

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 5

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1960

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCÉNICOS

5

ESTUDIOS ESCENICOS

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

5

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

La cubierta de nuestros Estudios Escénicos reproduce una carátula, obra del escultor Pablo Serrano.

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

	<u>Páginas</u>
COLABORACIONES	
<i>Poesía y diálogo: «Razón de amor».</i>	Guillermo Díaz-Plaja . 7
<i>Los títeres en Cataluña en el siglo XIX.</i>	J. E. Varey 45
<i>Pirandello a través de sus papeles íntimos.</i>	Giovanni Cantieri Mora 79

POESÍA Y DIÁLOGO
RAZÓN DE AMOR

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

HISTORIOGRAFÍA

En 1887 el investigador francés M. Haureau encontró en un manuscrito latino de la Biblioteca Nacional de París¹ esta singular obrita, que comunicó al hispanista Alfred Morel-Fatio, quien la publicó en la revista «Romania» con el título de *Poème d'Amour*,² fechándola en el siglo XIII. Entendió Morel-Fatio que se trataba de dos poemas: el primero contiene una conversación entre dos amantes en un vergel, que constituye una «manière de pastourelle, d'une saveur provençale ou portugaise plutôt que castillane», a la que aparece unida, por una «transition maladroite», la segunda parte: un debate entre el agua y el vino, preanunciado en los versos iniciales de la primera parte, lo que hace algo problemática la consideración de dos poemas distintos. Con todo, Morel-Fatio opta por ofrecerlos separados, titulado el segundo *Débat du vin et de*

1. Sig. Mss. latin 3576, fol. 125v.

2. *Textes castillans du XII^{ème} siècle. I, Poème d'Amour*, «Romania», XVI, 1887, págs. 368-373.

l'eau y relacionándolo por su tema, más que por su factura, con poemas latino medievales, como *Denudata veritate* (ed. Du Méril) o franceses, como *Disputoison du vin et de l'iaue* (ed. Wright), y otros de la tradición popular, incluso castellana.

Contra la hipótesis divisionista de Morel-Fatio se alzó Monaci,³ para quien era lógico que un «clérigo», a diferencia del juglar que repite lo que recibe de la tradición anterior, se atreviese a enfrentar, como novedad, dos temas de aspecto muy diverso, en humorístico contraste. Por su parte el profesor Egidio Gorra⁴ creyó en una simple superposición de dos textos franceses o provenzales realizada acaso por el traductor castellano, que intentó reunir en uno los dos poemas. En cambio el hispanista G. Petraglione⁵ se propuso resolver la cuestión reordenando los versos de manera que se agruparan oportunamente los que hacían referencia a cada uno de los temas.⁶ Finalmente Carolina Michaelis⁷ vuelve a considerar unidos los dos temas, ya que el escritor atribuye a la obra un título único: «Se realmente

3. *Monaci, Testi basso-latini*, Roma, 1891.

4. *Lingua e letteratura spagnola delle origini*, Milano, 1898, pág. 217.

5. *Revue Hispanique*, XIII, 1905, págs. 602-18.

6. *Romance de Lope de Moros*, «Studi di Filologia Romanza», VIII.

7. *Revista Lusitana*, VII, Lisboa, 1902.

o Preambulo dissesse respeito a ambos, era provavel que nelle se fallase só da *Razão de Amor?* e não do conflicto *entre a Agua e o Vinho*, tão apto, ou mais, para alegrar coraçõs tristes do que o colloquio amoroso?». La autora atribuye la mezcla de los dos temas a un amanuense o copista.

Menéndez Pelayo⁸ sitúa esta obra como «lo más antiguo estrictamente lírico que tenemos en nuestro Parnaso», calificación que adquiere mayor interés cuando advertimos el peso que en la obra tienen los elementos narrativos y dialogal.⁹

En cuanto a la estructura, acepta la hipótesis de que sean dos obras, si bien señala:

A) «... que las dos partes de la composición están bastante mal soldadas entre sí, pero no simplemente yuxtapuestas, puesto que los *Denuestos* se anuncian en la *Razón* desde un principio.»

B) Que esta «contaminación de dos temas, derivados acaso de fuentes distintas», ofrece una soldadura que, «aun siendo poco hábil, debe atribuirse al poeta».

8. *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, vol. I, Madrid, 1890.

9. Acaso sea éste el motivo por el que en tratados de historia se estudia la *Razón de Amor* como una poesía lírica. Nosotros, por ejemplo, incluimos su estudio en nuestra *Historia de la Poesía Lírica Española*, si bien en el epígrafe destinado al debate medieval. Véase, adelante, la objeción de Leo Spitzer.

Por lo que se refiere a la temática, la obra tiene para Menéndez y Pelayo un carácter meramente reflejo de la poesía provenzal o galaica: «probablemente (el autor) no es más que un traductor». Pero reconoce «gracia de expresión en algún pasaje», refiriéndose concretamente a la descripción de la *doncella*, que puede compararse, dice, con el de la pecadora egipciaca en el poemita que ya conocemos.¹⁰

La edición de Menéndez Pidal es definitiva; en cuanto a la transcripción paleográfica del texto, que reproduce en facsímil, señala, por lo que toca al fondo del poema, las dificultades que se oponen a la separación de la obra en dos partes, fundamentalmente porque los *Denuestos* no aparecen aludidos al designarse a sí misma únicamente *Razón de Amor*, por lo que acaso estaban destinados a ser un episodio en medio de la escena de amor que, quizá, tenía una continuación que cerraría el símbolo de la obra; en efecto, el lugar y la hora de la *Razón* y los *Denuestos* son los mismos. Por lo demás, la poca solidez de la unión de los dos temas queda explicada por frecuentes distracciones del autor. Se decide, pues, por la interpretación de Monaci

10. Se refiere, claro está, a la *Vida de Santa María Egipciaca*. Más adelante utilizaremos esta sugerencia comparando ambas «descriptio».

favorable a la unidad del poema. En cuanto a Lope de Moros, autor o copista, deja en el léxico una fuerte impronta aragonesa; siendo inexistente, a su juicio, a pesar de la opinión de Carolina Michaelis y Menéndez y Pelayo, la influencia galaico-portuguesa, ya que las formas *jeita* y *direita* pueden explicarse como simples arcaísmos.⁴¹

Finalmente nos ocuparemos de las interpretaciones alegóricas del poema, debidas a Leo Spitzer⁴² y Alfred Jacob,⁴³ que añaden un nuevo y capital interés al primer monumento de la poesía lírica española.

CONTENIDO

El autor, después de anunciar su obra y describir su propia personalidad — como veremos más adelante —, explica la situación del protagonista del poema — que es él mismo — en el tiempo (*mes de abril, después de yantar*) y en el espacio (*so un olivar — entre çimas d'un mançanar*). Allí contempla un *vaso* de plata lleno de un *claro vino*, puesto allí por la *duena, señora*

11. *Revue Hispanique*, XIII, 1905, págs. 602-618.

12. *Romania*, LXXI, 1950, págs. 145-165.

13. *Hispanic Review*, 1952, págs. 282-301.

del uerto: vino que contiene la salud perenne. También advierte allí un vaso de *agua fryda*, que desearía beber, pero *ovi miedo que era encantado*. El protagonista se tiende en el prado y se despoja de sus vestiduras: pasa la vista por su derredor: está junto a una *f fuente perenal*, de la que surge un dulce frescor; el olor de las flores — salvia, rosas, lirio, violas — resucitaría a un muerto. Entonces, bebe del agua, coge una flor y siente ansias de cantar. En este momento sobreviene *una doncella*, de singular hermosura:

Blanca era e bermeia,
cabelos cortos sobre ll'oreia,
fruenta blanca e loçana,
cara fresca como mançana,
naryz equal e dereyta,
nunca vieses tan bien feyta,
ojos negros e rridientes,
boca a rrazón e blancos dientes,
labios vermeios non muy delgados
por verdat bien mesurados;
por la centura delgada;
ben estant e mesurada.

La doncella viste con rara elegancia (manto, brial, sombrero, «luvas», es decir, guantes) y viene cogiendo flores y cantando una trova amorosa, en cuyos primeros versos reconocemos una cantiga de amigo:

De las flores viene tomando
en alta voz d'amor cantando
y diciendo — «Ay meu amigo
si me veré yamás contigo!
Aoy et sempre amaré
quanto que biva seré!»

El narrador, oculto, oye sus cuitas de amor, como Calixto oyendo cantar en su jardín a Melibea; como Romeo en el jardín de Julieta. Ella no conoce a su amado, sino por referencias. Él reconoce los regalos — guantes, sombrero, coral y anillo — que le ha enviado. Ella, a su vez, descubre en él la cinta que le hizo «con la su mano». El tema de los regalos — «que (según dice la doncella) por la su amor trayo conmigo» — tiene, acaso, una importancia superior a la aparente de simple fineza entre enamorados. El hecho de que entre los que envía el escolar figure un anillo da mayor interés, ya que puede significar el acto nupcial, o el de esponsales, ya que hasta el Concilio de Letrán no se exigieron amonestaciones, y sólo a partir de Trento se estima necesaria la presencia del sacerdote. Siendo el consentimiento de los contrayentes la clave del sacramento, claro está que existían numerosos matrimonios clandestinos e ilícitos, pero válidos. «Buena prueba de la libertad que reinaba en cuanto a la forma de los esponsales — expone

la Dra. Ruiz de Conde — es el *Florián el Florete* de la segunda mitad del siglo XIII, en el que un joven caballero envía una carta de amor y un anillo, por medio de su criado, a una dama. La cosa no puede ser menos solemne y, sin embargo, producía sus efectos. Ella acepta y quedan prometidos.»¹⁴ En efecto, y como prueba de expresiva aceptación, la doncella del poema, con turbadora vehemencia, se despoja del manto y le besa en la boca y en los ojos.

Dios señor, a ti loa[do]
quant conozco meu amado,
agora é todo bien [comigo]
quant conozco meu amigo.

Después de permanecer unidos «una grant pieça», ella manifiesta su pesar por tener que alejarse de prisa (*privado*), ocasionando en el amante un dolor terrible:

La mia senor se va privado¹⁵
dexa a mi desconcertado:

14. *Matrimonio clandestino y amor cortés*, cap. I del libro *El amor y el matrimonio secreto en los Libros de Caballerías*, Madrid, ed. Aguilar, 1945, pág. 13. La noción del valor del amor extramatrimonial común a los trovadores y a los *romans bretones* podría proceder de una actitud herética (cátara o albigense), enlazada con el druidismo céltico en una posición general anticlesiástica, según ha sugerido brillantemente DENIS DE ROUEMONT, *L'amour et l'Occident* (París, 1939).

15. La locución *privado*, «prestamente», no procede del latín *privare*, «apartar, despojar», ni parece lógica la deriva-

queque la vi fuera del uerto
por poco non fuy muerto.

Surge entonces un elemento nuevo: el poeta quiere adormecerse cuando una palomita, blanca «como la nieve del puerto», penetra (el texto es reiterativo y confuso) en el malgranar (¿errata por manzanar?),¹⁶ entra en el vaso (*e fue toda esfryada*) y al salir

vertió's el agua sobre el vino.

A partir de este momento el tono de la composición (no su unidad general, como veremos) cambia, hasta el punto de que da lugar a la teoría ya descrita, según la cual la obra *Razón de Amor* termina para dar comienzo a los *Denuestos del agua y del vino*:

Aquí copiença a denostar
el vino y el agua a manlevar.

ción semántica procedente de «prius», antes. Meyer-Lübke admite que sea un préstamo del occitano antiguo *abrivat*, «rápido, impetuoso», derivado de briu, «brío». Según Baist, procede de privado, «manso» (fr. *aprivoisé*). Pero Spitzer recuerda que *privat* significa «secreto, a escondidas», de ahí «cabalgar privado», ir en calidad de propio o mensajero particular. Corominas, por su parte, nota que en Berceo equivale a «fácilmente», de donde pasaría a significar «en seguida», «pronto». La forma *priado* es frecuente, análoga a *vianda* (procedente de *vivanda*). Vid. COROMINAS, *Diccionario*, voz *privado*.

16. Según Menéndez Pidal. Recuérdese que manzana equivale también a «todo género de fruta de pepita». Vid. AEBISCHER, *Estudios de toponimia y lexicografía románica*, Barcelona, «Escuela de Filología», 1948, pág. 101.

He aquí, escuetamente, los términos del debate:

El vino: no desea la compañía del agua, que lo convierte en *feble e mesquino*.

El agua: el vino hace perder el seso a los buenos.

El vino: llama al agua «*sucia desbengorçada*».

El agua: reprocha sus palabras al vino, recordándole que sin su ayuda su madre, la cepa, sería cortada.

El vino entra en razón y explica su poder, ya que, sin «manos ni pies», hace a los hombres valientes y enriquece la mesa.

El agua «*iaze muerta rridiendo*» y rearguye que el hombre pierde el sentido y, al embriagarse, no acierta a distinguir cinco candelas de ciento.

El vino contrataca recordándole su humilde condición, que sirve para lavar pies y manos, convirtiéndose después en lodo, y aduciendo triunfalmente que es la especie de la Eucaristía.

El agua replica finalmente que es el instrumento del bautismo.

Termina con la ritual y aquí irónica petición del poeta, quien toma partido en el debate diciendo «*mandat nos dar vino*».

ESTUDIO DE LA OBRA

De la explanación anterior se desprende la gran complejidad y el interés que esta obra encierra. Veamos de establecer sus principales elementos:

a) *El autor y su personalidad goliardesca*

La obra está escrita, gran parte de ella, en primera persona, y los cuatro versos iniciales tienen el tono juglaresco de los que convocan a un público (*venite, audite*), pregonando el valor de lo que se ofrece:

Qui triste tiene su corazón
benga oyr esta razón;
odrá razón acabada
feyta d'amor e bien rymada.

