escenarios modernos, en Olesa y Esparraguera, poblaciones que han persistido en una costumbre que era general, de unos cincuenta a cien años atrás, en la mayoría de las localidades catalanas.

Pocas culturas europeas pueden presentar un número tan crecido de Pasiones dramáticas, y ninguna, salvo Alemania, un tan largo e ininterumpido ejercicio en las representaciones del divino drama. Pero, además, sabemos que acompañaban a la representación de la Pasión propiamente dicha, otras a ella relacionadas, como la de la Creación del mundo, el sacrificio de Abraham, la resurrección de Lázaro, los Limbos

y la Resurrección de Cristo. En Cataluña conservamos unos quince textos relativos a tales representaciones, sin contar con numerosas adaptaciones y versiones variantes de diversos tipos básicos.

La dramaturgia pasionística catalana no sólo influyó sobre Provenza, sino muy probablemente sobre Castilla. En efecto, dejando a un lado las rudimentarias *Lamentaciones* de Gómez Manrique, la primera Pasión dramática castellana conocida, la de Lucas Fernández, de hacia 1500, tiene más de oratorio sagrado que de misterio propiamente dicho, y su evidente relación con el *Passi en cobles*, escrito por los valencianos Fenollar y Martínez, antes de 1493, debería ser estudiada. Por otra parte, es también a través de algún dramaturgo valenciano de la primera mitad del siglo XVI, que podemos explicarnos un cierto interés excepcionalmente demostrado precisamente en esta época por algunos dramaturgos castellanos hacia el tema de la Pasión. Por lo demás, cabe señalar la influencia sobre Castilla del célebre *Auto de la quinta angustia*, del asimismo valenciano Juan Timoneda; e importa precisar que este *Auto* no es más que un arreglo y en muchos momentos una traducción del *Davallament de la creu*, texto catalán anterior, muy conocido por todo el dominio lingüístico. Este

paso de la cultura catalana a la castellana a través de Valencia no debe extrañarnos, pues es un hecho constatado frecuentemente. En la historia dramática, estos casos no son los únicos y probablemente no fueron los primeros.

Otro ciclo del que hemos conservado también bastantes textos, es el de Navidad. Los misterios navideños ofrecen características y rasgos que podrían ser propios de nuestra dramaturgia. Pero uno de sus mayores valores y encantos reside en su vivacidad, en su gracia rústica y en su malicia expresiva y aguda, que podrían rozar la irreverencia si no les salvara su radical ingenuidad. Conocemos textos del siglo xv al xviii, por lo general emparentados y que son la base de los populares *Pastorets*, hoy todavía representados. Al mismo ciclo pertenecen diversas piezas escénicas sobre la adoración de los Reyes, de cuyo tema tenemos noticias dramáticas antiguas y textos de los siglos xvi y xviii, los cuales, por lo demás, emparentan con las representaciones populares sobre los Magos, que tienen lugar, aun hoy día, en Mallorca, en plena plaza pública.

Muy ricos de acción son los misterios relativos al Antiguo Testamento, de los que conservamos seis, e interesantes los referentes al Nuevo, no alusivos a la Pasión y al Nacimiento, en número de cuatro. Por lo que se refiere al ciclo

litúrgico de Pentecostés, poseemos abundantes noticias de una representación llamada de la *Colometa*, es decir, del Espíritu Santo, figurado por un pesado artefacto de plomo que, entre el estrépito de arcabuces y cohetes, descendía de lo alto del templo al crucero o al altar, donde estaban reunidos los apóstoles.

Revisten un particular interés los tres misterios conservados sobre la muerte y Ascensión de la Virgen. De los tres misterios aludidos, el más conocido, pues sigue representándose cada año los días 15 y 16 de agosto, es el de Elche, único caso en el mundo de conservación de una escenografía y un texto medievales que no han sufrido modificación ostensible. Pero a pesar de sus grandes cualidades y virtudes, el misterio de Elche no es el mejor ni el más antiguo en su género, ya que los dos restantes son anteriores y contienen un texto más perfecto. Uno de ellos, de principios del siglo xv, supone una concepción más rica, más poética y refinada que el de Elche. Y es de lamentar que este último misterio haya hecho olvidar a los otros dos.

Conservamos doce misterios pertenecientes al ciclo de los santos, restos de una producción que sin duda fue muy extensa. Los centros religiosos y las grandes parroquias, los gremios y las cofradías tuvieron, por lo general, su repre-

sentación en honor de su santo protector, con la cual desarrollaban la vida del mismo con un espíritu ingenuo pero muy expresivo, con gran dinamismo y con un curioso sentido de la unidad teatral. Los textos conservados demuestran la madurez escénica a que había llegado el ciclo en Cataluña; madurez que, por otra parte, contrasta con el impresionante primitivismo de las representaciones hagiográficas, llamadas *balls*, conservadas por tradición oral hasta hace pocos años. Porque estas representaciones teatrales, de las que nos han llegado aproximadamente cincuenta, suponen un estadio más arcaico que los misterios medievales y dieciseiscentistas que han pervenido hasta nosotros.

Todos los misterios, sea cual sea el ciclo a que pertenezcan, poseen un curioso sentido de la escena, una esquemática expresividad y un sabio dinamismo, de tal manera, que su cometido llegaba a todos los ámbitos sociales. Era una forma artística ruda, pero sincera y llena de verdad, ingenua, pero realizadora del milagro de unir la realidad inmediata con la abstracción del dogma, de la gracia o el milagro. Era la claridad de acción y la llaneza expresiva, más que la sutileza de los conceptos y del estilo, lo que se perseguía. Y su expresiva lección de experiencia y eficacia puede ser ofrecida a toda dra-

maturgia actual que quiera renovarse. Así lo han comprendido en Francia, por ejemplo, donde la organización estudiantil de los «Théophilie» actualiza periódicamente en las tablas de hoy el gran teatro galo de ayer, con una sobriedad y comprensión que han trascendido, desde 1933, al gran público francés.

No puedo detenerme sobre otro aspecto importantísimo de este teatro, el de la escenificación, cuyo conocimiento constituye siempre para los no iniciados una auténtica sorpresa. Los misterios solían representarse en el interior del templo, en nuestro país. Uno o varios estrados, hasta cinco o seis, estaban debidamente colocados en él. Se representaba en el suelo, ante el altar principal o en los laterales, y entre los bancos; en lo alto de los estrados, y en el «andador» o «corredor», es decir, un plano inclinado que unía el suelo con las tarimas. La acción se trenzaba y evolucionaba por todos estos sitios, sin desorden ni confusión. Encima de los estrados se levantaban bosques, casas, ciudades, el paraíso, la boca del infierno, el Calvario, etc., de manera que la ilusión de la realidad fuera lo más perfecta posible. Un complejo sistema de trampas, poleas, mecanismos de animales, maniqués, etc., contribuían a hacer más viva aquella ilusión, hasta tal punto, que conocemos

aspectos de la tramoya que maravillarían al tramoyista más ingenioso de nuestros días.

Aparte ciertos textos de carácter alegórico, como el *Mascaró* y la *Consueta dels set sagraments*, y el dramatismo de la procesión del Corpus, del que hablaré después, esto es, a grandes rasgos, lo que conocemos de nuestro teatro medieval religioso. Este teatro, a mediados del siglo XVI, intenta renovarse siguiendo las tendencias que en los diversos países europeos habían de conducir a la creación del propio teatro nacional. Así, la vasta escenografía, formada, en general, por la yuxtaposición de los estrados, se reduce a un solo y breve escenario, con telón de fondo, a la manera de hoy; el dinamismo se limita en gran manera; los personajes desarrollan conceptos más hondos y sutiles, informándose el autor, no ya en los simples relatos populares o muy conocidos, sino en fuentes más ambiciosas; y las escenas consecutivas y sin interrupción del misterio medieval se dividen ahora en actos. Esta transformación en gran parte fue motivada por el teatro humanístico y escolar, en latín o en versiones vulgares, del cual tenemos conocimiento documental en ambos aspectos en Cataluña y que también es preciso estudiar con urgencia. Pero aquella renovación no pudo ser fecunda, por cuanto Cataluña había

entrado ya en su larga decadencia política y literaria.

