

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 8

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1963

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

NÚM. REG. B. 425-1963

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

8

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>La Passió de Verges.</i>	
por Concha Bretón	7
<i>Perfil del teatro romántico español.</i>	
por Guillermo Díaz-Plaja . .	29
<i>Quince años de labor del «Piccolo Teatro» de Milán.</i>	
por Giovanni Cantieri Mora.	57

UNA CURIOSA SUPERVIVENCIA
DE TEATRO RELIGIOSO POPULAR

LA PASSIÓ DE VERGES

Por CONCHA BRETÓN

La Pasión de Verges consta de dos partes: la Representación en la plaza Mayor, parte primera o preliminar, y la Procesión. Va a empezar la presentación de las varias escenas de la vida y pasión de Jesucristo de que consta la Representación en la plaza Mayor. Se apagan los focos eléctricos y entra en función una luminotecnia discreta y de buen gusto. La decoración cambia según se suceden los cuadros. Es sencilla y adecuada. En el año 1962 los cuadros que se representan son siete. El primero es el de la conversión de la Samaritana. Jesús, cansado de tanto caminar, se sienta junto al pozo de Jacob en espera de la pecadora a quien desea salvar. Llega la Samaritana a llenar su cántaro y se entabla entre los dos el conocido diálogo. Acaba la escena con el perdón y la conversión de la Samaritana. A este cuadro sucede el de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, cuadro plástico, sin diálogo

alguno; sólo de vez en cuando se oyen frases breves incitando a la multitud a aclamar a Jesús. Jesús y los Apóstoles descienden del tablado seguidos de una gozosa multitud que agita palmas y canta el «Hosanna al Hijo de David». A continuación, en el cuadro tercero, aparecen en escena Jesús y sus discípulos sentados alrededor de una mesa. La rúbrica que acompaña el texto especifica que los personajes deben colocarse como lo están en *La cena* de Leonardo de Vinci. Anuncia Jesús la traición de uno de los discípulos; cada uno pregunta, angustiado, si será él el traidor; al contestarle afirmativamente a Judas, éste acepta y arroja el pedazo de pan que le ofrece el Maestro, y sale para cumplir su propósito. Al reiterarles Jesús el abandono en que todos le dejarán, todos protestan. Insiste Pedro que él jamás le abandonará, y seguidamente anuncia Jesús que le negará tres veces antes de que cante el gallo. Sale Jesús dispuesto a sufrir el Calvario, no sin antes anunciar que resucitará al tercer día. En el cuadro cuarto, Caifás convoca al Sanedrín con el propósito de hallar manera de impedir que Jesús continúe ejerciendo un ministerio que los desacredita. Interrumpe la discusión la entrada de Judas, quien les sugiere el modo de prender a Jesús, a cambio de las treinta monedas prometidas. Contadas, y seguro de que no son

falsas, sale Judas acompañado de los soldados y judíos que han de prender a Jesús. Se da a continuación la escena del Huerto de Getsemaní. Jesús, de rodillas, ora intensamente, sintiéndose solo y abandonado. A unos pasos de distancia duermen los discípulos. Un ángel desciende a confortarle en su agonía. Confortado Jesús, se dirige a los discípulos para despertarlos en el momento en que Judas, a la cabeza de una turba, irrumpe en el huerto y le besa para señalarle. Hecho esto, huye despavorido. Tres veces pregunta Jesús a quién buscan, y tres veces caen todos en tierra al contestarle que es a Él a quien buscan. Avanzan los judíos a prenderle; Pedro intenta defender a su Maestro y hiere a Malco, sirviente de Caifás, príncipe de los sacerdotes. Jesús amorosamente le restituye la oreja. Malco finge agradecimiento e inmediatamente le rodea la cintura con una cuerda. La multitud, gritando que le prendan, se le echa encima y, bien atado, se llevan a Jesús al palacio de Poncio Pilato. La escena sexta representa el Pretorio. Poncio Pilato, en un largo monólogo, contrasta la actitud cruel de la multitud frente a Jesús en ese día con la muy reciente en que le aclamaba, calificándola de fanática e ilusa; afirma su propósito de gobernador de no dictar sentencia de muerte contra quien predica obediencia al César; hace