Menéndez Pidal ha destacado en la *Razón de Amor* el tono «muy juglaresco, por su metro irregular, por el contraste brusco con que quiere entretener a un público abigarrado, ora usando de idealidad cortesana, ora de bufonería callejera (la disputa del agua y del vino es tema muy usado en la poesía goliardesca) y es, en fin, ajugarada por el don que pide al final, propio de un cantar del pueblo:

Mi razón aquí la fino
e mandat nos dar vino». ¹⁷

Anticipamos, con estas líneas de Menéndez Pidal, algo de la complejidad de las cuestiones que plantea este poema, empezando por el hecho de que el concepto de *juglar* que aquí señala el maestro no se ajusta al poeta, que, inequívocamente, se proclama a sí mismo *escolar* y no *juglar*, como dice en los versos subsiguientes:

Un escolar la rrimó
que siempre ovo cryança
en Alemania y en Francia;
moró mucho en Lombardia
por aprender cortesía.

La diferencia importa: el escolar «ovo criança», aprende «cortesía» y era más refinado músico que el simple juglar. ¹⁸ En otro lugar del poema la doncella recuerda que el amante es «clérigo e non cavallero» y «sabe mucho de trobar, de leyer e de cantar». Del contexto de la obra se deduce, en efecto, su condición de hombre culto, más cerca, por lo tanto, del trovador que del juglar, ¹⁹ aun cuando guste, en un momento dado, de temas

17. *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 186.

18. El propio Menéndez Pidal (ob. cit., pág. 42) recuerda que hay, además de los instrumentos musicales de los juglares (que hemos de creer muy sencillo), «Otros de maor preçio que usan escolares» (*Libro de Alexandre*).

19. MENÉNDEZ PIDAL, loc. cit.

o giros juglarescos, como acontece con Berceo, que se presenta, en ocasiones, como un jugar de Dios.

¿Cabe, pues, adscribir al autor del poema a la clase de las que Menéndez Pelayo denomina «clérigos vagabundos y tabernarios (de los llamados en otras partes goliardos)»? El modelo de este tipo humano lo da, entre nosotros, como es bien sabido, el Arcipreste de Hita. Y sin embargo hay en nuestro autor elementos de finura lírica y expresiva que lo alejan del espécimen goliardesco. «El que escribió este poemita — escribe Menéndez Pidal, contradiciendo su opinión anterior — no aspiraba, sin duda, a ser un tipo ajugarado, sino trovadoresco.»²⁰

¿Se llamaba este «escolar» Lope de Moros, como dice el poema al final de su texto? Allí leemos, en efecto :

Qui me scripsit scribat
semper cum domino bibat.
Lupus me fecit de Moros.

Y claro está que la erudición se ha planteado la existencia de este personaje que, autor o copista, figura en el texto, y explica (Moros es un pueblecito de la provincia de Zaragoza) los ara-

20. Ob. cit., pág. 42.

gonesismos que contiene la versión que ha llegado hasta nosotros.²¹

b) *Los elementos líricos*

1. *¿Cantigas de amigo?, ¿jarchas?, ¿coplas?* — Aun cuando la obra tiene un carácter predominantemente narrativo, sorprendemos en ella diversos elementos líricos. Ya Cejador²² señaló, al lado de la *cantiga de amigo*, ya comentada, estribillos de carácter manifiestamente subjetivo como:

Amé siempre e amaré
cuanto que viva seré,

que recuerdan el villancico:

De os servir toda mi vida
holgaré
y sirviendoos moriré.

21. Desde Morel-Fatio se han notado las formas *plegne, pleno, ridientes, meu*, como aragonesimos. Otras formas como *feyta, deseyta*.

Señalemos, para terminar, una hipótesis reciente formulada por el P. Martín Alonso, S. J., según la cual el autor de la obra pudiera ser el canciller Diego García de Campos, autor a su vez del *Poema del Cid* (!) y que no ofrece garantía científica alguna, si bien es indudable alguna coincidencia de época y cultura. En *Razón y Fe*, 1942, vol. II.

22. CEJADOR, *La verdadera poesía castellana*, vol. V, páginas 97-106, Madrid, 1921.

También el díptico :

Dijle yo: decid la mía señor
¿si supieste nunca de amor?

tiene resonancia de copla popular. Así como el villancico, ya copiado,

Dios, Señor a ti loado
quant conozco meu amado
agora e todo bien comigo
cuand conozco meu amigo,

cuya resonancia paralelística es indudable.

Es interesante hacer notar que todos estos fragmentos líricos están puestos en boca de la *doncella*. Estamos, pues, dentro de la tradición de los *frauenlieder* o *mädchenlieder*, cantos de mujer de tradición general europea (incluyendo las jarchas, cuya expresión femenina es frecuente).

2. *Lo trovadoresco*. — El amante se propone cantar

e quis cantar de fin amor,

pero no conocemos lo que canta.

Entendemos, pues, el valor del contenido del canto del varón, pero no sus palabras.²³

23. ALONSO (D.) y BLECUA (J. M.), *Antología de la Poesía Española*, I, Madrid, Editorial Gredos, 1956, págs. 48-49.

No se ha reparado bastante en esta expresión, que hallamos con carácter definidor en la poesía trovadoresca. He aquí unos versos de Bernat de Ventadorn :

Chantars no pot gaire valer
si dins dal cor no mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover
si no i es fini amors corans.

«Poco vale el cantar si el canto no surge dentro del corazón, y el canto no puede salir del corazón si en él no hay leal amor, *fin amor*.»²⁴

La importancia del concepto de este amor perfecto (leal, sincero) crece a partir de Marcabré,²⁵ para quien la *Jovens* (Juventud) y *Fini Amor* (Leal amor) fueron antaño el padre y la madre del mundo.²⁶

3. ¿Alba? — No puede hablarse propiamente de *alba* en el sentido del género tan co-

24. M. DE RIQUER, *Las albas provenzales* «Entregas de Poesía», Barcelona, 1944.

25. La frase implica, pues, una fórmula definitiva del amor trovadoresco (ed. RIQUER, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, pág. 255), ya que el adjetivo *fin* equivale a «lo sumo, lo perfecto», y en la acepción francesa del siglo XII, «extremado, perfecto», según señala Corominas (*Diccionario Crítico Etimológico*, II, 527), quien documenta el adjetivo en la *Disputa del Alma y el Cuerpo (fino oro)*, y el *Libro de Alexandre* («mucho era más blanco que es el *fin* cristals»). No cita, en cambio, la *Razón de Amor*, que ofrece el matiz espiritual del adjetivo.

26. «... the ennobling power of *fin amor* is fundamental to troubadour poetry from Marcabré onward» Topsfield (L. T.). *The theme of courtly love in the poems of Guilhem Montanhagol*, en «French Studies», [1957?].

nocido de la poesía provenzal, ya que faltan dos elementos característicos: la alusión al amanecer y la presencia del *guaita* o vigía, que avisa de la necesidad de precipitar la separación de los amantes.²⁷ Sin embargo la melancolía de la frase es análoga a la circunstancia muy parecida: la despedida de los enamorados:

ela'm dixo:

— El mio senhor
oram serya de tornar
si a vos no fuese en pesar.

Yo'l dix:

— It, la mia senhor
pues que ir queredes
mas de mi amor pensat le que devezes.

Ela'm dixo:

— Bien seguro seyt de mi amor,
no vos camiaré por un emperador.

¿No recuerda el tono de la despedida de la «alba» de Bertrán d'Alamanon? «Dulce, criatura, me voy. Soy vuestro donde quiera que me halle. No me olvidéis, por Dios, que el corazón de (este) cuerpo se queda aquí, y no me separaré nunca más de vos.»²⁸

4. *¿Maya?* — ¿Es, por otra parte, la *Razón de Amor* un canto de primavera, incurso dentro

27. RIQUER, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, pág. 31.

28. M. DE RIQUER, ob. cit.

de la tradición de las mayas? Cejador lo afirma de pleno.²⁹ González-Palencia y Eugenio Mele, por su parte, encuentran relación con «las pastorales y composiciones que Bartsch recogió bajo el título, un poco genérico, de *Romanzen*,³⁰ en las cuales el poeta a menudo se pone en escena a sí mismo, contando una aventura de amor». Otros elementos confrontables son: el fondo primaveral (jardín con flores, árboles, fuentes), las locuciones eróticas; la expresión del amor a distancia, *de oídas*, antes de pasar al plano de la realidad, etc.³¹

5. *¿Pastorela?* — Más proximidad tiene el poema, en cuanto diálogo de amor, con el género llamado, en la poesía francesa y provenzal, *pastourelle*. La pastorela contiene, en efecto, según Jeanroy, tres elementos: un diálogo (cuyo origen hay que buscar en todas las literaturas románicas) en formas diversas, un oarystis, o encuentro amoroso, un *gab* o explosión de vanidad.³² El elemento fundamental es el diálogo o debate amoroso entre caballero y pastora, escarceo dialéctico en que la mujer se defiende y termina como siempre

29. Ob. cit., MENÉNDEZ PIDAL, en la última edición de su *Poesía juglaresca y juglares* (1957), propone el título de *Siesta de abril* para nuestra obra.

30. *Romanzen und Pastorellen*, Leipzig, 1870.

31. A. GONZÁLEZ PALENCIA y E. MELE, *La Maya*, Madrid, C.S.I.C., 1944, págs. 17-18.

32. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, París, 1925, cap. I.

por ceder. Ahora bien: según Jeanroy, la *pastourelle* no sería otra cosa que el tercer estado de una evolución iniciada por dos géneros anteriores: el *romance* y el *son d'amour*, partiendo de la clasificación que hizo Groeber de los poemas publicados por Bartsch. Los *romances* (los más antiguos) son relatos de tema amoroso, en los que el poeta no toma parte; en cambio, en el *son d'amour* el poeta relata escenas en las que él participa.³³ Nótese que éste es el caso de la *Razón de Amor*, cuya escenografía rústica y tono dialógico, en cambio, son semejantes a los de las *Pastourelles*. No concuerda, sin embargo, el tipo de la mujer que, lejos de ser una rústica pastora, es una refinada y elegantísima doncella; ni el tema del diálogo, que no comporta asedio por parte del varón, sino apasionado coloquio, cuya mayor vehemencia, por cierto, está del costado femenino.

33. Según Groeber, en el *romance* se trata del *amour loial* en un plano caballeresco, mientras que en los *sons d'amour* se relatan amores entre caballeros y burguesas, halagadas por la galantería de los señores y seducidas por el ejemplo de las damas. El *amour loial* se convierte en *jeu d'amours*. La extensión de esta temática al ambiente rústico dará lugar a la *pastourelle*, con su constante escenografía y su diálogo de desenlace diverso. Vid. JEANROY, ob. cit., págs. 7-8.

ASPECTOS DESCRIPTIVOS: LOCUS AMOENUS,
DESCRIPITIO PUELLAE

Veamos ahora someramente los aspectos descriptivos de la *Razón de Amor*:

Como es sabido, la descripción de la Naturaleza está sujeta, en la poesía lírica de la Edad Media, a unos moldes que se repiten — «tópica» — y que Erns Robert Curtius ha estudiado magistralmente.³⁴ Se trata, pues, de una Naturaleza convencional, que los preceptistas denominan *locus amoenus* y cuyo origen hay que buscar en Teócrito, Virgilio, Horacio y Ovidio y algunos poetas de la baja latinidad, como Tiberiano. Este «paraje ameno» que sirve de fondo a los diálogos bucólicos frecuentemente se convierte en tema central, en el que exhiben los poetas su habilidad descriptiva. Y en otros casos sirve para caracterizar el Paraíso (que es, también, un Jardín), o el mismo cielo. El «paraje ameno» es un prado verde, arbolado y florido, oreado por la brisa perfumada y refrescado por una fuente o arroyo. Es evidente el reflejo de esta «tópica» en la descripción del «locus» donde se desarrolla la *Razón de Amor*: un «prado» que contiene olivos, manzanos y granadas (*malgra-*

34. *Literatura europea y Edad Media Latina*, ed. cast. México, 1954.

nar), y una *fuenta perenal* que expande su frescura y asegura el verdor de la hierba:

Todas yerbas que bien olíen
la fuent cerca si las teníe.
Y [allí] es la salvia, y son las rosas
y el lirio y las violas;
otras tantas yervas y avía
que sol nombrar no las sabría.
Mas ell olor que d'i yxía
a omne muerto rresucitarya.³⁵

No menos convencional es la *descriptio puellae*, o descripción de la muchacha, cuyos términos hemos copiado más arriba. También en este aspecto existieron minuciosas reglas retóricas. Ya Menéndez Pelayo (loc. cit.) señaló, tomándolo, sin citarlo, de unas notas de la edición de Morel-Fatio, en la «descriptio» de la doncella algún parecido con la de María Egipciaca. Y vale la pena, siguiendo la sugestión del Maestro, de anotar algunos paralelismos:

Razón de Amor

Blanca era e bermeia
boca a razón e blancos dientes

35. La situación exacta del poema la encuentra Post en un poema de FRANCISCO IMPERIAL, *The whole passage is closely parallel to the beginning of the «Decir de las siete virtudes». Just as the earlier poet is surprised by the lady of his heart, so, in the midst of a garden surrounded by a sweetly murmuring stream competed by flowers.* «Mediaeval Spanish Allegory», Cambridge, 1915, pág. 130.

ojos negros e rridientes
frente blanca e loçana
cara fresca como maçana.
Por la cintura delgada
bien estant e mesurada.

Vida de Sta. M.^a Egipciaca

La faz tenía colorada
comme la rosa quando es granada
boqua chica et por mesura
ojos negros et sobrecejas
alba frente fata las cerneias,
de sus tetiellas bien es sana
tales son como maçana.
En buena forma fue taiada
non era gorda nin muy delgada.