Permítanseme sólo cuatro palabras sobre el interesante aspecto dramático de la procesión del Corpus Christi. La festividad, establecida en 1246 y 1264, aunque no decretada con extensión universal definitiva hasta 1311, posee una de las liturgias más recientes del rito romano. Por lo mismo, no tuvo tiempo de crear una dramaturgia propia y tuvo que adoptar, en cambio, las adquisiciones escénicas de las otras liturgias, más antiguas y maduras, y ciertos recursos del teatro o del espectáculo profano preexistente. El aspecto más dramático de la festividad fue la procesión, celebrada en Barcelona ya en 1322, entre las primerísimas ciudades de Europa que más madrugaron en este aspecto. Tal como hacían los reyes y los municipios cuando recibían o festejaban a grandes personajes, o con motivo de señaladas efemérides, la Iglesia estatuyó que se recibiera públicamente y se paseara por las calles al mayor de los señores, presente en la Hostia. Esta exhibición pública y fervorosa iba acompañada de «entremesos» o «roques», es decir, escenarios móviles, que eran llevados en andas o en carros y que sostenían figuraciones naturales, ángeles, patriarcas, personajes bíblicos, santos, etc., que, inmóviles, o bien cantando,

danzando, dialogando o evolucionando encima de dichos escenarios o en el suelo, representaban pequeños cuadros alusivos a los mismos temas que hemos visto en los ciclos de los misterios. Por lo demás, todo este vasto complejo se ordenó y se distribuyó de acuerdo con la idea cíclica, ya expuesta, que gira entorno de la Redención por Cristo. Ni siquiera los «entremeses» más evolucionados llegaron a crear verdaderas representaciones, con diálogos, textos trabados y acción ordenada según una concepción dramática básica, a la manera de los misterios corrientes. Valencia, en este caso, tal vez obedeciendo a estímulos de Castilla y Andalucía, en el siglo XVI aplicó tres de estos misterios a los entremeses procesionales correspondientes, por lo cual hay que desechar la idea corriente de que dichos misterios valencianos *nacieron* de la procesión, pues de ésta, dado lo reciente de la liturgia del Corpus, no pudo crearse más que una dramaturgia rudimentaria y de prestado; una dramaturgia, sin embargo, llena de color y que ofrece al estudioso como al simple curioso un excepcional interés.

Si para el teatro religioso poseemos una cantidad tan notable de textos y tantas noticias, en el teatro profano hemos sido menos afortunados,

en parte porque nos hemos preocupado menos.

En manera alguna puede negarse la existencia de un teatro profano medieval en Cataluña. Al seguir la producción lírica desde nuestros trovadores hasta los satíricos valencianos de principios del XVI, constatamos el uso inteligente y abundante del diálogo lírico y apto para el recitado o la interpretación alterna, diálogo que está siempre en la base de toda obra dramática. Otro aspecto del diálogo medieval es el del *conflictus* o disputa sobre cuestiones más o menos abstractas, como los dos que conservamos entre el alma y el cuerpo. Otro, el que se halla en el fondo de la macábrica *Danza de la muerte*, de la que tenemos textos catalanes y que, en el siglo XVI, una curiosa representación mallorquina desarrolla escénicamente.

Hay un aspecto del dramatismo profano de un evidente interés: aquel que presidía en los festejos reales o municipales, en las fiestas de coronación o en las recepciones de personajes ilustres. En los banquetes palaciegos, entre plato y plato, se interpretaba música y canto y desfilaban e intervenían figuraciones de ángeles y animales diversos. Y en estas y otras fiestas de palacio o en las callejeras, abundaban los «entremesos» y las alegorías alusivos a virtudes y a abstracciones o se remedaban juegos caballeres-

cos. Así, son dignas de recordar las fiestas valencianas de 1269 ó 1271, con motivo de la recepción ofrecida por Jaime I a Alfonso el Sabio; la coronación de doña Violante por Pedro III (IV de Aragón), la de Martín I y la de Fernando de Antequera. En esta última, celebrada en 1414, un complejo «entremès» sostenía figuras humanas alusivas a las siete virtudes, que cantaban unas coplas catalanas escritas por don Enrique de Villena, y cuya traducción al castellano nos ha conservado el cronista Alvar García de Santa María.

Este vasto material se refiere más al espectáculo que al teatro propiamente dicho. Pero de tal acervo se nutre en un momento dado, en todas partes, el auténtico teatro profano. En último término, constituye el vestigio del profundo, antiguo y muy extendido dramatismo de nuestras tierras, respecto al cual tendremos que lamentar la pérdida considerable de piezas escénicas profanas que hemos sufrido, como, por ejemplo, aquel *Joc del rei Pàssero*, valenciano, prohibido en los primeros años del siglo xv, o aquellos «entremesos d' enamoraments e alcavoteries», mallorquines, sancionados a mediados del mismo siglo, de todo lo cual sólo nos quedan noticias documentales.

Hay que llegar al siglo xvi para presentar la

primera muestra conservada de este teatro, con la curiosísima particularidad de que esta primera muestra la debemos al extremeño Bartolomé de Torres Naharro, el gran forjador del teatro castellano. En efecto, este gran dramaturgo sitúa en Valencia la acción de su *Comedia Serafina*, escrita hacia 1517, y en ella hace hablar en catalán a la protagonista Serafina y a su criada Dorosía, en un quinto del total de los versos de aquella obra. El autor conoce a la maravilla la variedad lingüística valenciana, sus giros más típicos y sus formas más castizas de expresión. Se nos presenta como gran conocedor del ambiente local y, lo que es más importante, de las maneras y caracteres dramáticos específicamente valencianos; maneras y caracteres que figuran ya en obras algo anteriores a Torres Naharro, como las de Fenollar y Gaçull, cuyo paso a la escena podría hacerse con poca dificultad. El que queda mejor definido de dichos caracteres es el de la dama valenciana, de lengua viva, impulsiva, vital, zalamera, muy coqueta. Y este arquetipo femenino. Torres Naharro lo halló ya constituido en la escena valenciana, lo veremos continuado por Juan Fernández de Heredia y Luis Milán, dramaturgos valencianos contemporáneos de Naharro, y después pasará a la escena castellana de la gran época áurea, por obra, sobre

todo, de Lope de Vega, cuya larga estancia en Valencia, por todos conocida, fue tan provechosa para la renovación del teatro español. He aquí, pues, otra de las contribuciones escénicas de Cataluña al teatro castellano a través de Valencia, y he aquí asimismo una nueva problemática a proponer y a resolver; una problemática que creo debemos poner en la base de la más general, relativa a la gran aportación de los dramaturgos valencianos posteriores, en lengua castellana, al teatro español, por cuanto todo ello es fruto de una antigua y madura base dramática existente en las tierras de habla catalana.

El primer dramaturgo valenciano de carácter profano hasta ahora conocido es Juan Fernández de Heredia, noble y poeta asiduo de la corte de Germana de Foix y del duque de Calabria. Sus diálogos poéticos en castellano, vivos, agudos y realísticos, son casi pequeñas piezas escénicas. Pero su bilingüe *Farsa de la visita*, mal llamada por sus editores *Coloquio de las damas valencianas*, es ya teatro consciente, y es, además, una ventana abierta a la sociedad valenciana del primer tercio del siglo XVI. La *Farsa* fue representada, primero, ante la reina Germana y su segundo marido el marqués de Brandenburg, y más tarde, ampliada, ante el duque de Calabria y su segunda esposa la marquesa de Cenete. La obra

es una sátira fina y puntual de la burguesía y la nobleza valenciana, y al mismo tiempo del ambiente familiar del poeta. Y es, sobre todo, la mejor farsa escrita en su época en toda la península; una farsa surgida en un ambiente concreto y creada con los ingredientes dramáticos autóctonos y de larga tradición que se ofrecían al agudo talento de su autor.