resaltar el deseo de venganza de la turba frente a su propósito de hacer sólo justicia. Los príncipes de los sacerdotes, seguidos de una muchedumbre vociferante que rodea a Jesús, llegan ante Pilato para que éste confirme la sentencia de muerte dictada por ellos y ordene su ejecución. Pilato, quien sabe que por odio y envidia le han sentenciado, interroga a Jesús y, convencido de su inocencia, le remite a Herodes. Éste tampoco le culpa y le devuelve a Pilato, quien, para evitar condenarle, propone que se le perdone para festejar la Pascua. Gritos de que se crucifique a Jesús y se perdone a Barrabás es lo que oye. Manda Pilato azoten a Jesús. El Cristo flagelado, coronado de espinas y vistiendo manto de púrpura en son de mofa, no les conmueve: sin cesar gritan que se le crucifique. Temeroso Pilato de ser acusado de traidor al César, cede y sentencia a Jesús a ser crucificado, lavándose antes las manos, declarándose así inocente de la sangre de aquel a quien considera justo. En este momento entra su mujer a rogarle no contribuya a la muerte del Hijo del Dios eterno. Cristo, cargado con la pesada cruz y seguido de los dos ladrones que han de ser crucificados con Él, emprenden el camino del calvario en medio de una turba de judíos que le escarnece. Al pie del tablado los soldados romanos, los «armats», avan-

zan y rodean a Jesús. Los sigue la multitud de judíos, que no cesa en su gritaría, y los dos ladrones con sendas cruces. A todos acompaña la guardia romana camino de la plazuela de la Iglesia en donde se organizará la Procesión. Desaparecen todos por un camino a la derecha del tablado.

Mientras se organiza esta salida se oye el son de trompetas y tambores: de un extremo de la plaza y por el corredor del llamado patio de butacas avanzan unos soldados seguidos de la comparsa de la Danza de la Muerte. Al llegar al pie del tablado, la guardia romana tuerce a la izquierda; los cinco esqueletos que componen la comparsa de la Danza de la Muerte y su encapuchado tambor, quien no cesa de tocar, suben al tablado, lo cruzan, bajan por la parte opuesta e, igual que los «arbats», se unen al cortejo que se dirige a la plazuela de la Iglesia. Ha concluido la representación en la plaza Mayor. Ésta queda desierta. Los espectadores se desparraman por plazas y calles, en espera del paso de la Procesión.

En la plazuela de la Iglesia sale la Procesión, que consta de tres partes. En diversas escenas se representa a Jesús en tiempo de ministerio, en tiempo de Pasión, y la procesión de las Imágenes. En la primera parte desfilan tres cuadros vivientes: la Samaritana y dos ángeles, Jesús y los doce apóstoles, y el Peregrino. En la segunda

parte desfilan: la Cruz de los Improperios, soldados romanos a caballo, el pregonero de los judíos, que no cesa de proclamar la sentencia dictada por Pilatos; Jesús, cargado con la cruz, rodeado de judíos y custodiado por soldados romanos que marchan a ambos lados; los dos ladrones con sendas cruces; capitán de la guardia romana, tambor, trompetas; estandarte y soldados romanos; comparsa de la Danza de la Muerte y tambor de ésta; capitán y soldados romanos. Durante todo el trayecto éstos van marcando el paso con fuertes y resonantes golpes de lanza. La tercera y última parte la forman los pasos o misterios esculturales y sus cofradías: el Nazareno y la cofradía del Nazareno; la Coronación — misterio del azotamiento — y cofradía de la Coronación; la Dolorosa y cofradía de la Dolorosa, compuesta de mujeres; música y coro de hombres que cantan el *Stabat Mater*; la Piedad y cofradía de la Virgen de la Piedad; una orquesta que toca música de procesión; el Santo Cristo Crucificado; autoridades eclesiásticas y civiles. Estos pasos monumentales salen de la iglesia. La tarde del Jueves Santo, después del oficio, los «armats» pasan a recoger y acompañan a la iglesia a estos pasos que el martes fueron depositados en diferentes casas para ser adornados, iluminados y visitados.