Este ejemplo de Arnaut de Marvill muestra
la extensión del tópico :

el vostre front plus blanc que lis
los vostres olhos vairs e rizens,
el nas quies dreitz e be sezens,
la fassa fresca de colors,
blanca, vermelha plus que flors,
petita boca, blanca dens.³⁶

36. Tomado de la *Chrestomatie* de Bartsch, cit. por A. González Palencia y Eugenio Mele (*La Maya*, Madrid, C.S.I.C., 1944, págs. 17-18). Las correspondencias son claras para la «descriptio» de la *Razón* 'el nas qu'es dreitz e be sezens: nariz egual e deryta; petita boca, blanca dens: boca a rrazon e blancos dientes. Análogamente para la *Vida*, cfr. la fassa fresca de colors: la faz tenía colorada e el vostre front plus blanc que

SIMBOLISMO DE LA OBRA

Spitzer se manifiesta, como sabemos, partidario de la unidad del poema.³⁷ Su aportación consiste en hallar un simbolismo superior, válido para las dos partes de la composición, lo que permite dar validez a la tradición manuscrita que, al presentar unida la composición, impone metodológicamente el análisis conjunto. Este análisis, que es muy importante, parte de la conveniencia de no ser los géneros literarios como compartimientos estancos,³⁸ cuya fusión puede ser considerada como un fracaso artístico o una muestra de inhabilidad, mucho más cuando en la literatura medieval el elemento ideológico, «la trame d'idées», tiene tanta importancia.

En efecto, para el profesor Spitzer las dos partes del poema parten de un simbolismo análogo: el de la sed: sed de bebida, sed de amor. A la hora de la siesta, el protagonista ha bebido agua fresca, ha cogido una flor y desea cantar

lis: alba frente fata las cerneias. Sin embargo será bueno advertir que el orden del elogio (piel, boca, dientes, ojos, frente, cintura) no coincide con el de las preceptivas medievales. Vid. FARAL, *Les arts poétiques du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècle*, Paris, 124, págs. 81 y ss.

37. *Razón de Amor*, «Romania», 1950, págs. 146-165.

38. Spitzer incluye en esta visión errónea a Menéndez Pidal, C. Michaelis y a Dámaso Alonso, que en su *Poesía de la Edad Media* (1952) señala todavía las «delicadas tintas» del idilio con la rudeza de la «narración burlesca» del debate. Art. cit., 149-150.

su amor. He aquí que aparece la doncella, lo que permite el desarrollo de la *amorosa visione*. Por el poema sabemos que se conocían de oídas y que se habían cambiado regalos (ella lleva guantes, sombrero, un «coral» y un anillo regalo del escolar; él lleva una cinta que ella «fiziera con sus manos»); pero este amor lejano, espiritual (tan parecido al *amor de lunh* de los trovadores provenzales), se transforma en amor sensual, y ciertamente por iniciativa femenina, cuyo arrebató llega a impedirle a hablar:

Tolliós' el manto de los onbros
besóme la boca e por los oios;
tan gran sabor de mi avia
sol fablar non me podia...

El vino simboliza en el poema este segundo amor carnal, según el profesor Spitzer. Para comprender este simbolismo debemos retroceder al principio del poema y recordar el encuadre en que se desarrolla el episodio: los dos vasos colocados, una tarde de abril; el de plata, lleno de un «claro vino», «entre çimas d'un mançanar», y el «otro vaso», lleno de un «agua fryda» «arriba del mançanar». El primero, colocado por una *dueña*, y suponemos que el segundo también, aun cuando el poema no lo indique. Spitzer ha notado agudamente que esta *dueña* no debe ser la joven

protagonista del episodio amoroso que es designada con el nombre más lógico de *doncela*. El profesor Spitzer cree que la dueña sería Venus, que envía a la deliciosa criatura, símbolo real del amor carnal, al escolar sediento de amor espiritual. Paralelamente la paloma — símbolo venusiano — nos va a dar, al verter el agua sobre el vino, en las copas suspendidas en el «mançanar», la visión sobrenatural de ambos amores, llegando a simbolizar, en los versos posteriores de los «Denuestos», las dos especies del Sacramento del Amor, de acuerdo con una jerarquía medieval que pone la visión de las «cosas» por debajo de sus propios símbolos. De este modo la paloma no es, como creían los partidarios de la duplicidad del poema, un elemento extraño o un pretexto poco feliz para cambiar de tema, sino que la paloma, mensajera de Venus, al mezclar el agua y el vino, expresa la voluntad de que el amor físico y espiritual coexistan. Del mismo modo que, a lo largo de los «Denuestos», el agua del Bautismo debe coexistir con el Vino de la Comunión. Así, pues, en último término, el poema contendría un debate entre la Castidad y el Placer, desarrollado con gran originalidad por el autor del poema español, integrado en él: una *amorosa visione* (única en nuestra literatura, según Spitzer, pág. 159); una maravillosa des-

eripción del jardín del placer, eco del Paraíso Terrenal; un diálogo de abstracciones sobrenaturales (las dos copas, la *dueña*,³⁹ la paloma), demostrando todo el poema (que es un «debate en acción») el principio de la armonía de los contrarios.⁴⁰ Leo Spitzer termina su admirable trabajo estudiando sagazmente la caracterización psicológica de los personajes del Debate: el Vino (viril, irascible, grosero) y el Agua (suave, moderada, altruista), que lleva a suavizar, por su solo contacto, las expresiones de su interlocutor. Por último, Spitzer hace notar el carácter goliardesco del autor, «*clerc et non pas chevalier, expert en amour et poésie, ayant voyagé aux pays de la Cortouisie, homme a femmes qui sait captiver les coeurs*», cuyo relato autobiográfico, ligeramente fatuo, encuadra bien, como dice C. Michaelis, con aquellos *vagantes*, individualistas, turbulentos y fogosos, pedantes y contradictorios. que aparecen en la época. Al final, nota Spitzer, finalmente, que después de los denuestos entre el Agua y el Vino, lo que pide el poeta es, justamente, Vino, dando a la ritual petición ju-

39. Spitzer escribe (pág. 160) la *doncela*. Creemos que quiere decir la *dueña* (Venus), personaje más simbólico que real.

40. El profesor Spitzer me reprocha la consideración de lírica que yo atribuyo al poema (*Historia de la Poesía Lírica Española*) «en exagerant les "accents" lyriques que s'y trouvent et en negligant le *Débat*» (art. cit., pág. 155, nota). Me permito hacer notar que el estudio de la *Razón de Amor* está situado, precisamente, bajo la rúbrica *Debates*.

glaresca del vaso de «bon vino» una intención profunda.

Más atrevida es la interpretación que de la *Razón de Amor* da Alfred Jacob,⁴¹ en la que, partiendo de la posición de Spitzer, eleva la simbología a un plano religioso. El manzano sosteniendo una vasija de vino significa, según Jewis (*The allegory of Love*), la Crucifixión de Cristo. Sobre el recipiente conteniendo el vino se halla la vasija del agua, que fluye del árbol de la Vida, según un símbolo de San Pablo. El calor que siente el viajero es imagen de la aflicción del hombre. El jardín embriagador simboliza el segundo de los tres paraísos descritos por Hugo de San Víctor en su *De Arca de Noe Moralis*, el *locus amoenus* que representa a la Iglesia que hace fluir el agua del Bautismo. Refrigerado con esta agua el peregrino quiere cantar y se encuentra rodeado de perfumes embriagadores, donde hay cuatro flores, como cuatro son los regalos que haga a su amada: este número sugiere más que indica la complejidad del mundo: cuatro elementos, cuatro estaciones, etc. La doncella que se le aproxima, descrita con todos los atractivos según las normas de la época, es la Reina del cielo. La efusiva bienvenida que la da es análoga

41. *The «Razón de Amor» as christian symbolism*, «Hispanic Review», 1952, 282-301.

a la alegría que experimenta el pastor (la Iglesia) cuando recobra una oveja (el pecador). La habitual confusión entre los ditirambos a la Virgen y a la Amada hace comprensible que el «gallardón» sea un beso, después del cual Ella hace saber al pecador que seguirá favoreciéndole. Terminada la visión, el pecador se refugia en el sueño y ve una paloma, es decir, la Gracia, que después de volar hacia el agua de la fuente (el Bautismo) le abre el camino hacia la Comunión, el símbolo de la unión, que se degrada, humanizándose, en los denuestos del Agua y del Vino.

El profesor Jacob alude, al comenzar su trabajo, a la atrevida simbología de la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, y recuerda, como similar, la técnica lírica en el *Diálogo* de Rodrigo de Cota y en la *Adición del Diálogo* de Naharro y, en general, todo el juego de correspondencia, grato a la mente medieval, según el cual la tierra y sus bellezas no son más que sombras y reflejos del mundo sobrenatural.

Con ser muy atrevida esta interpretación no es, como vemos, extraordinaria ni rigurosamente nueva. En *El Sacrificio de la Misa* de Berceo, por ejemplo, hallamos análogo simbolismo :

El Vino significa Dios Nuestro Señor,
la Agua significa al pueblo pecador;
como estas dos cosas tornan en un sabor,
así torna el omne con Dios en un amor.

ASPECTOS FORMALES: LÉXICO Y MÉTRICA

Ya hemos señalado —bajo el magisterio de Menéndez Pidal— la filiación aragonesa de una gran parte de los fonetismos de la *Razón de Amor*. La pervivencia de los grupos consonánticos iniciales *pl* y *cl* (*plegué, pleno, clamados*); de la *f* inicial (*fillo*), el posesivo *meu*; la persistencia de la *d* intervocálica (*creder, seder, frida*). Otros aspectos lingüísticos, como el adjetivo *cortesa* (femenino de cortés), el adverbio *privado* (= *de prisa*), que ya hemos anotado, y al que podríamos añadir *festino*, 'rápidamente': (*ela que quiso exir festino vertió's el agua sobrel vino*); *vegada* (por vez), la locución *la mía senior*, con que el galán se dirige a la dama; la voz *alfaya* (alhaja), y otras muchas que interesan más al filólogo que al crítico literario.

La obra, en su primera parte, se presenta en aleluyas o pareados, cuya métrica tiende al eneasílabo y cuya rima es consonántica, aunque admite algunas soluciones asonantes (puesto - uerto; fryda - nacía; rrosas - violas, etc.). En

los *Denuestos* persiste el mismo juego estrófico, pero la métrica es más irregular, sin duda porque el copista se ha tomado mayores libertades y porque las acotaciones (dixo, respondio) están unas veces incorporadas al verso y otras se copian aparte.

VALORES ESTÉTICOS

La bibliografía comentada explica el interés que sigue despertando la *Razón de Amor*, interés que arranca naturalmente de su valor estético, del encanto que emana, de la personalidad indudable de su anónimo autor. Sobre su importancia podríamos hacer nuestras las palabras de Fitzmaurice Kelly, que, a poco de descubierto el poema, escribía:

«Quienquiera que haya sido el autor — y la observación muestra que era un sujeto conocedor de los modelos franceses, provenzales, italianos y portugueses — se distingue por cualidades afines a las del genio. Su delicadeza y variedad de sentimiento, la magistral factura de su obra, su meditado lirismo, todo anuncia el advenimiento de un artista completo, de un escritor que no se satisface de simples narraciones rimadas, sino que imprime a sus

poesías el sello distintivo de una personalidad independiente.⁴²

Cuanto más leemos esta obrilla más valoramos, de una parte, lo que tiene de finura expresiva; de otra, lo que tiene de microcosmos temático. En su breve contexto hay lugar para la expresión del sentimiento amoroso en un ciclo completo que va desde el anhelo y el presentimiento hasta el goce físico, pasando por la más emocionada ternura, sin que falte la expresión de los celos y el dolor de la separación. El retrato de cada uno de los protagonistas a través de la mirada enamorada del otro es una pura delicia, así como la sabia, lenta gradación en las etapas del reconocimiento, después del encuentro.

También es un acierto, como ha notado Spitzer, la caracterización respectiva del Agua y del Vino, ciertamente difícil en su necesaria abstracción — la intemperancia viril del Vino y la sosegada dulzura del Agua —, así como la rudeza pintoresca, francamente cómica a veces, de los *Denuestos*.

La adjetivación es prodigiosa, sabiamente reduplicada: la amada es «blanca e bermeia»;

42. *A history of Spanish literatura* se publicó en Londres, 1898. La traducción castellana, obra de Bonilla San Martín, de la que tomamos esta cita (págs. 89-90) en 1901 (Ed. «La España Moderna»).

su frente es «blanca e loçana» y sus ojos son «negros e rridientes». Ahí está rediviva y cierta, con sus cabellos cortos, su cintura delgada, su refinada elegancia, su canción en los labios, su ternura y su pasión.

Es interesante observar, finalmente, el triple juego entre lo descriptivo, lo narrativo y lo dialógico, que permite combinar hábilmente lo espacial y lo temporal, al mismo tiempo que el tono general de la obra es una curiosa mezcla de vivencia y lejanía, ya que el escritor es a la vez narrador y protagonista.

REFLEJO Y ORIGINALIDAD

Ya hemos visto, al analizar los elementos líricos de la primera parte del poema, cómo hallan eco en el mismo diversos aspectos de la lírica europea. Lo mismo podríamos decir de los *de nuestros del agua y del vino*, tradicionalmente enlazados por la crítica⁴³ con una *Disputoison du vin et de l'aue*.

El tema de un debate o discusión entre el agua y el vino aparece, en efecto, como un tópico de la literatura medieval en latín y en romance.

43. Desde la edición de Morel-Fatio, nota núm. 2.

Además del texto recordado por Morel-Fatio, mucho más amplio y rico de contenido que el texto español,⁴⁴ podríamos recordar otros, como el *Conflictus vini et aquae*,⁴⁵ que por su dimensión y por su contenido está más cerca de nuestro debate, que recoge con leve alteración incluso el breve tema de que el beodo tiene alterada su visión,

en una blanca paret
cinco candelas ponet
si el beodo non dixere que son ciento
de quanto digo tan solo miento.⁴⁶

Todo ello nos confirma cuán absolutamente falta de sentido se nos aparece la aplicación de nuestro concepto de originalidad a un poema me-

44. *La disputation du vin et de l'eau*, ed. por Thomae Wright, en *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes*, Londres, 1841, págs. 299-306, empezando por una disputa entre cuatro vinos — Auxerre, Gascuña, Anjou y Rochelle — que solicitan del dios del amor que decida acerca de su primacía. En pleno debate interviene el agua, alegando ser la más necesaria y acusando al vino de ser causa de homicidios, robos y ruinas.