Su contemporáneo y rival, el músico, poeta y dramaturgo Luis Milán, nos ha dejado en *El Cortesano* una descripción coloreada y realística de la corte de Germana de Foix y de su tercer marido, el duque de Calabria, en 1535. Es un libro escénico, con muchos pasajes sin duda concebidos para ser llevados a las tablas, o, en último término, captados, digamos filmados, del gran teatro de la realidad. De tales pasajes, tres son bilingües, están desarrollados a base de diálogos seguidos y reflejan el ambiente de los bufones y truhanes de la corte, con diversas intervenciones de los cortesanos. De hecho, en todo el libro constatamos parecidas situaciones y desenlaces, las mismas reacciones temperamentales e iguales caracteres a que nos tienen acostumbrados las obras valencianas anteriores y contemporáneas. La significación última de *El Cortesano* es, pues, esta vinculación profunda a la tradición dramática de Valencia.

Quisiera, para terminar, indicar tan sólo la existencia de dos pequeños interludios y el primer acto de una comedia extensa, todo ello escrito en el Principado, que he podido estudiar recientemente en un trabajo en vías de impresión. Y los aludo simplemente porque demuestran, en la segunda mitad del siglo XVI, en plena renovación, triunfo y difusión del teatro castellano, la continuidad de la dramaturgia catalana, aun en el aspecto profano, tan desconocido, y en una época ya decadente.

Este es, en síntesis, el rápido panorama de una dramaturgia prácticamente ignorada, que me he permitido esbozar. Poseemos mucho, pero no hemos sabido apreciarlo en su justo y debido valor. Eminentemente especialistas nacionales y extranjeros han rozado nuestro tesoro y han señalado algunos de sus aspectos, tal vez los más visibles. Pero no los más característicos ni los esenciales. Es tarea inminente y constituye nuestro deber el penetrar hasta el fondo de los problemas, el interpretar, atar y coordinar, siempre con amor y denodadamente, generosamente, lo que se ha hecho, e investigar y descubrir nuevos datos y nuevos textos, y publicar lo mucho que queda incomprensiblemente inédito. Acaso la Diputación Provincial, cuya magnífica tradición

cultural no es preciso encarecer, la Corporación que sostiene el Instituto del Teatro, una de cuyas misiones consiste en estudiar los valores dramáticos de nuestra tierra, sea la más adecuada posibilidad para que este estudio urgente se lleve a cabo. De esta forma, esa gran dramaturgia, este teatro catalán tan vigoroso y pletórico en la Edad Media y que en el siglo XVI intentó renovarse y no pudo a causa de la general decadencia de las letras del país, dejará de ser desconocido aquí y fuera de aquí, y conseguirá el general reconocimiento de la gran altura que realmente alcanzó en épocas pasadas.

CRÓNICA

EVOCACIÓN
DE ANTONIA MERCÉ
“LA ARGENTINA”

Con ocasión de inaugurarse
la sala de sus recuerdos en
el Museo del Arte Escénico
de Barcelona

PALABRAS DE OFRECIMIENTO

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

De tres maneras, señoras y señores, burla el hombre la ley de la gravedad. La primera, por el vuelo, que desde Ícaro a las máquinas metálicas y terribles que surcan los aires, levanta al hombre hacia los espacios; por la natación, por la que el ser humano ensaya actitudes de vuelo demorado y les convierte en unos ángeles «au ralenti». Queda una tercera actitud, la de la danza, por la que la figura del ser humano burla una vez y otra la ley del peso físico de la materia. De todas estas formas de ascensión sólo esta tercera tiene la categoría de arte.

Hemos querido solemnizar la inauguración de esta Sala en la que van a custodiarse, como en un relicario íntimo, recuerdos entrañables de Antonia Mercé, con un acto en el que, como acabáis de ver, se subrayan los valores de aquella criatura sin par que condujo la coreografía española a su más alta dimensión cultural a través de rutas universales.

La importancia del arte de Antonia Mercé

deriva justamente de esta ampliación dimensional por la cual lo que era expresión folklórica reducida adquirió el lenguaje de los grandes gestos universales. A la manera como de Pedrell a Falla y de Falla a Halffter asistimos a un adelgazamiento de los temas populares que se intelectualizan y se convierten en moneda cotizabile en todo el mundo, Antonia Mercé recogió del tesoro folklórico español la veta de oro que tenía exactamente los quilates necesarios para trasponer los linderos de lo nacional y convertir estos materiales en un signo alquitarado de sentido hispánico, a la manera como paralelamente Federico García Lorca incrustó los motivos populares en una lengua poética de validez universal.

He aquí por qué el Museo del Arte Escénico de Barcelona ha querido dedicar, con emoción y con respeto, una de sus salas más íntimas y recoletas a la memoria y homenaje de Antonia Mercé.



HOMENAJE

«Tuve la suerte de conocer por primera vez a Antonia Mercé, en 1916, si no recuerdo mal. Fue en casa de la Marquesa de Hoyos, y aquel marco señorial cuadraba bien a la calidad de su arte. El gran público quizá no sabía reconocer todavía en ella el genio de la danza. No sabía que se hallaba ante «la danzarina» de su época.

Sería injusto no señalar una excepción. Esa minoría, que siempre tiene razón, supo anticiparse a la opinión de la masa. La personalidad, el arte, de La Argentina, no escaparon a la percepción de un grupo determinado. Y son, naturalmente, grandes artistas quienes la rodean y agasajan.

Ya en 1910, *Nuevo Mundo* nos trae los ecos del homenaje íntimo tributado en el estudio del escultor Sebastián Miranda, a Antonia Mercé. La rodean Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol, Sancha, Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, y «otros celebrados literatos y artistas», según reza el pie, que no limitándose a un solo error,

alude al banquete celebrado en casa del pintor Miranda, en honor de la cupletista «Argentina».

Solía ésta bailar, durante el primer período de su carrera, ante un público que no era el suyo, un público de varietés, más sensible a las curvas que al primor coreográfico, más entendido en prendas físicas que en arte puro, auténtico. Casi nadie sabe ver entonces — preciso es reconocerlo — la infinita armonía, la perfección, el dominio, la elegancia que caracterizan a Antonia Mercé. Sus fotografías de entonces nos muestran la imagen de una mujer que pretende disimular sus defectos físicos o considerados como tales. Excesivamente delgada — según los imperantes cánones de estética femenina — se rellena el busto y las caderas. Sonríe tímidamente, achicando la boca, esa boca que, abierta en franca y ancha sonrisa, será uno de sus elementos de seducción allende las fronteras. Más tarde, en París, en Niza, en Roma, la silueta estilizada y nerviosa de la bailarina ante un público delirante de entusiasmo nos enorgullece.

La Argentina cruza el mundo, incomparable embajadora nuestra, como la más genuina y sugestiva representación del arte español. Y es — alucinada y alucinante — retorcida llama al interpretar *El amor brujo*; ofrece el prodigio rítmico de sus castañuelas en *La danza ibérica*;

realiza en *La chula 1890*, de Granados, un milagro: el de darnos la estampa de una chula distinguida, sin que esa distinción sea incompatible ciertamente con el salero más castizo.

Ante la danzarina agilísima, sonriente, ingrátida, son muchos los que no sospechan el esfuerzo inaudito de toda una vida, lo que realmente tiene de esclavitud y sacerdocio el ejercicio de la danza. “¡ Ah — escribía María Taglioni —, si supieran bien a costa de cuántos sacrificios se adquiere una mediana reputación! Y aun se puede llamar feliz la que no sucumbe a las rudas pruebas que suponen los rudimentos del arte, pues para soportarlos se necesitan el valor de un guerrero, la paciencia de un santo, la constancia de un mártir y la robustez de un gañán.”