45. Publicado en *Carmina Clericorum, Studenten Lieder des Mittelalters*, Heilbron, 1877, págs. 33-36. Es el que señaló Morel-Fatio, cuyo verso inicial es «Denudada veritate».

46. Cfr. «Tus scis linguas impedire — titubando solet ire — tua sumens basia —, verba recte non discernans — centum putat esse cernens — duo luminaria» (ed. cit., pág. 35). Otros textos de la misma colección, como *Quaestio vini et aquae* (páginas 37-51), insisten en los valores religiosos que se aducen en el texto castellano: el agua recuerda que es un instrumento del bautismo, que llenó la piscina probática, y que el vino ocasionó la embriaguez de Noé. Este replica alegando que es la substancia de la Eucaristía. Etc.

dieval, época «colectiva» por excelencia, en la que los tópicos o lugares comunes se encuentran a cada paso. Con todo, ¿cómo negar en la *Razón de Amor* rasgos de una delicada y profunda personalidad?

EL TÍTULO

Hemos conservado el título *Razón de Amor* para designar el poema, una vez aceptada su condición unitaria.⁴⁷ La locución *Razón feyta d'amor*, tomada del contexto, parece innecesaria, igualmente el título de *Poème d'amour* con que lo presentó Morel-Fatio. En cuanto a la segunda parte de la obra, aparece una vez con el título de *Denuestos del agua y del vino* o *Entención del agua y del vino*; pero parece superfluo al constituir sólo un elemento secundario del poema. Optamos, pues, por el título general de *Razón de Amor*, tomando el vocablo *Razón* en el sentido de «razonamiento». En la Edad Media *razonar equivale* (cfr. catalán: *enraonar*) a conversar (*razonóse con ella como si fuesse vivo*, «Roncesvalles», verso 1) y *razón* a relato (*Oyt señores una razón*, «Debate del Alma y del

47. Menéndez Pidal propone en la última edición de su obra, *Poesía juglaresca y juglares* (1957), el título de *Siesta de abril*.

Cuerpo»).⁴⁸ En la actualidad, y gustando de su sabor arcaico, Pedro Salinas ha titulado *Razón de Amor* uno de sus más bellos libros poéticos.

48. Incluso al final el poeta llama a su obra sencillamente *Razón* (*Mi rrazon aquí la fino*). Este concepto no persiste aplicado a este vocablo. La discusión o debate adquiere con el nombre de *Pleito* nueva difusión. Con el título de *Pleyto y Público Desafío que tuvo el agua con el vino*, Wright publica un curioso romance popular, última derivación de nuestro tema en su aspecto poético. Pero todavía Charles A. Aubrun nos ofrece una curiosa cuanto inesperada utilización de esta simbología en la segunda parte del *Lazarillo de Tormes* (de Pedro de Medina?). Es el episodio en el que Lázaro, en medio de una tempestad, determina que lo que había de ocupar el agua en su cuerpo era mejor «engullirla de un vino excelentísimo que en la nao auia, el qual aquella hora estaua sin dueño como yo sin alma». Después de lo cual cae al agua, espada en mano, y al llegar al fondo lucha con un ejército de peces, alcanzando una peña, en la que se refugia. Pero habiendo «evacuación» el vino, tragó agua *riñando dentro de sí con su contrario*. «Entonces conocí como el vino me había salvado la vida.» «*L'ambiguité* — concluye Aubrun — *serait-elle un trait du génie espagnol comme l'affirme Vossler? A mon sens nous sommes en présence d'une version «a lo burlesco» du problème éternel des rapports de l'esprit et de la matière, de l'âme et du corps*. (*La dispute de l'eau et du vin*, «Bulletin Hispanique», LVIII, oct.-dic. 1956, págs. 453-456.)

LOS TÍTERES EN CATALUÑA
EN EL SIGLO XIX

Por J. E. VAREY

De las representaciones de compañías acróbatas, titiriteros, exhibidores de fuerzas corporales, de autómatas, de linternas mágicas o de animales amaestrados en la Cataluña del siglo xviii sabemos muy poco, ya por la pérdida de los fondos documentales de los teatros de Barcelona, ya por la falta de estudios minuciosos, tales como los que los folkloristas han tributado a las mismas representaciones en el siglo xix. Es evidente que las compañías ambulantes actuaban en las ciudades de Cataluña tanto como en los demás sitios principales de la Península. Cuando en 1743 Tomás Paladino, prestidigitador italiano, pidió permiso a la Villa de Madrid para actuar en los corrales de comedias de la capital, exhibió licencias otorgadas por las autoridades de varias ciudades: «Se halla en esta Corte — dijo — con su muger y dos hijos pequeños, y con la habilidad de hazer más de cien juegos primorosos de manos con que entretener a los

curiosos y personas de gusto como lo a practicado en la ciudad de Barzelona, Valenzia y Zaragoza, con lizencia que para ello dieron los señores corregidores y gobernadores». Al pasar por Cataluña en 1775, el viajero inglés Henry Swinburne se encontraba en compañía de acróbatas y titiriteros que iban a representar sus habilidades en Gerona. La gran mayoría de los acróbatas y titiriteros ambulantes del siglo XVIII, de que tenemos noticias, habrán trabajado en Barcelona y otras ciudades de Cataluña; pero hemos perdido — o todavía ignoramos — su rastro.

Es a fines del siglo XVIII y principios del XIX cuando nos encontramos por primera vez con datos detallados referentes a representaciones de títeres, marionetas, autómatas y sombras chinescas en Cataluña, muchas de ellas dirigidas por extranjeros. Voy a estudiar, en primer lugar, las sombras chinescas, y más tarde trataré de las marionetas — o títeres suspendidos de hilos, y finalmente de los títeres de mano, o de guantes, que se establecieron durante el curso del siglo XIX como diversión predilecta de los niños de Cataluña.

Las sombras chinescas, es decir, los títeres de dos dimensiones, recortados por lo general en cartón, provistos de movimientos de brazos, piernas, cabeza, etc., y proyectados en perfil por una

fuerte luz sobre una pantalla, de manera que el público no ve más que la sombra dotada de vida aparente, tienen larga historia. Se inventaron en Extremo Oriente y alcanzaron gran boga en la Europa de fines del siglo XVIII (otro ejemplo más del gusto por la *chinoiserie* de la época). En Francia, los más importantes exhibidores de su primera época fueron Ambroise y Séraphin. Dominique Séraphin estableció su teatrillo, *Le spectacle des enfans de France*, en 1784, y gran parte del repertorio de los que exhibían sombras en la España del siglo XIX ha de derivarse de las piezas proyectadas en la pantalla por Séraphin y por Ambroise.

La primera referencia a tales representaciones en Barcelona que he encontrado se refiere a la Cuaresma de 1800, cuando una compañía italiana, dirigida por Frescara y Chiarini, trabajaron en el Teatre de la Santa Creu con un repertorio de acrobacias, juegos de manos y sombras chinescas. Los títulos de las piezas representadas por las sombras se derivan casi todas del repertorio de las sombras francesas: *La caída de un hombre de un árbol, cortando una rama, o Desgracia de un cortador de leña*; *La enferma* (derivada, a gran distancia, de *Le malade imaginaire*, de Molière); *La riña de dos hombres en una taberna*; *La mala madre*, y la espectacular

El amolador, con su rueda que echaba chispas al girar frenéticamente. Pasada la Cuaresma, la misma compañía se trasladó a la Rambla de Santa Mònica, donde continuó sus representaciones. El año siguiente, 1801, Frescara y Chiarini se presentaron de nuevo en Barcelona, pero ya no en la misma compañía. Chiarini actuaba en el «carrer de la Palma de Sant Just» desde julio, con un repertorio más variado que el del año anterior, y que incluía las tradicionales piezas francesas de *El puente roto*, la más célebre de todas las comedietas de sombras; *Los animales de las cuatro partes del mundo*, y *La tempestad en el mar*. En julio llevó a la pantalla *Los ladrones* y *El diluvio universal*. En agosto se trasladó Chiarini al «Hostal de l'Escut de França», añadiendo otros dos títulos: *La caza del león* y *Alegoría a la paz y a Barcelona*. También representó desde diciembre de 1801 hasta enero de 1802, en el «carrer de la Palma de Sant Just». Le siguieron a Chiarini otras compañías de titiriteros extranjeros; pero la suya continuó siendo la diversión de mayor popularidad ante el público barcelonés. En 1802 representó en el «carrer de Santa Margarita», y más tarde en el «d'En Tripó», con una compañía de acróbatas ecuestres, domadores de animales y sombras chinescas. Josep Coroleu, echando un vistazo a los años de

su juventud, nos dice que en 1802 «a los jóvenes no nos quedaba otro recurso que ir a presenciar los experimentos físicos que hacía un señor Martín en un almacén de la calle de la Guardia, esquina a la de Trenta-Claus (es decir: representaciones de fantasmagoría, de que he tratado en otro lugar), o a unas sombras chinescas que un italiano llamado Chiarini hacía en la calle d'En Tripó, detrás del Palacio Real». Hemos de tener en cuenta que la diversión de Chiarini era una importación teatral, y no hay evidencia de que estimulase a la juventud de Barcelona a emular sus representaciones hasta una fecha mucho más tardía.

La primera referencia a sombras chinescas dirigidas por catalanes se encuentra en una serie de representaciones dadas por aficionados en el año 1820 durante la Cuaresma, época en que, claro está, estaban clausurados los teatros. El 27 de febrero los aficionados anunciaban su teatrito «en la calle más alta de San Pedro, en la cofradía de los tejedores de velos. Este sencillo y divertido espectáculo, tantas veces repetido por diferentes profesores de física y mecánica en esta capital, y siempre recibido con aceptación, merecerá sin duda más que nunca la de este ilustrado público, si se considera que las hermosas decoraciones y bellas figuras que en él se presen-

tarán son todo obras naturales del país, que aunque no pretenden competir en mérito con las que han dado en nuestra ciudad varios extranjeros transeúntes, no pueden menos de confesar que no carecen absolutamente de él, las que se anuncian, e igualmente los juegos de manos». Evidentemente, las sombras chinescas habían adquirido nacionalidad catalana. Por los mismos años se estableció otro teatrillo de sombras en el pequeño local del «carrer d'En Tripó», que había visto las representaciones de la compañía de Chiarini. Tuvo sus orígenes en el deseo de un grupo de laicos y clérigos de establecer su propio teatrillo, por temor de que se corrompiera la moralidad de la juventud de Barcelona con los teatritos recién establecidos. El suyo presentaría dramas de alta moralidad, y era patrocinado por el clero que, por lo tanto, se encontraba en la rara posibilidad de tener permiso para ir al teatro sólo durante la Cuaresma.

Unos diez años más tarde encontramos establecidas las sombras chinescas como diversión cuaresmal en los hogares de la burguesía barcelonesa. El repertorio de estas funciones caseras consistía en breves piezas que pueden desdoblarse en dos categorías: las que reflejaban el teatro popular en lengua catalana, por ejemplo *En Saldoni i la Margarida*; y las que reflejaban

el influjo del romanticismo europeo, como *El sepulturero*. Esta última pieza, breve como lo debe ser toda representación de sombras, encarna lo esencial del patetismo romántico: los amantes, la muerte, el cementerio, el soborno del sepulturero, la tumba, la luna, y el joven Leandro que canta una canción muy triste y muere fiel a su Elvira. «De veras, aquella escena de un cementerio con la tumba de la joven, rodeada de sauces llorones e iluminada por la claridad azul de la luna, junto con las notas de aquella canción tan patética y sentimental, por fuerza había de conmover los corazones de la juventud que contemplaba el espectáculo desde la sala a oscuras, ellos pensando amar tan firmes como aquel Leandro, y ellas suspirando por ser amadas como la Elvira.»

Entre 1837 y 1847, la familia Caponata, de la Baixada de la Llet, ofrecía funciones semejantes a sus amigos, con un repertorio que consistía mayormente en los tradicionales sainetes catalanes: *L'aprenent sabater, magre i burleta, L'ànima del senyor Libori, Sogra i nora, El Marquès Cuynat, y L'ase perdut i buscat a brams*. Los Caponatas no se encontraban solos en sus predilecciones; formaban sólo una de las familias aristocráticas que daban funciones de sombras en las casas de las calles Ancha, Escudillers y

Ramblas. Gracias al historiador tenemos detalles de su teatrillo; pero no de los otros que también existían en la época. La pantalla, hecha de papel untado de aceite o de tela mojada en agua, e iluminada desde el lado opuesto a la sala, por candilejas, se erigía en el portal entre dos habitaciones contiguas. Detrás de la pantalla se ponían los manipuladores, los recitantes, cantores y músicos. Los títeres estaban recortados en un grueso cartón, yendo sostenidos o en un apoyo de madera o por los alambres que dirigían los movimientos de la figura. El historiador nos dice que algunas de las figuras podían mover piernas, cabeza, boca y orejas, y aún quitarse el sombrero, desenvainar la espada, abanicarse o agitar el pañuelo. Por modestas que hayan sido estas funciones, hemos de notar que eran esencialmente dramáticas, y que el público iba a ver las representaciones de un teatro en miniatura, y no solamente a ver jugar a los niños. Gracias a la estrechez de la sala y la necesaria oscuridad, se han alegado otras razones más para la popularidad de esta diversión entre la sección joven del público.