Y, sin embargo, de todo esto no hablaba siquiera Antonia Mercé. Hablaba poco de cuanto personalmente la atañía. Era discreta, reservada. Esta impresión me produjo al menos durante nuestra conversación más detenida, en el Palacio Barberini, sede de nuestra embajada cerca del Quirinal. La dignidad, el buen gusto, eran rasgos salientes de su personalidad. De ahí sin duda el tacto y el tesón con que defendía su intimidad. Se ha hablado mucho del arte de La Argentina. Muy poco o nada de su vida. Caso singular, raro, cuando se trata de una artista muy famosa.

Veinte años han transcurrido desde que la muerte nos arrebatara a Antonia Mercé, en pleno auge de su gloria. La muerte más desconcertante que nunca en este caso, tan difíciles son de asociar la inmovilidad, el silencio, a la que fue toda ritmo, movimiento, dinamismo. Con este motivo se renuevan en Francia los homenajes a la memoria de la bailarina española, de la «grande Argentina», así la denominan nuestros vecinos, transidos de noltalgia y de fervor.

¡Homenajes! Todos los que aquí se le rindan serán pocos. Fuera de España es donde se dio a Antonia Mercé su valor, todo su valor. Los españoles aplaudieron — apasionadamente, sí — a una Antonia Mercé ya universalmente consagrada. Aplaudieron... tarde.

Luchemos contra ese olvido que los años tejen en torno a determinados artistas. Quedan para siempre los lienzos del pintor célebre, ante los cuales se inclinan generaciones sucesivas. Perdura en el mármol el genio de un escultor y en la obra literaria el pensamiento, el corazón, de aquellos que escribieron como Ana de Noailles, para ser amados después de muertos.

Del comediante, en cambio, de toda una vida consagrada a la escena, ¿qué persiste?, un nombre, un lejano eco. Nuestros padres nos hablan de la escuela de la Patti, de las manos de la Duse.

Nuestros hijos sabrán apenas cómo electrizaba al público la voz de María Guerrero.

De ahí que toda actuación escénica, la más dilatada, siempre será efímera, cruelmente efímera. Esa misma injusticia, ese mismo dolor de lo fugaz, se registra en el destino de la más excelsa figura de la danza.

¡Que persista, emotivo y vivaz, el recuerdo de Antonia Mercé, al menos en aquellos que hemos de agradecer el regalo de su arte, al menos en aquellos que conocimos la gracia de su contorno, la genial agilidad de sus pies, el repiqueteo sin par de sus palillos!

Para oponernos al olvido empleemos las pobres armas de que disponemos. Renuévense con oportunidad homenajes tan entrañables como éste; resurja Antonia Mercé al conjuro de la evocación. Que no falten alguna vez claveles de España sobre su tumba. Esa tumba sobre la cual pudiera grabarse el mismo epitafio que se leía en la piedra funeral de una danzarina famosa en la época de la decadencia romana: "Fugax bis saltavit et placuit" (fugitiva dos veces, cautivó bailando).»

AGUSTÍN DE FIGUEROA
Marqués de Santo Floro



ANTONIA MERCÉ

No nació en España. No murió en España. Su cuerpo reposa lejos de España.

Y, sin embargo, no hubo una mujer que con más derecho, altura y hondura representase a España en las más opuestas latitudes y en las más dilatadas regiones de nuestro planeta.

Sólo María Guerrero hubiera hecho tanto si la limitación del idioma — limitación relativa, por ser el castellano el vehículo de su verbo — no la hubiese impedido llevar el teatro español a todavía mayor número de países. Y no sólo por sus geniales interpretaciones, sino por la elevadísima categoría de sus empresas, dando a conocer a nuestros clásicos y construyendo, en Buenos Aires, esa joya que se llama Teatro Cervantes, hecha toda ella con materiales y artesanía españoles.

Pues eso hizo Antonia Mercé con nuestra música y nuestros bailes, con una categoría no superada antes ni después, pero en el mundo entero, porque el lenguaje de la danza es universal.

Por eso la deuda que tenemos con Antonia Mercé es perenne, y, afortunadamente, ya se empieza a saldar.

Porque si nació en Buenos Aires, en 1890 (el mismo año que Nijinsky, por un capricho astro-lógico que combinó mágicamente esa coreografía estelar), sus padres eran españoles y artistas ambos. Él, Manuel Mercé, bailarín notable y concienzudo maestro de la escuela clásica española y profesor de baile en el Real de Madrid. Era vallisoletano, de esa tierra que, por otro capricho geográfico, tantos buenos bailarines dió. Ella, su madre, Josefina Luque, cordobesa, de distinguida familia, que, por amor al hombre y al artista que fue su marido, comenzó a bailar a su lado y bajo su enseñanza, después de su matrimonio. A los dos años regresaron a España, portadores de aquella criatura que ni ellos mismos sospecharían que iba a hacer glorioso su apellido. Como ignoraba y siguió ignorando el dueño de la casita de la calle de Talcahuano, esquina a Cuyo, hoy Sarmiento, donde Antonia vió la luz primera, que un día tendrían que colocar una lápida en sus muros como un hito turístico de Buenos Aires... Y como la ostra ignora el valor de la perla que segrega.

Ya en Madrid, en el castizo Lavapiés, el matrimonio Mercé abrió una escuela de baile,

al par que, en el Real, adiestraban a las bailarinas de la ópera. En ese popular Lavapiés se abrió a los ojos de aquella chiquilla delgada y vivaz toda la fuerza de la raza. Allí sintió el impulso creador. Allí empezó a bailar. Y en el Real, por supuesto, bajo la dirección coreográfica de su padre, que pronto empezó a disgustarse por la rebeldía que mostraba su hija para seguir las rígidas reglas de la antigua escuela, y, aunque ella decía siempre luego que aquellas lecciones le fueron muy beneficiosas porque el baile clásico es el cañamazo donde se borda luego el baile de cualquier país, no le permitían, sin embargo, desplegar su personalidad ni manifestarse tal como ella sentía la música y el baile españoles, y, desobedeciendo a su disgusto padre, se pasó a las varietés, entonces naciesen en España, que eran el único campo donde el artista podía manifestar su personalidad sin trabas, puesto que no había directores ni repertorios impuestos, ni se creaba bajo la premisa con que lo hacen hoy las artistas del nefando folklore, atenuadas al repertorio de un solo músico. En esas calumniadas varietés, que tantas gloriosas figuras dieron a España; ya pudo Antonia — ella la primera — incorporar al baile español a músicos de la categoría de Albéniz y Granados. Este glorioso compositor catalán le

dedicó en Nueva York, a punto de embarcar para aquel trágico viaje en que había de encontrar la muerte, su obra póstuma: *La danza de los ojos verdes*, que continúa inédita y sólo fue bailada por Antonia en pleno apogeo de las varietés, en el tabladillo del Romea madrileño. Y pronto, los intelectuales y la élite de Madrid le hicieron un homenaje, llevándola nada menos que al Ateneo desde las crujiendo tablas del Romea. Y el público iba por ella, un público aparte, lo que dio lugar a que el empresario de aquel teatrillo organizase unos «jueves Argentina» en que sólo actuaba ella, origen de los futuros recitales de baile, que también ella creó, como cuanto se relaciona con esta era del baile español.

Pero retrocedamos a sus comienzos, a sus primeros años de actuación. La primera de que tenemos noticia es en 1903, a sus trece años, en Apolo, en la catedral del género chico, donde crea, en una reposición de la zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant*, el baile «La zamacueca», que ya sorprende por la originalidad y lo distinto de los bailes al uso de las zarzuelas. Poco después, en el Real, actúa como solista en una gala con motivo de las fiestas de la coronación de Alfonso XIII.