La segunda mitad del siglo vio una innovación en el mundo de las sombras. Editoriales barcelonesas empezaron a dar a luz colecciones de figuras de sombras chinescas, imitando en esto a las hojas emitidas por la casa francesa de Pelle-

rin & Cie., y que se publicaban como parte de los *Images d'Épinal* y, más tarde, y en forma de folletín, bajo el título de *Le Séraphin des Enfants*, tributo evidente al origen de muchas de las piezas. Las hojas francesas llevaban por títulos: *La tentation de Saint Antoine*; *La ferme et ses habitants*; *Vaisseaux, gondoles, etc.*; *Personnages divers*; *Les métamorphoses*; *Les aventures de Polichinelle*; *Scènes diverses*; *Le malade imaginaire*; *Sujets divers*. Estas hojas francesas fueron copiadas por los *imatgers* barceloneses Bosch y Llorens, que las presentaban de una manera muy semejante. Es muy probable que las dos editoriales hayan tenido a la vista las hojas francesas, pero es Juan Llorens el que parece haber tenido mayor éxito con la nueva publicación. Sus primeras hojas no llevan fecha; pero hay seis ediciones más que van desde 1859 a 1874. Además de las hojas, las cuales todas reflejan las originales francesas con más o menos éxito, dio a luz una serie de piezas que, según la editorial, podía representarse con las figuras recortadas de las hojas: *Leonardo y Luisilla*, o *Nobles y villanos*; *Los lances del Carnaval*; *La esposición de fieras*. *Descripción instructiva e histórico-natural de las principales propiedades de los animales* (aquí tenemos la voz auténtica de la segunda mitad del siglo XIX); *Merlín el encantador*;

El diablo de la cesta; *La enferma fingida* (otro eco lejano de Molière); *Jorobín-joroba*, o *La astucia castigada* (tipo de Polichinela); *Celestina*, o *Los dos trabajadores*, y *El camino del presidio*. Me complacería decir que son estas piezas joyas teatrales desconocidas, unas comedietas coruscantemente geniales, pero no es así. El autor, sabiamente anónimo, ignora los rudimentos de la puesta en escena del teatrito de sombras. En *La esposición de fieras* nos encontramos con la figura central del domador, que no existe en la hoja: «Esta figura tendrá que cortarse de invención y de tamaño proporcionado al de los animales. Ha de figurar un caballero con levita y un látigo en la mano, llevando descubierta la cabeza». «Si el grandor del cuadro o tela transparente lo permite —reza la dirección de escena—, se figurará a derecha e izquierda una tira de jaulas de donde saldrán las fieras para hacer de ellas su relación, y habiendo concluido se volverán a las mismas. Dentro de la jaula estarán siempre en movimiento.» Harían falta muchos manipuladores para conseguir el efecto deseado, lo cual sería imposible en un teatrito de reducidas dimensiones. Según el texto de *Merlín el encantador*, las figuras tienen que tomar posiciones opuestas a las que ocupan en la hoja relevante, e indicaciones de escena como

les vuelve la espalda demuestran una ignorancia casi completa de las limitaciones del teatrillo de sombras, donde un personaje que vuelve las espaldas a otro desaparece momentáneamente de la vista del público. Es un hecho que esta pieza no puede representarse con las figuras suplidas en la hoja de Llorens. Sin embargo, por crudas que hayan sido estas piezas y figuras, hay que hacer constar las facilidades que ofrecían a los exhibidores de teatrillos caseros de sombras. Ahora tenían a su alcance no sólo figuras, sino también piezas. La materia de las piezas no es nacional; pero va filtrada por la imaginación de dibujantes y dramaturgos, y el número de las ediciones atestiguan su popularidad. Influían no sólo en los teatrillos a que dieron origen, sino en los ya establecidos, ofreciendo un nivel de realización que poder emular y superar.

La misma época vio la aparición del exhibidor profesional del teatro de sombras, o *sombrista*. Existía, pues, la posibilidad, no sólo de comprar figuras y comedias para representaciones caseras, sino de alquilar los servicios de un profesional que pusiera en la pantalla a las figuras, mientras que los jóvenes de la familia ejercerían sus nacientes habilidades dramáticas. El primer *sombrista* de que tenemos noticias es Joan Valls, que dirigía las veladas de sombras que se daban

en Casa Cordellas, en la calle baja de San Pedro. También conocemos los nombres de Francès Jonis Estruc, Andreu Gavarró, autor de los sainetes que puso en la pantalla, y Bord de l'Hospital, que también tenía fama de constructor de nacimientos. Pero el más célebre de todos los *sombristas* profesionales fue el señor Nevas, «hombre pequeño, regordete, vestido todo el año con levita de color de chocolate y pantalón gris de cuadros, rostro totalmente rasurado, con gafas de oro, y una sonrisa aristofánica en sus labios nada maliciosos... Él montaba la pantalla en las proyecciones, ensayaba las declamaciones y coros, si los había, ejecutaba la parte musical, movía las figuras, bajaba y subía el telón, saliendo después modestamente a recibir los aplausos del auditorio». El nivel artístico de sus representaciones, sin embargo, no era muy alto, y le desafiaron algunos de los muchachos del público, presentando su propia versión de *El Marquès Cuynat*. Mejoraban mucho el modelo, que no es de maravillar, ya que algunas de las decoraciones fueron dibujadas por Francisco Soler y Rovirosa. En 1869 Nevas anunció en el *Diario de Barcelona* la apertura de la Sociedad la Sencilla: «Esta sociedad dará sus funciones de sombras bajo la dirección del señor Nevas, en el local de la calle de la Canuda, n.º 31, todos los martes y viernes,

a las siete y media de la noche.» A pesar del uso de las palabras *sociedad* y *socio*, queda patente que lo que anhelaba Nevas era el establecimiento de un teatrito permanente de sombras chinescas, haciéndose así el rival de las funciones caseras; pero sus esfuerzos no iban a tener éxito.

En el Archivo Municipal de Barcelona existe una interesante publicación que nos ofrece detalles de las representaciones del teatro casero de la familia Cuyàs, para los años 1876-7. Este grupo, que se componía de los jóvenes de la familia y algunos íntimos amigos, publicaba un periódico, *L'entreteniment. Periodich dedicat exclusivament als concurrents a la Reunió familiar*. Se conservan los números para estos años, junto con una nota manuscrita de Josep Borràs, que nos traza el perfil de este teatrito. Fundado alrededor de 1865, emulando las representaciones del *sombrista* Nevas, continuó funcionando hasta el año de 1877. Los ejemplares conservados del periódico nos dan un vivo retrato de esta diversión familiar en el apogeo de su éxito. El programa de cada sesión va introducido por divertidas *escenes casolanes*, cuadros costumbristas que conservan el aroma de aquellos tiempos ya lejanos. El repertorio de este teatrito de sombras puede desdoblarse en cuatro categorías: los sainetes tradicionales; las escenas inspiradas en las publi-

caciones de Llorens; las de gran espectáculo, y las piezas basadas en los grandes éxitos del teatro catalán contemporáneo. Hay muy poca evidencia de la representación de los sainetes tradicionales en lengua catalana en este teatrito: el hecho de que en una sola noche se representara *L'entremès de les travesures d'un aprenent sabater* y *L'Escombriaire* (es decir, *L'ase perdut i buscat a brams*), parece indicar una deliberada invocación de los tempranos teatritos de sombras. Tampoco influyó mucho Llorens en este espectáculo. Sólo he encontrado mención de *L'exposició de fieres*, basada en toda probabilidad en Llorens, pero con figuras mucho más elaboradas. El elemento de gran espectáculo está representado en el repertorio por las *sinfonías* con que siempre daba principio la función; por la escenografía de piezas, tales como *Les estrelles d'illusió*, *El ball fantàstic de les ombres blanques*, las acrobacias de *Blondin*, los lances de *La gran corrida de toros*, y la sátira de los artistas italianos de ópera en *Romeo e Giuleta*, *Il ponpon*, y *Otello, il moro di Valenzia*.

La gran mayoría de las piezas representadas en la *Reunió familiar* se adaptaban de las tablas del teatro de carne y hueso, de la misma manera que los editores de los teatritos ingleses ponían en venta hojas de figuras y dramas copiados fur-

tivamente de los grandes éxitos de Drury Lane, del Covent Garden o del Saddler's Wells; pero con la gran diferencia de que las piezas de la *Reunió* no eran por lo general tomadas directamente de las tablas, sino después de un intervalo de algunos años. Ponían en la pantalla no novedades teatrales, sino piezas ya establecidas, como los éxitos del teatro catalán de la segunda mitad del siglo XIX. Así, encontramos en los programas de la *Reunió* a Frederic Soler Hubert (*Serafi Pitarra*), con sus *Les carbasses de Montroig*, *Coses de l'oncle*, *Si us plau fer força*, *La butifarra de la llibertat*, con su segunda parte, *Les píldores d'Holloway*; y también a Narcís Capmany y Pahissa, con *Els tres tombs*, *El caçar al vol*, *Primer jo*, *Dorm!* y *Tres i la Maria sola*. Además se representaron piezas de Conrad Roure, de Joan Molas, de Andreu Amat y de Josep Maria Arnau.

Desde el punto de vista técnico, las figuras del teatrillo de la familia Cuyàs parecen haber representado un gran adelanto: el acróbata Blondin podía hacer «més moviments que no fa un gimnàstic». Un poema anónimo nos da una impresión gráfica de la corrida de toros puesta en la pantalla en varias ocasiones por este grupo:

«L'agutzil se presentava
y ab pausa's treya'l sombrero,

lo president li tirava
las claus y ell las tomava
y las duya à n'el *chiquero*.»

Sale el toro, los banderilleros y el matador :

«Aquells passes de muleta
tothom d'allò es feya creus
una *faena molt neta*,
una sola estocadeta
y queya el toro à sos peus.»

Sigue el arrastre del toro por «uns matxasos com aquells camells dels moros», y, con los acordes de la música, queda concluida la corrida. Este cuadro animado indica un teatrito muy bien organizado, con buenos manipuladores y figuras bien dibujadas y construidas. En las comedias habladas intervenían seis ó siete voces, con el mismo número de manipuladores en las escenas de gran espectáculo. No conocían confines sus ambiciones :

«Desde'l saynete petit
à la màgica més gran,
ha sigut allí aplaudit;
tant com en Pitarra ha escrit
es feu allí en sombras tant.»

Pero a fines de 1877, o principios de 1878, murió Josep Cuyàs, y se clausuró el teatro. Puede ser que continuaran representando otros teatritos ca-

seros, pero con la clausura de la *Reunió familiar* podemos poner *finis* a la historia del teatro de sombras en la Cataluña del siglo XIX. El golpe final le fue dado por la introducción del cine al fin del siglo, esas sombras impalpables e insubstanciales que han conquistado un reino mayor del que viera Alejandro el Magno, Colón o Cortés.

*

Las marionetas — títeres suspendidos de hilos y manejados por ellos — no alcanzaron tanto favor en Cataluña como las sombras chinescas. A principios del siglo XIX se veían en nacimientos, o belenes, muy semejantes a las funciones presentadas en los teatritos de Madrid en la época de Navidad. No se emplea la palabra *marioneta* en esta época, y los anuncios de estos teatritos se refieren por lo general a «un nacimiento de figuras movedizas» (25 diciembre 1803); «un nacimiento de perspectivas... Los pasos de la historia serán ejecutados por una colección de figuras de movimiento, que imitarán con bastante arte la naturaleza del carácter que representan. Las nuevas decoraciones que se han hecho para las escenas forman un delicioso contraste entre la hermosa vista de los bosques, montes, llanuras y edificios. La música pastoril y armoniosa que

intermediará esta función dará un realce superior a la ejecución de estos inocentes entretenimientos» (anuncio del 23 diciembre 1825). La mayoría de estas representaciones no eran indígenas: «En la calle de la Fontseca se manifestará, por Cayetano Parodi, una máquina de figuras de más de un palmo de altura, que en el idioma italiano representará el nacimiento de Nuestro Redentor Jesús, y los demás pasajes de su vida hasta el bautismo del Jordán» (1.º enero 1799).

La primera referencia a un teatrillo catalán data del año 1840, cuando se instala un teatrillo en un local a propósito. «Los *ninos* — es decir, títeres —, refugiados en chiribitiles o expuestos acaso al público en la puerta de un hostel, han tomado humos, adquirido importancia y estableciéndose en primeros pisos, ejecutando en éstos sus representaciones en teatros cuya organización es un facsímile de los teatros públicos. Hace las veces de empresa una sociedad de jóvenes que costean los gastos, hay sus correspondientes director de escena, maquinista, pintores, orquesta, y finalmente todo lo anejo a un teatro, sin faltar una mínima. En la parte material el teatrillo es una miniatura de los teatros: el palco escénico tiene unos siete palmos de ancho, y la elevación correspondiente; el telón de boca por lo común es copia del de algún teatro de la ciudad, y casi

sucede otro tanto con las decoraciones, trajes, muebles y demás aparato escénico. Los *ninos* actores de estos teatros son unos muñecos de un palmo de altos, fijos en dos reglas de madera que descansan sobre un grueso trozo de la misma materia provisto de ruedas, cuyo movimiento impulsa las reglas, a cada una de las cuales corresponde el pie del títere, que por este mecanismo anda y gesticula según por debajo estiran, aflojan o inclinan hacia ésta o la otra dirección los alambres que en los pies y manos tiene clavados.» De la descripción de los títeres queda patente que no eran marionetas, suspendidas de hilos, sino los que se llaman títeres a varillas, sostenidos en un apoyo y manipulados desde abajo. Continúa el cronista: «En estos teatros se representa todo, se canta y se baila. Desde la producción más sublime del genio hasta el sainete más ridículo y chocarrero, todo tiene cabida en esa escena. En ella se perdonan aún los defectos y la osadía de presentar en local tan diminuto obras colosales, en gracia del donaire de los menudos actores. Por imperdonable renuncio se tendría que siendo tales teatros una exacta copia de los de veras, se echase de menos en ellos cosa alguna de las que se ven en éstos: en los reputados como de primer orden se representa, si no una función completa de grande espectáculo, una co-

media con intermedio de canto y un sainete bilingüe zurcido por algún joven de la sociedad *ninera* que de poeta se jacta. El baile es la parte menos variada de los espectáculos que ofrece la escena *titerera*, en atención a ser imposible que cuerpecitos sin alma y tiesos como un huso se dobleguen a las actitudes y a los pasos que sólo es dable tomar y hacer a un cuerpo viviente. Penetrados de éstos los *ninistas* se concretan a los saltos en la maroma».

Joan Amades nos ha proporcionado detalles de representaciones caseras de marionetas de la misma época. Hasta una docena de títeres se presentaban en las tablas a la vez, y había un repertorio de alrededor de veinte piezas, pero ninguna de ellas estaba escrita. Los actores sabían muy bien el argumento de la pieza, pero la desarrollaban según las reacciones del público, lo mismo que un exhibidor de títeres de guante solía tener siempre en cuenta las reacciones de su auditorio juvenil. Las piezas eran muy edificantes y nunca cómicas, siendo representadas, como lo eran, durante la Cuaresma. Muchas de ellas trataban de asuntos mitológicos o bíblicos, y Amades recuerda como la más popular de todas una comedieta intitulada *El paraíso terrenal*. Todavía en 1900, Ramon Comas pudo ver esta comedia en el repertorio de las marionetas catalanas. Vio en Gerona

la representación del teatrito de una compañía ambulante. La decoración — nos dice — figura un jardín sombreado por muchos árboles que ostentan entre su follaje numerosas y hermosas frutas; ahí se ven flores y una corriente de agua. Algunos animales de vez en vez cruzan la escena, mientras que Adán y Eva, que por lo que visten parecen más bien unos de esos acróbatas que se ven a veces en las calles, explican la bondad del Señor que los ha colocado en ese sitio tan delicioso. Pero Adán deja a solas a su costilla, y ¡adiós felicidad! La serpiente, que ha logrado enroscarse entre las ramas de un manzano, se pone a hablar; Eva la escucha y acepta sus razonamientos y la manzana que le ofrece. Después Adán también acepta su parte de la fruta de ese árbol, que era el conocimiento del bien y del mal. Incontinentemente baja de las bambalinas un cartón donde se ve pintada la figura del Padre Eterno que va a echar a Adán y Eva de aquel paraíso, después de una tirada de versos que verdaderamente parecen escritos por un académico de fines del siglo XVIII o principios del XIX. Supuestamente, el asunto, la puesta en escena y el tono moralizador de esta comedieta tipificarían a la mayoría de las producciones del teatro de marionetas en Cataluña en el siglo XIX.

*

Y ahora echemos un vistazo al teatro de títeres de mano, o de guante, en Cataluña: los *putxinellis*. Una vez más nos encontramos en primer lugar, y a principios del siglo pasado, con una serie de referencias a la representación de compañías de titiriteros extranjeros en Barcelona. Es un hecho que hay muy pocas referencias a representaciones de títeres de mano indígenas en Cataluña hasta pasado el año de 1850, pero desde aquella fecha se encuentran en profusión. Los títeres de guante llegaron a ser un pasatiempo popular, siendo contruidos y puestos en escena no sólo por profesionales, sino por los mismos niños, y así es que la diversión ha echado hondas raíces en Cataluña. Avelí Artís nos dice que él mismo, siendo niño, construyó su propio teatro, decoraciones y cortinas, comprando títeres comerciales, y que las comedietas que representaba lograron aceptación entre los padres de la vecindad tanto como en los niños. «El teatre de putxinellis tothom l'ha tingut, quan ha estat noi.»

Hoy no tengo tiempo para hacer un catálogo de todos los titiriteros célebres del siglo pasado, de entre los cuales se destacan las figuras de En *Federicu* de Figueras y sus dos discípulos, Isidro Busquets y Julio Pi. En *Federicu* fue uno de los innovadores de la segunda mitad del siglo. No contentándose con la comedieta tradicional

de los títeres de mano, buscaba las tramas de sus piezas por todas partes, haciendo versiones populares de novelas contemporáneas, tales como *El Conde de Monte-Cristo*. Se dice que era tal su destreza en la manipulación de las figurillas, que hacía saltar lágrimas de los ojos del auditorio. La carrera de Isidro Busquets comenzó alrededor de 1870. Junto con Julio Pi, parece haber originado el tipo distintivo de títere catalán de guante que voy a describir a continuación. Algunas de sus figuras fueron adquiridas en el siglo xx por la Sala Roig. Julio Pi nació en 1852, y dio su primera función profesional en 1867. Su títere predilecto era «En Titella», o «El Tranquil», y tal era su fama, que a fines del siglo fue invitado a dar sus representaciones en el Hostal dels IV Gats, centro artístico de la Barcelona fin de siglo.

Es muy probable que muchas veces los titiriteros juveniles y los aficionados no ostentaran teatrino, y que usaban un portal abierto cubierto con una cortina hasta la altura necesaria. Avelí Artís, al contrario, describiendo el teatrino de su juventud, habla de decoraciones y cortinas, habiendo construido su teatro según el modelo de los profesionales que había visto. Entre estos profesionales, el grado de elaboración del teatrino variaría por la necesidad de hacerle portátil, y,

evidentemente, según los recursos financieros del dueño. El teatro más rudimentario es el buhonero que daba funciones en las ferias. Traía larga capa, debajo de la cual un niño manipulaba los títeres que asomaban por el hombro, tal como lo describe Valle-Inclán en el prólogo a *Los cuernos de Don Friolera*. Muchos de los exhibidores de mayor relieve hicieron contrato con el dueño de un café, por el cual tenían el derecho de demostrar sus habilidades ante los clientes, que así se distraían. También existían permanentes en Barcelona, en el «carrer de la Princesa», en la «Plaça de Catalunya», en el «Jardí del General» y en el «Palau d'Il·lusió», entre otros sitios. El gran número de estos locales es un indicio más de la popularidad del teatro de guante en el siglo XIX, como también de los muchos titiriteros cuyos nombres se han perdido. Los titiriteros representaban también en casas particulares, lo mismo que los sombristas, y a fines del siglo pasado el titiritero recibía 25 ptas. por función, además de sus gastos, y 2 pesetas y merienda a sus ayudantes.

El titiritero catalán se mantenía en pie y sostenía a sus títeres por encima de la cabeza con los brazos totalmente extendidos. Los títeres eran manipulados por el titiritero y los ayudantes, si hacía falta más de un par de manos; pero el

diálogo siempre tocaba al titiritero, haciendo los ayudantes que los títeres actuasen según las indicaciones del texto y muchas veces repitiendo los parlamentos en voz baja. Los títeres eran tallados en madera por profesionales, según el diseño hecho por el titiritero. Se ignora la fecha en que se introdujera los títeres comerciales de cartón piedra, que todavía pueden verse en las tiendas de Barcelona. Las cabezas de estos juguetes están modeladas por el estilo tradicional, con muy poca expresión dramática y un parentesco evidente con sus hermanos mayores, los gigantones del Corpus. Los manipuladores catalanes del siglo pasado habrían sido muy diestros en su arte, logrando retener el interés del auditorio durante largos parlamentos y comedias que encarnaban a veces muy poca acción dramática. La importancia concedida a los trucos de manipulación dependía del titiritero. Amades nos relata acciones que suponen un grado superior de destreza, cuando el títere se levanta de la cama, se pone los zapatos, o se apea del caballo. Un títere de guante amolador, introducido por un exhibidor anónimo en la comedieta de *El registro de la policía*, vino a ser la atracción mayor de la pieza.

El adelanto más importante hecho por los títeres catalanes es, sin duda alguna, la introducción del nuevo tipo de títere que se conoce en el

extranjero, desde el año de 1932, cuando el Sr. H. V. Tozer publicó su descripción en la revista norteamericana *Puppetry*, como *el tipo catalán*, y que se ha empleado desde aquella fecha en Gran Bretaña, Estados Unidos y Rusia. El tipo normal del títere de guante del mundo occidental es manipulado por los dedos pulgar, índice y medio; el índice se introduce en la cabeza, y los otros dos dedos en los brazos. Los dedos anular y meñique forman el pecho del títere. En el tipo catalán, la cabeza y el busto del títere están tallados de un solo bloque de madera, en la base de la cual se taladran tres huecos. Los dedos primero, índice y anular se introducen en estos tres huecos, y los brazos, hechos de tubos de cartón o de metal, se ponen en los dedos pulgar y meñique. Las manos están sujetadas a estos tubitos por una rosca. El busto y los brazos están unidos por un vestido interior de lona, que se llama profesionalmente *l'ànima*. El tipo catalán de títere de guante tiene cuatro grandes ventajas: la gran escala permite al titiritero actuar ante un público mayor que lo usual; es más expresivo en sus movimientos; las manos pueden desprenderse y sustituirse por otras, llevando por ejemplo una espada o una cesta; y el vestido interior forma una base muy buena para la indumentaria, fácilmente de quitaipón. El gran de-

fecto es el peso de la figurilla. Al títere catalán no se le dotaba por lo general de facciones muy expresivas; pero el influjo de titiriteros extranjeros ha modificado mucho los diseños originales. Este tipo de títere de mano, introducido por Isidro Busquets y Julio Pi, según sabemos, representa la más importante innovación técnica del teatro de títeres en Cataluña.

Joan Amades nos ha dado un catálogo de comedias que han sido adaptadas y presentadas con títeres de mano, que incluye *Don Juan Tenorio*, *Guzmán el bueno* y muchas comedias de magia, tales como *La redoma encantada*. Las comedietas escritas para el teatrillo de títeres se componen de tragedias, comedias e interludios, denominados, por Julio Pi, dramas, comedias y *peces*, *sarsueles* o *passatemps*. La *peça* daba fin casi siempre con un baile, de entre los cuales se destaca el *Ball del Tururut*, donde el ritmo se acentuaba con golpes de cachiporra.

Pero en el repertorio de los títeres de mano es del mayor interés para el historiador del teatro el tema tradicional, con hondas raíces en la literatura popular. Se basa en el engaño del marido por la mujer — la bella malmaridada hecha sá-tira, la comedia de honor vista a través de la risa del pueblo —, que en algunas versiones se titula *Les angúnies d'En Titella*, título que se ha hecho

proverbial. Los nombres de los personajes varían de región a región y de teatrito a teatrito. El marido decepcionado se llama a veces Tòfol (a semejanza del castellano Don Cristóbal) o Titella, y la mujer, Marieta o Cristeta. El amante se llama a veces Pericu. Hay también una vieja que se llama Cascàrria, Quiscàrria, Biscàrria o Piscàrria, y dos viejos que hablan en voz ronca, Patot y Recuca. En Valencia los protagonistas se llaman Tòfol y Tereseta, o Mingo y Roseta. En Mallorca, Tòfol y Teresa. Los dos últimos personajes son el Demonio y la Muerte. El Demonio era a veces el aliado de los personajes, a veces su adversario. Se burlaba siempre de los títeres, y su sentido del humor lo patentizaba por lo general el uso que hacía de su cachiporra. Los seres humanos solían triunfar sobre el Demonio, pero a veces ganaba él la victoria, para proveer así de fin moral a la pieza. La Muerte era por lo general el adversario del Demonio, que podía o vencerle o ser vencida. Ninguno de los dos, ni la Muerte ni el Demonio, representan básicamente una idea moral. *Castigat ridendo mores* ha sido muy raras veces el lema del teatrito de títeres. Es indudable que la Muerte y el Demonio son supervivencias de la farsa medieval; pero su función en el teatrito catalán es llevar una cachiporra y hacer uso de ella. Eso lo hacen con gran gusto y fruición, y

la comedieta da fin siempre con un intercambio feroz e inacabable de golpes.

*

En conclusión, echemos un vistazo al panorama de diversiones populares de que he trazado hoy el perfil, e intentemos distinguir sus rasgos más sobresalientes. Tal como las marionetas del Théâtre de la Foire del París dieciochesco habían dado que hacer a los dramaturgos amenazados por monopolio de la Opera y de la Comédie Française, a los dramaturgos catalanes del siglo XIX les servían de aprendizaje los teatritos cuando todavía no existía la posibilidad de poner en los escenarios de los grandes teatros piezas escritas en lengua catalana. Los títeres no solamente extendían la popularidad de los tradicionales sainetes catalanes, sino que Renart i Arús, Robreño y Salas i Vilanova todos escribieron para este teatro rudimentario, ganando así la experiencia de la cual iban a hacer uso más tarde, y popularizando el uso de la lengua catalana en las tablas. Las sombras sobre todo protegían al naciente teatro en lengua catalana, que más tarde les quitaría la sangre vital de sus venas, los aficionados que llevaron las sombras a la pantalla y formaron el auditorio. Pero los títeres dejaron

su huella en el teatro legítimo, puesto que, según el crítico Yxart, la índole provinciana de las funciones de sombras quitó tanta universalidad al teatro catalán, que iba a limitarse durante muchos años a la mera producción de sainetes y comedias ligeras.

Los títeres de mano no influyeron en la misma manera en el teatro de carne y hueso, aunque se vieron en los teatritos adaptaciones de dramas legítimos, pero no tanto como en las pantallas de las sombras chinescas, gracias al repertorio tradicional, de muy largo abolengo, del títere de mano. Estas tradiciones eran demasiado fuertes para ser vencidas tan fácilmente por una fuerza extraña. Muchos de los titiriteros continuaron con sus funciones a lo *comedia dell'arte* sin hacer caso del aparente éxito de las innovaciones de algunos de sus rivales, y, al decaer el gusto del espectáculo y de las largas comedias retóricas, los elementos tradicionales afloraron otra vez a la superficie, y en el siglo XX se veían todavía en posesión activa del teatro de títeres en Cataluña.

La historia de los títeres en Cataluña aparenta dar fin en el siglo XX como un drama romántico, con la muerte y apoteosis del títere. Acosados por los nuevos inventos del siglo nuevo, especialmente del cine, los títeres fueron echados a la calle y se pusieron otra vez a rondar por los

pueblos de la misma manera que lo habían hecho en el siglo XVIII y antes. Pero, a la vez que se introducían las diversiones mecanizadas del siglo actual, varios grupos de artistas e intelectuales que rechazaban estas innovaciones, dirigían la vista a los entretenimientos del pueblo, descubriendo allí una ingenuidad, vitalidad y frescura de que carecían el cine y el teatro realista. Muchos de estos artistas y escritores ignoraban las limitaciones y las posibilidades del títere: Mæterlinck, Gordon Graig, George Bernard Shaw, Valle-Inclán, y en Cataluña, Pere Coromines, todos usaban el títere como medio y no como fin en sí mismo. Pero otros escritores, como Federico García Lorca, eran titiriteros diestros, y pusieron en escena refundiciones artísticas de los temas tradicionales del títere. Y vale advertir que Lorca mandó hacer las cabezas de sus títeres de mano en Barcelona.