Su primera salida de España fue a Portugal, en 1906. Empezó por el país fraterno. Ya reco-

rería después los más lejanos. Va luego a Francia, en plena popularidad de la música de Quinito Valverde, y debuta en el Jardín de París, que estaba en los Campos Elíseos. Pasa luego al Moulin Rouge y estrena la revista de Quinito, *L'Amour en Espagne*, en la que bailaba con la colaboración de Antonio Bilbao y el célebre Mojigongo (al que recordamos haber visto en aquella castiza Villa Rosa barcelonesa del Arco del Teatro, pequeño antro delicioso, aculotado de humo como una pipa, donde tantas noches iba la aristocracia, al salir del Liceo, para ver a La Macarrona, a La Tanguera y a tantas estupendas bailaoras...

La primera vez que yo vi a Antonia Mercé fue aquí, en Barcelona, en aquella desaparecida Sala Imperio, cuyos programas, verdadera vía láctea, no han sido superados jamás en conjunto de estrellas. Actuaba a la sazón con Raquel Meller y Tórtola Valencia, pero no principiantas, sino ya cuajadas, famosas e insuperables en sus años veintes.

Después de esos años arranca el camino internacional de Antonia Mercé y ya la vemos más de tarde en tarde, por desgracia, en nuestros escenarios. Continuos contratos en Europa hácenle espaciar sus visitas a España, a la que lleva consigo en el corazón y en todos los componentes de

su arte. Arnold Meckel, el genial manager, hace de ella la figura más cotizada de su época, y a cada nueva tournée americana, que ella quiere que sea la última para no alejarse tanto de los suyos, es vencido su propósito ante la presentación de nuevos contratos en blanco para la temporada siguiente...

Su pasión española le lleva a constituir una gran compañía de ballet español — la primera que hubo —, a pesar de que su cachet y sus contratos como solista alcanzan la misma cifra que para todo aquel numeroso elenco, y comienza por resucitar *El amor brujo*, estrenado años atrás — y malogrado — en unas condiciones precarias inconcebibles, en el Teatro de Lara madrileño, con una pequeña orquestilla, por la gran Pastora Imperio, eso sí, pero sin cuerpo de baile ni una partitura continuada, sino con interpolaciones de letra de Martínez Sierra y haciendo el guitarrista Víctor Rojas el protagonista masculino. Sólo breves días duró esa maravilla de *Amor brujo*, nacido antes de tiempo, sin lograr. La misma Pastora volvió a sus canciones y bailes populares sin acordarse más de aquel intento, que no caló en ella; pero sí en el privilegiado cerebro de Antonia, que estuvo años enteros madurando la idea de su verdadero estreno tal como lo vemos hoy en cuanto a posibilidades, aunque

continuamente profanado por nuevas versiones, todas, absolutamente todas, desacertadas. Cuatro años empleó la gran bailarina, en el apogeo de su arte maduro y creador, en rematar su creación cumbre. Viajes incógnitos a Granada desde París, a ver a Falla, en breves intervalos de sus continuos contratos, estudio de los antiguos ritos gitanos... y, por fin, su admirable e intocable versión. En su eclético repertorio hispánico vimos *El contrabandista*, de Oscar Esplá; *Triana*, de Albéniz; *El fandango de candil*, *Juerga*, de Tomás Borrás y Julián Bautista; *Sonatina*, de Halfter, y un auténtico cuadro flamenco elevado al escenario de la Ópera Cómica. En aquel memorable mayo de 1929 todo el programa era una representación genuina de España: las músicas ya citadas, con el maestro Arbós al frente de la orquesta, y con decorados de Néstor, Andreu, Zuloaga y Bacarissas. Quien tuviera la suerte de presenciarlo, ¿podrá olvidarlo nunca?

En España sólo tuvimos ocasión de verle *El amor brujo*, en el Español, de Madrid, en unas representaciones de ensueño, con la colaboración de Pastora Imperio y Vicente Escudero.

Esto era ya en sus últimos años. La última vez que actuó en España fue también en el Español de Madrid para tomar parte generosamente en un festival a beneficio de Fernando el de Triana.

na, viniendo expresamente desde Bélgica y volviéndose a marchar a París al día siguiente. ¡Quién nos había de decir que no la veríamos más! Esto ocurría el año 35. En el 36, último de su vida breve y fecunda en extremo, no vino ya a España ante el mal cariz de aquellos meses de pre-guerra.

Su última actuación fue el 26 de junio del año 1936, en la Ópera de París, y con *El amor brujo*.

A los pocos días, en un descanso impuesto por prescripción médica, y el 18 de julio, a las puertas de su patria, en la pequeña Bayona francesa dejó de existir súbitamente el mismo día que en su patria estallaba fragorosa y terrible la guerra civil. Duelo fue su muerte para el mundo entero. Como a artista propia la lloraron las gentes de los más distintos y distantes países. Su recuerdo no se extingue donde bailara una sola vez...

Se ha escrito mil veces sobre la desventaja en que, para el juicio de la posteridad y por lo tanto para la constancia de su recuerdo, hay en el trabajo del intérprete respecto al de otros creadores de arte: pintores, músicos, literatos que las nuevas generaciones pueden estudiar, revalorar o repudiar... y hasta exaltar de nuevo después de haberlos querido enterrar definitivamente.

¡Podrían citarse tantos casos!

Por eso es más impresionante la comprobación de que la memoria de un intérprete genial perdura, aun cuando muchos de la generación actual sólo le conozcan por referencias. Éste es el caso de Antonia Mercé a los veinte años de su muerte. La gloriosa bailarina, sobre todo en los últimos años de su carrera artística, era comentada diariamente en la Prensa de todo el mundo sin necesitar recurrir para ello al consabido robo de alhajas, ni a aventuras principescas ni a nada que no fuese el encendido y unánime entusiasmo que suscitaba su danza en el mundo entero. Y también a los homenajes de excepción que se le hacían en cuantas tierras pisaba: la creación de un nuevo clavel con su nombre por los floricultores-alquimistas de Holanda, una condecoración en Egipto, una estatua suya en el Museo Hispánico de Nueva York; el premio a la elegancia en automóvil en el Bois de Boulogne, la invitación del gran Kreisler a colaborar con él en un concierto...

Si en vida de Antonia escribía a diario la prensa mundial en loor suyo, en nada ha menguado el recuerdo que los periódicos de todo el mundo le dedican, y su figura se agiganta hasta alcanzar los límites del arquetipo, adivinándose que los siglos venideros la convertirán en mito.

Su talla sirve para medir ya siempre el valor de cualquiera nueva figura de la danza..., aunque muchas veces los mensores equivoquen la escala. Obligados estamos, los que tuvimos la suerte de verla tantas veces, a discriminar los valores, a mantener el fuego sagrado y a no contentarnos con lo que ya se hizo gracias al esfuerzo de unos pocos.

Además de los homenajes que se le hicieron en vida, ha habido muchos después de su muerte, llenos de fervor y poesía. En la Sala Pleyel, de París, se colocó una lápida con esta bella inscripción: «En recuerdo de la que aquí bailara y que fue llama viva y pura armonía de España». En Madrid hay otra lápida en la calle del Olmo, en la casita en que vivió de niña y donde empezó a bailar: «En esta casa vivió y aprendió el baile con el que fue admiración del mundo y gloria de España». Y se le ha dado, además, su nombre a una nueva calle, lindante con las de Goya, Jorge Juan, Máiquez y Felipe II, en glorioso cortejo.