La indicación más clara de este cruce entre los artistas-intelectuales y los titiriteros profesionales se encuentra aquí, en Barcelona, al morir el siglo pasado. En L'Hostal dels IV Gats, centro artístico de la Barcelona de entonces, y de toda la Península, se encontraban diariamente los artistas: Rusiñol, Ramon Casas, Utrillo, Picasso, Nonell, Mir, Manolo, Canals. Como en muchos de los cafés de la época, el dueño pro-

veía espectáculos para divertir a sus clientes, y en las diversiones de este café podemos ver, en convivencia las dos actitudes frente al títere: los típicos títeres de mano de Julio Pi; y funciones de sombras dirigidas por los artistas mismos, entre los cuales resalta el nombre de Utrillo: apotheosis del títere en Cataluña.

Una palabra más. A pesar del acoso del cine, de la radio y ahora de la televisión, el títere no ha muerto. Aquí en Cataluña se ven los títeres de mano de Didó, las marionetas de Tozer, y, dotado como es de gran vitalidad, el títere sobrevivirá a todos los asaltos de este mundo, como mucho es de desear.

PIRANDELLO A TRAVÉS
DE SUS PAPELES ÍNTIMOS

Por GIOVANNI CANTIERI MORA

La fecha de estreno de las obras de Luigi Pirandello apenas si tiene importancia, puesto que puede decirse que cuando estrenó por primera vez ya tenía escrita, casi, el total de su obra. Parecerá raro, puesto que el teatro, al que tan sólo a partir de 1910 se dedicó, ha sido, en realidad, lo que le ha dado la fama y le ha inmortalizado. El teatro es, desde luego, lo más importante de su producción; lo más grande. Pero, a decir verdad, a ese teatro sólo le faltaba que su autor le diera forma. Estaba ya hecho, puesto que todo su teatro, o casi todo, nace de sus cuentos; de cualquiera de sus cuentos; o de la refundición de varios de ellos; y esos cuentos ya estaban escritos, en su mayoría, cuando Pirandello decidió dedicarse a la escena casi por completo.

Su teatro no es algo independiente: forma un todo con sus cuentos y con sus novelas. Todo ello responde a una única e invariable forma de

pensar; y a su singular sentido de la vida. No debe, pues, extrañarnos que todo ello esté íntimamente ligado a su propia vida. Si leemos su *Agenda*, las *Cartas a su hijo Stefano*, los *Coloquios con la madre muerta* y sus *Ensayos*, nos daremos cuenta de ello. Como siempre ha sucedido con todos los grandes artistas, su vida no puede separarse de su obra, ni su obra de su vida.

Concibe «el arte como la idea viva, la idea que, haciéndose centro de la vida interior, crea el cuerpo de imágenes de las que ella se viste». Afirma que

«La idea no es nada sin la forma, ¿pero qué es la forma sin la idea — añade en seguida —, puesto que es ésta, precisamente, quien la crea? Ninguna fórmula, pues, para el arte. Cualquiera que pretenda hacer salir la belleza de una fórmula, se engaña. De todo podrá salir, menos de un razonamiento premeditado. Ya que es necesario, ante todo, que el artista se conmueva; de tal conmoción sairá la obra de arte.»

Conmoción, pasión. Pirandello es un apasionado. Es un hombre de su isla, esa Sicilia tan apasionada e independiente en su modo y manera de vivir y de pensar. Pirandello, como sus personajes, está encerrado en sí mismo, concentrado, como reconcentrado; hasta que algo le conmueva, le apasione; y entonces sí, entonces des-

pierta, y sus rugidos asustan; nos dejamos coger en el vértice del que sólo él sabe cómo podremos salir. Sólo que en él no todo es pasión, como en el resto de sus precursores, que no lograron cruzar el límite de ese teatro que ha dado en llamarse verista. Pirandello se doctoró en Bonn, y allí aprendió, no a pensar, que eso no se aprende, pero sí, seguramente, a analizarse, y a analizar a los hombres; sabe analizar esas pasiones suyas y de sus semejantes que han de convertirse en las de sus personajes; y al analizarlas, aprende a comprenderlas, y al comprenderlas, a disculparlas. Comprende las razones, no de uno, de cada uno de los seres que crea; y les ama, de una manera feroz, con amor de madre hacia sus hijos. «Saca de su propio ser el ser real de sus criaturas.» A ello se debe, sin duda, la maestría con que incluso sus personajes más secundarios están vistos en sus obras.

Veamos lo que nos sigue diciendo, refiriéndose al estilo, en su *Taccuino*.

«El estilo se podría definir “la forma del ingenio”. Tantos ingenios, tantos estilos; pero por ingenio entiendo aquella virtud interior de alma, gracias a la cual un hombre encuentra por sí mismo aquello que no ha aprendido de los otros. Un ingenio sin individualidad no es un verdadero ingenio. Y el estilo quiere decir individualidad, modo propio de pensar, de sen-

tir, de expresarse; tiene estilo, en fin, quien tiene cosas propias que decirnos y sabe decirlas de manera propia, con una actitud, con una manera del todo personal, que puede incluso no ser bella.»

Ya que nos hemos referido al *Taccuino*, me permito, aquí, interpolar, todavía, unos apuntes, entresacados del mismo, que han de ayudarnos a comprender, con mayor facilidad, la recóndita intención de alguna de sus obras más inteligentes.

«La obra artística se hace pensando siempre en ella, incluso cuando el artista advierte que no lo está haciendo. Claro que la voluntad y la razón no están inactivas. La voluntad, por ejemplo, enriqueciendo, vivificando el espíritu por medio del trabajo, prepara la obra, antes de que sea concebida; después, con las dolorosas impaciencias, con las inquietudes, con la obstinación, agita el espíritu alrededor de la idea, y hace posibles aquellas horas de verdadera alegría en las que parece que todo se haga solo.»

Sólo así nos explicamos cómo luego pudo hacer, con tal rapidez, todo su teatro; estaba preparado, todo estaba preparado, únicamente faltaba, como se ha dicho al principio, casi sólo dialogar lo que ya tenía hecho.

«Los grandes artistas — nos sigue diciendo — son los hombres capaces de concentrar todas sus fuerzas y ponerse por entero en lo que hacen. Mientras la obra

se compone en el espíritu, la reflexión asiste a su nacimiento, sigue sus fases sucesivas, y goza con ellas, las juzga y las critica. Puede que ella, precisamente, impida que los monstruos nazcan.»

O, dicho de otra forma :

«El verdadero artista es raro, porque para ser artistas verdaderos es necesario el concurso perfecto de todos los órganos de la vida espiritual, o sea el de aquellos que presiden el pensamiento, el sentimiento, y la fantasía.»

«Todo esto —sigue diciendo, refiriéndose al arte— contiene un oficio cuyas reglas han sido descubiertas con larga fatiga y largo estudio. Pero estas reglas sólo se poseen verdaderamente cuando se aplican sin pensar en ellas, o sea cuando se han convertido en la forma instintiva del pensamiento o de la acción.»

Y añade :

«Aprendiendo lo que se ha hecho antes de nosotros, nos damos cuenta de lo que se puede todavía hacer.»

Dicho esto, detengámonos, por un momento, en un texto, que habrá de introducirnos, directamente, en su teatro.

Son unas líneas pertenecientes a unas aclaraciones que redactó para el público americano, y que — al parecer — él mismo le leyó :

«Heme aquí dispuesto a contestar a todas las preguntas que os plazca dirigirme — siempre que sean

discretas — sobre literatura en general, o, con mayor propiedad, sobre teatro, o también en torno de aquello que a pesar de todo¹ se suele llamar mi pensamiento filosófico, si bien yo jamás me haya asumido ninguna responsabilidad filosófica, y sólo me haya propuesto, según mis posibilidades, únicamente hacer arte, y no filosofía.»

«Seguramente, de toda mi obra fantástica² se puede deducir el particular modo que yo siempre he tenido de considerar al mundo y a la vida.»³

«Este mundo,⁴ que a mí me parece naturalísimo, y expreso en el modo que a mí me parece más propio y más claro, a los demás, por el contrario, les parece extraño y oscuro.»

Vemos cómo defiende, una vez más, su particular manera de entender las cosas. Siempre ha de quejarse de que mientras él se esfuerza por comprender y amar — ¡amar! — a los demás, éstos, no quieren, como él lo hace, respetar su forma peculiar de vida ni sus razones. En una carta dirigida a Domenico Vittorini, fechada en Nueva York el 30 de julio del año 35, el anterior a su muerte, escribe:

«Encuentro en usted a alguien que me hace andar erguido sobre las piernas y me da todo el corazón que

1. De sus reiteradas protestas, seguramente.
2. Fantástica: de fantasía, invención.
3. Ya se ha dicho anteriormente que su obra forma un todo con su vida.
4. El suyo, el que él ve a su manera.

necesito para amar y comprender a esta pobre humanidad, tanto cuando razona como cuando disparata; a alguien que trata de explicar que si muchos me creen extravagante es porque me muevo a mi manera, y no como los demás quisieran; desgarrado, porque desprecio sus buenos modales, e incomprendible, porque todavía no saben ver y pensar, o sentir como yo.»

Otra vez encontramos, al lado de la palabra pensar, la palabra sentir. Siempre igual, siempre hermanas. Por eso su pensamiento adquiere tanta importancia. Porque es algo vivo. Algo en marcha. Que siente. Que vibra. Vittorini, a quien iba dirigida esta carta, acababa de publicar, por aquel entonces, uno de los libros más felices que sobre Pirandello se han escrito. En el principio de la misma carta puede leerse que — según él mismo — el Pirandello de Croce — Benedetto Croce — es el más estúpido de cuantos se han escrito.

Pero sigamos con las líneas dirigidas al público americano.

«Señores, original se es o no se es. No puede uno ser original por fuerza. Quien quiera ser original por fuerza será extravagante, no original. Es fácil parecer distinto a los demás, hasta salir a la calle con las mangas del revés, o con el sombrero invertido sobre la cabeza — claro, se nos notará —. ¿Pero es esto originalidad? Es extravagancia.

El que es original de veras no sabe siquiera que lo es. Lo es porque ve el mundo y la vida con ojos nuevos; y como ve, dice y escribe; dice y escribe palabras nuevas, palabras suyas, y no de los demás.

Y no quiere hacerlo ex profeso.

Señores, yo les juro que no he hecho mi teatro ex profeso.

Casi, casi, preferiría no haberlo hecho así; entre otras cosas, para no volver a oír decir que es nuevo.»

Podemos creerlo, en todo lo anterior decía Pirandello — como siempre — la verdad, o al menos su verdad. Él no pretendía, nunca quiso hacer ese teatro que hizo; Pirandello, como sus predecesores, empezó escribiendo comedias sicilianas que en sus manos adquirieron, poco a poco, proporciones y un sentido que ni él mismo — tal vez — sospechó en un principio que tomaran. Él no buscó los *Seis personajes*, llegó a ellos por un camino natural y lógico. Es más, no quería dedicarse, como se dedicó, al teatro. El 14 de julio de 1916 le escribía a su hijo Stefano:

«Me he comprometido a escribirle — a Musco — otra comedia para el próximo octubre, y esperó mantenerlo, si bien, como tú sabes, el teatro me tienta poco.»

Y el 18 de agosto del mismo año, cuando llevaba estrenadas cinco obras y ya tenía entregada — por lo menos — otra, volvía a escribirle:

«Ya he terminado y entregado la comedia *El gorro de cascabeles*, y ahora, también para Musco, escribo *Liola*, en tres actos; luego escribiré, si no me pasan las ganas, *'U cuccu*, y cerraré este paréntesis teatral para continuar de nuevo mi acostumbrado trabajo de narrador.»

Se desprende de todo ello dos cosas: una, que Pirandello trabajaba aprisa e infatigablemente; la otra, que el teatro no le seducía, que lo consideraba como un paréntesis en su vida y en su obra, y que pensaba dejarlo. Pasados cinco años, cuando el estreno de *Seis personajes en busca de autor*, llevaba ya estrenadas diecinueve obras.

*

Rondaba Pirandello, cuando estrenó la primera vez, los cuarenta y tres años. Fue en 1910. En el mismo día le representaron dos obras en un acto: *El Acial* y *Lumie de Sicilia*. La segunda, no de ambiente — como puede hacernos suponer su título —, pero sí de tipos sicilianos. ¿Por qué empezó a escribir para el teatro? Puede que, como tantos, para procurarse una mejora nada despreciable — si el éxito le favorecía — en su economía. Desde 1904, en que su familia se arruinó, a causa de la inundación ocurrida en las minas de azufre que los Pirandello poseían

en sociedad con los Portulano — con cuya hija Antonietta se había casado Luigi en 1894 —, Pirandello tuvo que ingeniárselas para sacar adelante a los suyos, y para atender debidamente a la enfermedad de su mujer, que desde entonces — se desmayó al conocer la noticia — estaba trastornada. Fue a partir de aquel momento cuando empezó a cobrar sus colaboraciones, que hasta entonces ofrecía gratis a los directores de revistas; y no es de extrañar que, para buscar un nuevo ingreso, se dedicara — puede que inducido por algún amigo — a escenificar un par de cuentos. El experimento no debió de irle nada mal, puesto que lo repitió, pasados tres años, con otra obra en un acto: *El deber del médico*. Siguieron: *La razón de los demás*, el año 15, ya en tres actos, y en el 16, otras dos obras, también éstas en tres actos: *¡Piénsalo, Jacobito!* y *Liola*.

En 1917 Pirandello estrena cuatro obras. Dos de ellas, *Así es (si así os parece)* y *El gorro de cascabeles*, importantísimas y definitivas en su producción.

El 18 de abril le escribe a su hijo:

«He terminado mi parábola *Así es (si así os parece)*, que a juicio de mis amigos es lo mejor de cuanto he hecho hasta ahora. Yo también lo creo. Es una gran diablura.»

Así es (si así os parece) señala, sin duda, uno de los momentos cumbre en la historia de su producción.