En París, hace unos meses, con motivo de su vigésimo aniversario, se celebró una exposición maravillosa de recuerdos suyos, en la Ópera, que estuvo abierta cuatro meses al público y por la que desfilaron cientos de miles de personas. En tanto que todo París estaba lleno de affiches con su efigie anunciándola como si se tratase de una

figura viva. Al mismo tiempo, en Madrid se le rindió un homenaje en el Círculo de Bellas Artes, con trabajos de ilustres literatos y danzas de Mariemma. Buenos Aires va a saldar ahora la vieja deuda poniendo una lápida en la casa en que nació. Me cabe el honor de haber dado el primer aldabonazo en la revista *Lyra*, de Buenos Aires, el año 50, reclamando para ella el honor debido, que ahora se le rinde. Esa placa será colocada el próximo 18 de julio.

Y Barcelona cumple ahora, como no podía ser menos, con este acto digno de su memoria. Para hacerlo más tangible y evocador, y como gratitud a los organizadores de este homenaje y en donación a este magnífico Museo del Arte escénico, la familia de Antonia Mercé, que vive sólo para su recuerdo emocionado, ha hecho donación de dos de sus bellos trajes de escena, que contribuirán no poco a herir dolorosa y emocionadamente el vivo recuerdo de los que vimos esos trajes inflamados por su danza...

Bienaventurados los pueblos que saben honrar a los hijos que les dieron gloria.

MÁXIMO DÍAZ DE QUIJANO



Grupo de primeras bailarinas junto al monumento erigido a la memoria de Antonia Mercé «La Argentina», en el jardín de «BAKE-EDER», propiedad de don Xavier de Aznar.

AL MARGEN DE UN ANIVERSARIO

Infunde mucho respecto hablar de Antonia Mercé, La Argentina. Representa tanto, tantísimo en el arte coreográfico español, que sólo pronunciar el nombre de Antonia, tal como le gustaba que la llamaran quienes tuvimos la suerte de conocerla y de tratarla, me crea un complejo de microbio incompetente ante la magnitud de su personalidad artística. Pero la gloria de su recuerdo me obliga muy gustoso en esta ocasión.

Se ha cumplido el vigésimo aniversario de su muerte y el mundo entero de la danza ha rendido conmovido su tributo al recuerdo de la malograda artista que impuso categoría de arte superior al baile español. El tiempo y los hechos sucesivos en el ballet español corroboran y van agrandando su importancia. Pionera infatigable, ella fue la primerísima en los cuatro campos que podemos dividir la danza española en sus facetas teatrales : regional, flamenca, clásica y contemporánea. Ella hizo lo más difícil y meritorio : des-

de cubrir y crear. La primera en revalorizar el folklore regional hereditario, semiperdido y olvidado por otras modas exóticas. La primera en transportar los provocativos bailes a la guitarra, del colmao al escenario de concierto. La primera en dar vida a las rutinas fosilizadas de los llamados bailes de escuela bolera, peculiares del siglo XVIII. La primera en extraer calidades musicales al sonido mecánico de las castañuelas, y al taconeo monocorde de los zapateados. Y, finalmente, la primera en crear el propiamente dicho «ballet español», su mayor ideal.

Ella intuyó el sentido de la coreografía en su aspecto universal que le inspiraba la música española. Trataba sus soliloquios como si desarrollara una composición teatral. Poseía el secreto de hacer una aparición original, cuidaba el desarrollo del baile según los cánones fielmente ejecutados que remataba siempre con un mutis especial, característico. Todos tenían un despliegue lógico nacido de su misma poesía. Se adivinaba pies y cabeza unidos por un tronco consistente. Hacía la fusión perfecta del esqueleto técnico con el lirismo espiritual de su inspiración. Bailaba con temperamento y nervio sin necesidad de desmelenarse ni tirarse por los suelos para enardecer al público fácil. Por elegancia innata y por un riguroso concepto de dignidad profes-

sional, nunca le gustó simular que perdía la cabeza ni su propio control.

Su figura era de una simpatía radiante, sugestiva, encantadora, sencilla. Sus pasos, escrupulosamente perfilados como corresponde a toda bailarina consciente. Sus gestos, estudiados al milímetro, eran servidos al público con natural fluidez de improvisación. Profundizaba los tipos de cada baile hasta llegar a una metamorfosis integral en cada interpretación. Captaba los rasgos locales, transformando sus versiones folklóricas en verdaderos poemas plásticos. Cuando se cambiaba de traje parecía cambiar de alma, así calaba en su profundidad psicológica. Ella fue en realidad la primera coreógrafa española. Supo aprovechar prácticamente la maravillosa lección de Diaghilev, otro genio de la época en el ballet, que desde su estancia en España había porfiado en sacar cuanto pudo de nuestra cantera artística en provecho del ballet.

En 1916 había estrenado varios ballets de asunto ibérico: *Triana, España y Las Meninas*. En 1918, *Los jardines de Aranjuez*, estrenado en Madrid, valiéndose de partituras de Albéniz, Ravel, Fauré y Chabrier, con la colaboración del pintor Sert para algunos decorados y trajes. En el año 1919 estrenó en Londres la gran obra maestra, que aún perdura en los repertorios, *El*

sombrero de tres picos, de Alarcón-Falla-Picasso. Finalmente, en 1921, *Cuadro flamenco*, interpretado por bailaores nativos.

Desde entonces el deseo imperativo de formar un «ballet español» fue una obsesión en la mente de Antonia. Un ballet netamente autóctono, coreografía, bailarinas y bailarines, músicos, escenógrafos, figurinistas, escritores de guiones, que fuese una expresión directa del arte español.

Hasta que en mayo de 1929, poco después de haber ofrecido unos recitales sola en el Théâtre des Champs Elisées, realizó la gran prueba en la Opera Comique de Paris, al poner coreografía a *El amor brujo*, de Falla, coronada con el mayor de los éxitos, junto con otros ballets: *Juerga*, música de Bautista, libreto de Tomás Borrás, y decorados de Fontanals; *El contrabandista*, música de Oscar Esplá, libreto de Cipriano Rivas Cherif y decorados de Salvador Bartozzi; *Sonatina*, de Ernesto Halfter; *Triana*, de Albéniz, con decorados y figurines de Fontanals y Néstor de la Torre. Con el mismo repertorio tuvo que prorrogar sus actuaciones en el Théâtre Marigny, a pesar de haber reunido unos «partenaires» y un cuerpo de baile improvisado con los elementos que pudo encontrar, luchando en los ensayos para imponerles su estilo.

En junio de 1936, pocos días antes de su

muerte, escalaba el prestigioso escenario de la Ópera de París, donde dió unas representaciones de *El amor brujo*, con Vicente Escudero, Carmita García, Elvira Lucena y otras menos conocidas. En el mismo escenario que tres años antes ya había dado su primer recital sola.

Para ser justos hemos de convenir que hubieron dos personas que contribuyeron enormemente a realzar la personalidad de la que ha sido calificada «la Pavlova del baile español». Fueron Arnold Meckel, su representante y empresario, y André Levinson, fiscal supremo de la crítica parisiense, que la presentó a la élite balletómana en el ciclo de conferencias tituladas «viernes de la danza», y fue su más apasionado apologista. Al poco tiempo le dedicó una monografía espléndidamente editada, en la que dejó escrito un estudio completo de su arte excelso.

Pocos personajes del mundo de la danza han recibido tantos honores en vida, ni tantos homenajes póstumos como han sido justamente rendidos a la malograda Antonia Mercé. El Gobierno español la condecoró con la Gran Cruz de Isabel la Católica. El Gobierno francés le concedió la Legión de honor, y una placa en bronce en bajo relieve perdura su recuerdo en el vestíbulo de la Sala Pleyel de París. En España, gracias a la iniciativa privada del conocido balletómano don

Javier de Aznar, hace dos años erigió en el parque particular de «Bake-Eder», su mansión de Las Arenas de Vizcaya, un pedestal de piedra con el nombre de Antonia, esculpido y coronado con una estatua de la Victoria de Samotracia, a cuya inauguración asistió toda la compañía del «Festival Ballet» de Londres.