Veamos la situación de Pirandello por aquel entonces. Primera guerra mundial. Su primogénito —Stefano—, prisionero en un campo de concentración, en Alemania. De Fausto —su segundo hijo, que estaba en el frente— no supo nada durante varios meses. Él, en Roma, cumpliendo con su cargo de profesor en el Istituto Superiore Femmenile di Magisterio, y escribiendo, incansablemente, para atender a Lietta —que, atormentada por la madre en su enfermedad, sufría una grave crisis nerviosa— y a su padre casi ciego. La enfermedad de su mujer, por otra parte, no daba la menor señal de mejoría. Todo lo contrario. En el 18 se ve precisado, después de repetidas separaciones de varios meses, debidas a extraños deseos de la enferma, a recluirla en un sanatorio. Conocemos, por Paola Beno Fellini, una de sus alumnas, que luego escribió un libro de recuerdos de por aquel entonces, la rigurosa austeridad del profesor Pirandello, pese a que —como suele suceder— varias de sus compañeras se enamoran de él, y llegaron, incluso, a hacérselo saber. Pero Antonietta, que le ve «a su modo», le ve de otra manera, y «se fija» en la idea de que su marido

le es infiel. Esto pasa luego a convertirse en manía, y, al fin, en locura total. Pero Antonietta reviste de tal «realidad» al fantasma de su esposo, y explica sus celos con una lógica tan sobreabundante, que hay momentos en que el mismo Pirandello llega a dudar de sí mismo. O, al menos, a dudar de sus sentimientos. Ya no sabe si es el deber conyugal o la compasión lo que le hace mantenerse fiel. La «realidad» que ella se ha forjado del marido es distinta, completamente distinta, a la realidad que él, Luigi, tiene y siente de sí mismo. ¿Quién de los dos acierta en sus apreciaciones? ¿Cómo es que él, que cree estar en lo cierto, no consigue convencerla a ella? A ella, que está loca, eso sí, pero que razona con una lógica sorprendente. Para ella él es otro del que él cree ser. Del contraste entre el Pirandello tal como es y se siente ser, o cree que es, y el Pirandello que su esposa dice que es, nace, en cierto modo, su teatro, y, en particular, esa maravilla titulada *Así es (si así os parece)*.

De ese mismo año es *El gorro de cascabeles*, un «grottesco» — género en auge desde el estreno de *La máscara y el rostro* (1914), de Chisvelli — en dos actos, de ambiente siciliano. En este mismo género — el de los «grottescos» — hay que incluir *El juego de cada cual*, otro de sus mayores aciertos.

Al profesor Tilgher, que, por primera vez, habla de ello en su libro titulado *Voces del tiempo* — que publicó en Roma el año 23 —, debemos la feliz denominación de otro grupo de obras de Pirandello. Nos referimos al «Teatro del espejo».

Pirandello había dicho, el año 20 — el mismo del estreno de *Todo para bien* — :

«Cuando uno vive, vive y no se ve [— no se ve vivir —]. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, preso de sus pasiones, poniéndole frente a un espejo; o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse, o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarle. Y si lloraba, ya no puede llorar, y si reía, no puede ya reír. De esto deriva, a la postre, forzosamente, una desventura. En esa desventura consiste mi teatro.»

Ésa es la desventura de Martino Lori y de tantos otros personajes de su extensa galería de obras. La desventura de Martino Lori — el protagonista de *Todo para bien* —, que ha vivido engañado durante varios años, mientras todos, todos los demás, sabían la verdad, y, lo que es peor, estaban convencidos, creían saber, que él también la sabía. Martino se ve ahora como los demás le han visto siempre, y en esto, en esta terrible realidad que destruye todo su pasado

— que supone para él toda la vida — estriba su conflicto. Se ve vivir, ahora, «como ante tantos espejos como son los ojos que le están mirando».

Y también en eso estriba, en parte, el trágico conflicto del protagonista de su *Enrique IV*, ese hombre que, desde hace veinte años, vive loco, creyendo ser Enrique IV de Alemania.

Después de *Enrique IV* — *Los seis personajes* se habían representado un año antes — estrena Pirandello *A la salida* y *El imbécil*. A continuación, *Vestir al desnudo*. Luego — en el 23 — *El hombre de la flor en la boca*; y, en seguida, *La vida que te di*. El autor ha entrado en algo que me atrevo a llamar su tercer período. En el primero, con sus obras sicilianas, ha ensayado — en cierto modo — el teatro. Son éstas las que le sirven para encontrarse con su teatro, su verdadero teatro, el de los «grottescos», «El teatro del espejo», y la trilogía de «El teatro en el teatro», que forman — con los *Seis personajes*, *Cada cual a su manera* —, en que el conflicto es entre los espectadores, el autor y los actores — y *Esta noche se improvisa* —, en que surge el conflicto entre los actores, convertidos en personajes, y su director. En los *Seis personajes* el conflicto surge entre los personajes, los actores y el director. En esta segunda fase se enfrenta Pirandello, por encima de todo, con

el difícil y subjetivo tema de la personalidad de cada cual, y, por lo tanto, con la verdad, siempre subjetiva, porque está pendiente siempre de la tal personalidad. El protagonista, casi siempre, pues, es el hombre. En la tercera fase — en que posiblemente se note una mayor seguridad en la carpintería o el oficio teatral — el protagonista pasa a ser la protagonista; predomina la mujer como protagonista. Dos paréntesis; las dos últimas obras de la trilogía, «Teatro en el teatro» — ya citadas; año 24 y año 30 —; y otra trilogía, esta de «mitos», compuesta por *La nueva colonia* — año 28 —, *Lázaro* — su estreno siguiente, en el año 30 —, y *Los gigantes de la montaña*, que al morir — en el año 36 — dejó sin terminar, junto con un solo acto de otra comedia titulada *Iguales*. *Los gigantes de la montaña* se estrenó — de todas formas — en el año 37, y todavía hoy se representa algunas veces.

*

Volvamos algo atrás, ahora, para hablar, por fin, de *Seis personajes en busca de autor*, y acabar, con ello, con estas notas de urgencia sobre Pirandello y su teatro.

Mientras una compañía de comedias ensaya *El juego de cada cual*, de Pirandello, llegan al

teatro seis personajes — los personajes de la comedia sin hacer — en busca de su director. Estos personajes forman parte de la obra de un autor ; de una obra que el autor no llevó a cabo ; y que ahora, ellos, sintiendo la necesidad de vivir, debido a la fuerza de aquella vida que ese autor ideara para ellos, vienen, para ofrecerla al director de esa compañía, como drama.

Mucho se ha hablado de esta obra, y seguramente se hablará todavía mucho de ella. Se han dado de la misma mil distintas interpretaciones, a menudo completamente disparatadas. En torno a ella se ha formado ese mito de la rebelión del personaje. El personaje vive en la mente de su autor ; jamás puede rebelarse a sus deseos y adquirir vida propia para actuar a su completo capricho. Ningún personaje se impone a su autor. Lo que sucede, no pocas veces, es que éste, en su mente, poco a poco, mientras va desarrollando y dando forma a su idea original, va transformándola, y al final, en el momento de escribir la obra, ésta casi no parece la que el autor se había propuesto llevar a cabo en un principio. Pero eso no es debido a que el personaje se haya rebelado, sino a que el autor, al madurarla, ha ido variando su obra para darle conclusión más adecuada, y, con ella, ha ido variando, también, la forma de ser de ese personaje que ni se ha

rebelado, ni jamás, por sí mismo, pudo pensar, no ya en hacerlo, ni pensar, siquiera, puesto que siempre es el autor quien por él piensa.

Seis personajes en busca de autor no es otra cosa que la historia de ese período fecundo de creación.

Es en el año 10 cuando, por primera vez — en el *Taccuino* — encontramos algo que se refiere a la obra. Son dos notas. Dos fragmentos de argumento; del argumento melodramático que sirve de esqueleto en que se apoya el drama. De ese argumento que, en realidad, bien poco interesa, pues lo que ha de llegar a estremecernos son los nervios y la carne de que luego el autor — le ha sabido revestir. En apariencia, Pirandello abandona esa idea que, según parece, le tenía que servir para uno de sus muchos cuentos. Pero sólo en apariencia. El 23 de junio del año 17 leemos, en una de sus cartas a su primogénito:

«¡Tengo la cabeza llena de nuevas ideas! Muchos cuentos... Y una fantasía muy triste, muy triste: *Seis personajes en busca de autor*, novela por hacer. Puede que lo entiendas. Seis personajes, presos en un drama atroz, que se me presentan para que componga su novela; una verdadera obsesión; yo no quiero saber nada; les digo que es inútil, que no me importan ni me importa nada en absoluto; y ellos me enseñan todas sus llagas, pero yo les echo... — y así, al final,

la novela sin hacer queda hecha sin que nosotros nos demos cuenta —.»

Y esto es la obra. En estas pocas líneas es, tal vez, donde mejor, y más claramente, queda expresado este drama.

A Pirandello, en el año 10, se le ocurrió — como queda dicho — un argumento lastimoso y estremecedor. Un argumento que rechaza, en un principio, puesto que sólo ve en él un montón de pasiones desbordadas, en que no encuentra ese sentido sin el que no era capaz de escribir nada. Queda, pues, esa idea rechazada. Pero una idea que ya ha nacido en nuestra mente no puede rechazarse con semejante facilidad. La idea ha nacido. Con ella han nacido esos personajes, con todas sus raras pasiones... y no se consuelan, no quieren morir. El autor no sabe condenar, relegándola al olvido, esa idea de la que habría podido sacar una novela. Todo ello sigue viviendo en su mente, y poco a poco va tomando forma. Pirandello se imagina que son sus personajes los que le piden vivir, los que no se resignan a morir tan fácilmente, y de improviso se da cuenta de que aquel sentido trascendente que ha buscado inútilmente, sin haber dado con él, en esos seres atormentados que ha inventado, éstos lo han adquirido ahora de repente, gracias a esa lucha

desesperada —lucha suya, de su mente; lo repito — por adquirir realidad, o sea, forma.

En el año 17 la obra ya tiene su sentido posterior, pero Pirandello piensa en ella como asunto de novela. Después... después, posiblemente, el autor, que ya ha pisado las tablas, como todo aquel que lo consigue, se ha dejado envenenar por ellas; y cuando volvemos a saber de ellos, en el año 21, los personajes se han convertido en los protagonistas de una obra teatral que deja en suspenso al público de aquel entonces; una obra que desencadena una verdadera revolución en todo el ámbito teatral de aquel momento, y en el teatro que desde entonces se viene haciendo.

Ésa es la idea central de la obra; luego, entrecruzados con ella, hay infinidad de motivos y conceptos que en su conjunto forman — me atrevo a decir — el credo y el monumento más expresivo y peculiar de todo el arte de Pirandello.

Cada personaje tiene, de por sí, aparte de los motivos comunes que le atan a los otros, su particular motivo, que se empeña en expresar por encima del de los demás, y para el cual requiere la principal atención de su sorprendido auditorio. El padre, por ejemplo, se debate en una furia existencial — sí, existencial —; empeñado en defender su ser, y, con él, a su existencia. Ha sido

ideado y no se conforma a desaparecer. Defiende, al fin y al cabo, su inmortalidad. Es él quien ha traído, hasta el teatro, a los otros cinco, y el que exige al director que les dé vida. ¡Vida! Y eso que sabe, ya de antemano, que la vida, su vida, esa vida que está pidiendo a gritos, es un drama; atroz; pero a pesar de todo, ya no tan sólo la pide, la razona; es uno de esos seres apasionados capaz de aceptar el infierno antes que la nada.

La madre, por el contrario, no razona, siente; siente vivo, en todo momento, a toda hora, su dolor. A ella el recuerdo, como a Francesca, en el infierno de Dante, le atormenta; tomando realidad en toda su carne. Con él toma otra vez vida su tragedia; todos los motivos que le han llevado hasta ella. Ello se explica porque ella es la madre; la naturaleza; la que ha dado vida a ese hijo que no quiere hablarle y que huye de ella; es por su causa, sólo por él, por lo que se ha dejado conducir hasta el teatro, a pesar del sufrimiento que para ella supone. Ha venido porque espera; no se resigna a dejar de lado la esperanza; y espera que el director le obligue a hacer una escena con el hijo. Eso es todo lo que la madre pretende. Nada más. Sufre en su propia carne, y en la carne de aquellos a quienes dio vida.

Pero mezcladas a este drama — como queda

dicho — hay infinidad de cosas. Conceptos sobre teatro, sobre arte...

La verdad es que, a pesar del esfuerzo de todos, el drama no avanza. El drama no puede representarse porque les falta precisamente lo que están buscando: autor. Tienen que aceptar que con sólo artificio no puede crearse vida. El director sólo se preocupa de los hechos. Falta el autor que «des valorice en el espíritu». Los hechos apenas si cuentan. Como Pirandello dice: «Los hechos tomados en sí y de por sí son sacos vacíos, que sólo pueden sostenerse en pie gracias a las razones que se encierran dentro». Al no tener autor, esas razones faltan. Y los hechos — esos sacos vacíos — se desploman, se vienen al suelo. Por eso la obra termina, «privada de cualquier sentido, y sin la ayuda siquiera de la voz humana», con la detonación de una pistola que interrumpe el estéril tentativo de los personajes y de los actores a quienes — añade el autor — el poeta no les ha asistido. En realidad, el poeta ha estado escondido, creando, con ellos, la obra.

Otra vez, el escenario, como estaba al empezar, queda vacío. El director, que es el último en salir, lo cruza. Pero alguien, allá arriba, el electricista, apaga las luces. El director grita: «¡Eh, por Dios! ¡Deja, al menos, encendida una

bombilla, para que yo vea donde coloco los pies!».

Eso, una bombilla, para ver donde pisamos. Para ver por donde vamos.

Silencio. Todos se han ido. Ahora, en las sombras, cruzan los fantasmas de esos seis personajes atormentados. Seis fantasmas que — como tantos otros — han logrado sobrevivir a su autor ; y en quienes el autor se sobrevivía.