Últimamente, en Madrid, colocaron una lápida conmemorativa en la casa donde vivió largos años, en la calle del Olmo, y su gran amigo y admirador el escritor Máximo Díaz de Quijano, en colaboración de la bailarina Mariemma, organizaron un acto de homenaje en el Círculo de Bellas Artes.

Entre la bibliografía dedicada a su figura cuenta con *La vie breve*, de Suzanne Cordelier, editada poco después de su muerte, y un libro publicado recientemente por Mme. Gilberte Cournand, especialista en la materia y dueña de la librería «La Danse», de la plaza Dauphine, que contiene una serie de fotografías de sus bailes en acción, que habían permanecido inéditas, de un valor documental inapreciable.

En España únicamente existe una obra importante dedicada a su memoria, debida a las plumas de Néstor Luján y Xavier Montsalvatge, ilustrada con valiosos apuntes al natural diseñados por la mano experta del escultor José Clará.

Dicha obra de bibliófilo debiera de ser reeditada en formato popular asequible a la multitud de devotos, mucho más interesados por el contenido que la mayoría de los coleccionistas de ediciones raras.

Finalmente, en el Museo de la Ópera de París, se celebró una exposición de recuerdos personales, trajes, accesorios, cuadros, dibujos, fotografías, programas, etc., cedidos galantemente por su familia, organizada por el alto personal de la Biblioteca Nacional señores Michon, Menestrat y señora Caol-Bérard, con un amor verdaderamente elogiabile, tratándose de una artista al fin extranjera para ellos. Acontecimiento que hizo desfilar al todo París artístico y elegante.

Por españoles y por balletómanos no podemos ni debemos olvidar a la gran Antonia, insigne gloria nacional. Barcelona no podía permanecer indiferente a contribuir por su parte a sumarse a la lista de homenajes. En estos días se cumplen, precisamente, veintitrés años de la ocasión que la aplaudimos por última vez en el Teatro Barcelona. Antes de salir para América la compañía de ballet español «Suite Española», encabezada por Róberto Iglesias, Flora de Albaicín y Maruja Blanco, tomaron la feliz iniciativa de organizar una serie de representaciones en el Teatro Calderón, que culminaron con una

Gala extraordinaria patrocinada por el Ministerio de Información y Turismo y por el Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, con la colaboración espontánea del maestro coreógrafo del Teatro Liceo y Catedrático del Instituto del Teatro Juan Magriñá, fiel admirador y amigo de la que fue gran precursora.

Hoy es el Instituto del Teatro que ha querido poner un digno colofón rindiendo su tributo en este acto íntimo, sencillo y cordial como ella misma hubiera sentido.

ALFONSO PUIG



SU ELEGANCIA

En un momento verdaderamente crucial para la moda, Antonia Mercé brilló en París y en el mundo entero por su elegancia.

Vive el ocaso de Poiret, la consagración de Cocó y la aparición de Jean Patou.

Los tres grandes creadores se han fijado en ella para que dé vida a sus trapos.

Antonia se vistió en Poiret, y al contrario de Isidora Duncán, que recargó aún más lo barroco del gran mago, ella eliminó con auténtica gracia todo lo que del famoso modista podía haberle hecho perder levedad. Al revés de todas las artistas de aquella época, Antonia, aunque nunca intentara ocultar su personalidad artística, no pretendió que, fuera de la escena, se la reconociese como la famosa «Argentina».

En el «hall» del Ritz, «Place Vendôme», Antonia era una elegancia internacional. Podía confundírsela con una mujer elegante de cualquier latitud, nunca con una mujer de teatro de aquel tiempo; lejos de la Duncán, como dije antes, de

Tórtola Valencia, de Cecile Sorel y de mil otras artistas que, no contentas con los triunfos de la escena, pretendían que fuera de ella se las reconociese a la legua exagerando su indumento y añadiendo a la creación del modista mil ingredientes más.

Antonia era auténticamente elegante por eliminación. Así, todo lo que le parecía superfluo en un modelo, sencillamente, sin darle importancia, sin alardear, indicaba la forma de suprimirlos.

Y es que Antonia poseía la elegancia innata, la que no se hereda ni se adquiere, la que no puede pasar inadvertida, la que sale a flor de piel a fuerza de venir de muy adentro.

Y como una hada que todo lo cambia con su varita mágica, Antonia paseó por el mundo entero, a donde la llevaban sus fabulosos contratos, la moda más absurda, la de los años 23 al 25, con una gracia infinita y al mismo tiempo con un atisbo de picardía, saboreando de antemano la aprobación disimulada, que había de surgir de los árbitros del momento, que comprendían sin quererse dar por aludidos, todo lo que Antonia escamoteaba de absurdo y ridículo a sus creaciones.

Así Antonia nunca acertó la falda con la exageración que lo hizo Patou, al presentar en París a las menuditas maniquís norteamericanas,

medio andróginas y deportistas, que iban a librar batalla a las siluetas altísimas, delgadas y decadentes de Poiret. Antonia, partidaria de la sencillez, aceptó la línea de Patou sin reservas, y si lució, una de las primeras, su célebre modelo confeccionado con dos metros de lana azul marino y tres botones de nácar, como único adorno, alargó, sin embargo, la falda de dicho modelo que rozaba la parte superior de la rodilla hasta tapar la misma.

Y surge la inefable «cloche», creada por Lucienne, la première de Caroline Reboux, que enfundó todas las cabecitas más o menos llenas de serrín del momento, pero que no logró ser aceptada por Antonia en su integridad.

Y mientras Pola Negri, las hermanas Talmadge, Gloria Swanson, aparecían fotografiadas en los magazines con estos sombreritos que les dejaban mostrar únicamente naricitas y labios, Antonia inclinó la «cloche» hacia atrás, dejando al descubierto y sombreando al mismo tiempo unos ojos únicos de color y rasgadura. Su cabeza, de proporciones más que perfectas, quedaba así aureolada, en vez de partida en dos, como sucedía en las demás que podían mostrar únicamente la mitad de la cara que quedaba al descubierto. Y mientras Antonia posaba tranquilamente ante un fotógrafo, las otras al hacerlo,

para que sus ojos no quedaran escondidos, tenían que inclinar la cabeza hacia arriba, como si estuviesen observando un eclipse de sol.

Cocó Chanel, la que no quiso ser princesa y prefirió el celibato, para no dejar de ser Cocó Chanel, poseía la máxima elegancia compartida sólo, en aquel momento, con Lina Cavalieri. Estas dos mujeres, una costurera y la otra cantante, repartían elegancia al resto de las mujeres del mundo y eran copiadas con el mismo afán por duquesas que por el demi-monde. Las dos hicieron de la elegancia, el lei-motiv de sus vidas; la primera, porque ello le proporcionaba, además de un placer, el ganar verdaderas fortunas, que le permitían vivir con una esplendidez poco corriente y envidiada de las mujeres más ricas de Europa. La segunda, porque no llegando con su arte de cantante a la altura de una Geraldine Ferrar, su rival, y poseyendo en cambio la belleza más extraordinaria del momento, quiso buscar la celebridad en la forma que le era más fácil.

Y, sin embargo, Antonia, que vivía únicamente para su arte, sin pretender deslumbrar a nadie, pudo en dos ocasiones superar en elegancia a Cocó y a la Cavalieri.

Cocó había inventado la forma de servirse de un pañuelo, para envolver completamente la cabeza, anudándolo encima de la frente, con un

nudo muy exagerado, que daba la idea de un turbante. Dentro de la sencillez de la *trouvaille*, ésta resultaba un poco teatral. Y fué Antonia, precisamente, una mujer de teatro, quien le quitó la teatralidad, aceptando en principio la creación de Chanel, suprimió este nudo y redujo el drapeado a lo mínimo. Como por arte de magia y sin saber cómo, después de un año, todas las mujeres llevaban el pañuelo en la versión de Antonia y no en la de Cocó.

La Cavalieri, por su parte, con un aire desmayado y como de soslayo, había tomado la costumbre de jugar con sus famosos collares de perlas. Sus dedos inquietos no dejaban reposo a esas maravillosas joyas, pero a pesar de su indolencia, había algo de garra en esos dedos; al mismo tiempo que acariciaban, parecía que sopeaban la fortuna que representaban.

Todas las mujeres del mundo se dieron a este entretenimiento, que al mismo tiempo les dió ocasión de hacer que los hombres que estaban cerca de sus vidas pagasen a los joyeros facturas más que regulares.

Un día, entre las señoras que formaban el comité Fémina, que tantas obras benéficas patrocinó entre el auténtico gran mundo francés, y al que nunca Antonia negó su solícitadísima colaboración, se hablaban y discutían distintos

puntos de vista, Antonia, antes de contestar a unas preguntas, como si meditara, con la cabeza algo levantada y la mirada perdida, empezó a jugar con sus dedos vibrantes y finísimos y su collar de perlas. Unas perlas de un oriente marfileño que le iban al color de su piel, como si las dos cosas, piel y perlas, fueran secuencia una de otra. ¿Sabía Antonia que este gesto estaba a la moda? No lo creo, pues en este caso no se habría limitado a llevar una sencillísima «rivière». Y en ello fue en lo que se fijaron todas las señoras allí presentes. Que para lucir precisamente unos dedos maravillosos, no era necesario forzosamente jugar con sartas y más sartas de perlas, como hacía la Cavalieri.

Bastaba un hilo de las mismas. Un simple hilito de perlas que se confundía con el oriente de unas uñas.

Hoy día las mujeres siguen jugando con sus collares, y para que sirva de pretexto a unos dedos, disputarle la gracia a unas perlas, no han perdurado los inmensos collares de la Cavalieri, sino los sencillísimos hilos de perlas de Antonia Mercé «La Argentina». Y este es un triunfo que bien merece tenerse en cuenta en los pequeños anales de la moda y de la elegancia.

«MARBEL»



MI RECUERDO

En los comienzos de mi carrera artística, en septiembre de 1927, recibí una carta de Arnold Mechel ofreciéndome un contrato para el extranjero. Ya sabía remotamente de antemano que no conseguiría el permiso de mis padres, por lo que no me atreví a contestar.

En octubre del mismo año recibía otra carta, esta vez de «La Argentina», en la que me decía que «no habiendo todavía recibido contestación, le ruego, si no tiene inconveniente, se pase por este Hotel para hablarle de este asunto».

¡Antonia Mercé estaba en Barcelona y quería conocerme!

Yo sólo la conocía por alguna fotografía que llegaba a España a través de la prensa del mundo, y la admiraba artísticamente. Acudí al Hotel Ritz, donde me esperaba. Estaba sentada en el fondo del hall; se levantó como sólo sabe incorporarse una bailarina. Recuerdo que vestía una falda gris y una blusa de transparente seda rosa salmón; llevaba el cabello liso, más bien

castaño, y sonreía constantemente con una expresión de simpatía única e incomparable.

Me dijo: «— Me han hablado muy bien de usted; sé que siente un profundo amor al baile —. ¿Quiere usted venir con mi compañía?

Yo temblaba. Ya sabía que debía decirle que no podría, pero ante este sueño hecho realidad no me atreví a una negativa.

Al día siguiente acudí de nuevo. Esta vez no eludí la respuesta, no podía hacerlo; pero, ¡cómo estaba mi ánimo!

* * *

El 26 de junio de 1936 yo venía de Londres y pasaba por París. Ella actuaba en la Ópera, con Vicente Escudero.

Después del espectáculo fui a saludarla, y me recibió y despidió (entonces para siempre) con la misma sonrisa del día que la conocí.

JUAN MAGRIÑA



LA VIDA BREVE DE ANTONIA MERCÉ

Llamada a abrir las puertas universales del arte a la danza española, llamóse «La Argentina». Su vida estelar se abrió al fulgor de la Cruz del Sur, en Buenos Aires, recién llegados sus padres en jira artística. Él, Manuel, primer bailarín; ella, Josefa, discípula enamorada. Técnica e instinto, materia y alma, fusionáronse en la pequeña Antonia Mercé. De ella heredó la piedad: «De mi madre aprendí a bailar y a rezar», diría. Jamás salió a un escenario sin llevar consigo una medalla de la Virgen y se la veía oír Misa devotamente en Saint Pierre de Neuilly. Pasó, detestando el ambiente, por el Jardín de París, el Moulin Rouge y el Olympia. El señorío lo heredó de su madre, perteneciente a una distinguida familia cordobesa; de su padre la madrileña elegancia. Reyes la sentaron a su mesa y su automóvil ganó el Primer Premio en un concurso de elegancia en el Bois.

Antonia cultivó la caridad: colaboró en el baile anual de los Petits Lits Blancs; en La Haya, momentos antes de salir a escena en una velada de carácter benéfico a favor de los tuberculosos, se desprende de la única sortija que llevaba encima; en América danza, llena de compasión, por propio deseo, ante niños ciegos. No la venció la soberbia: aunque bailara ante Alfonso XIII, los reyes de Suecia y de Dinamarca, las cortes de Bélgica, de Holanda, de Inglaterra, daba anualmente su famoso y esperado recital popular en el Trocadero ante 4,000 personas que la cubrían de flores. Su generosidad artística era ilimitada: en un programa de 12 bailes llegó a bailar 32 y aún repitió, ya ido el pianista, su inmortal «seguriya» al solo ritmo de su taconeo mágico y de sus castañuelas inimitables.

«Antonia Mercé. París-Madrid.» Así rezaban sus tarjetas de visita. Si Francia la encumbró, jamás olvidó que era portadora del alma española. Alentaba a los artistas hispanos en el extranjero: en la Sala Gaveau se la oyó gritar «¡Bravo!» emocionada por la guitarra de Andrés Segovia. Contribuyó a la consagración de la música de nuestros hoy insignes compositores: para la *Jota valenciana* recurrió a Granados; para la aragonesa, a Falla; para el *Fandango*, a Turina. Recrea *Córdoba*, según Albéniz; la *Corrida*, de Valverde; la *Lagarterana*, de Gue-

rrero. Granados le rinde tributo dedicándole su póstuma *Danza de los ojos verdes*, solemne y emocionada. Ni el dolor la rindió : «Sólo a mí concierne mi sufrimiento», dijera al acabar un recital en la Ópera Cómica, sostenida en brazos de su empresario y doncella, después de danzar dos horas con agudo dolor de ciática. Su entrega a la danza fue absoluta, casi un culto. España la condecoró con la Orden de Isabel la Católica y Francia la distinguió con la Legión de Honor. Pero ella siguió prefiriendo la medallita de la Virgen, prendida al cinturón entre los pliegues de sus trajes.

Sus manos, únicas. Desterró el sombrero o accesorios para insinuar con ellas los temas de la corrida, en el *Bolero* fueron la gracia; en *Goyescas*, el tapiz; en *La Chula*, el tronío; en el *Tango andaluz*, la caricia; en el *Polo gitano*, la chispa; en la *Danza Ibérica*, el enigma ancestral; en *La Vida Breve*, la brevedad perenne, y en *El Amor Brujo*, el aleteo flamígero de la sangre hechizada. Porque a ella le debe la historia de la danza española el memorable estreno en París de este ballet «rey» de Falla, que tuvo lugar la noche del 19 de junio de 1936, con decorado y vestuario de Néstor y Fontanals, rodeada de Vicente Escudero, Carmita y su compañía, dos meses antes de rendir su vida fulminada al traspasar el portal de su residencia en San Juan de Luz, en el atardecer histórico del 18 de julio.

JUAN GERMAN SCHROEDER