De los cuadros vivientes que forman parte de la Procesión, en dos de ellos figura Jesús : en uno, el Jesús del Apostolado ; en el otro, el Jesús de la Pasión. El segundo cuadro de la Procesión lo integran Jesús y los apóstoles. Por el camino se encuentran con un ciego caracterizado de peregrino. Éste le pide a Jesús de Nazareth le conceda la vista. Otorgada esta gracia, el peregrino ocupa su lugar en la Procesión. Desde este momento no deja de salmodiar una invitación a todos los cristianos a seguir a Cristo al Calvario en donde morirá por amor nuestro. Camino del Calvario, el Jesús de la Pasión, agobiado bajo el peso de la cruz, se encuentra con su afligida Madre, a quien acompañan María Salomé y María Magdalena. Las tres avanzan de entre el público que presencia estas escenas en la plazuela de las Escuelas. La acongojada madre dialoga con su Hijo, el Salvador, dispuesto a ser crucificado. A pocos pasos sufre Jesús la primera caída. De entre el público se adelanta la Verónica, increpa a los judíos por su falta de compasión por uno de los suyos y con el lienzo blanco que lleva en las manos le limpia la faz al Señor. Admirada y agradecida contempla el rostro del Salvador, que ha quedado grabado en el lienzo. Cual enardecidos por las palabras de la Verónica, los judíos concentran su furia en más saltos y gritos, que

a manera de danza improvisada ejecutan alrededor del Cristo postrado, sin cesar de increparle y vituperarle. A la vez, los soldados romanos que le van custodiando hacen una serie de evoluciones, idas, venidas, vueltas. Durante el recorrido, los judíos repiten variaciones de su especie de danza, más lenta, más rítmicamente, la cual, vista a su paso, recuerda retablos y pasos monumentales de los imagineros barrocos. Las cuatro mujeres ocupan su puesto en la Procesión, al ponerse ésta en marcha. En esta misma plaza, a poco de reanudar su marcha la Procesión, encuentra Jesús un grupo de apenadas mujeres, conmovidas por la crueldad con que se trata al Hijo y la soledad en que quedará la afligida Madre. «Por ellas y por sus hijos debieran penar», les amonesta Jesús. Avanza lentamente la Procesión por plazuelas y calles, estrechas y tortuosas unas, la mayoría débilmente alumbradas, todas repletas de una multitud reverente que, silenciosa, contempla su paso. Cae Jesús por segunda vez. En la tercera caída culminarán los momentos más conmovedores y angustiosos: Jesús lleva, cual un nuevo Isaac, el leño sobre el cual va a ofrecer su propia persona en sacrificio redentor; los sayones hacen burla de su agotamiento; el centurión, temeroso de que muera antes de llegar al lugar de la crucifixión, le manda a Simón Ci-

reneo (a quien ve por entre la multitud) cargar con la cruz. Compadecido éste, le ayuda gustoso. La Procesión acaba su recorrido en la plazuela de la Iglesia, su punto de partida. Desaparece Jesús con su cruz y también los dos ladrones; los pasos esculturales van entrando en la Iglesia, a excepción del enorme Santo Cristo Crucificado, al que se le coloca en unas gradas que comunican esta plazuela con la de las Escuelas, de cara a ésta. Va a representarse la escena del Calvario. Supuesto que Jesús ha sido ya crucificado, los sayones se reparten su túnica echando suertes sobre ella. Apenas dice el favorecido que piensa esconderla, incluso del sol mismo, cuando se oye ruido de truenos y se supone que el sol se oculta. En un breve y sentido parlamento, el centurión atribuye esta gran conmoción a indicios ciertos de que el Crucificado es el Hijo de Dios. Conmoverlo, confiesa su arrepentimiento. En unos sencillos versos con que la Virgen invita a ángeles, profetas y demás, a contemplar en el sepulcro a quien sufrió pasión y muerte para redimirnos, y recordándonos su pronta gloriosa Resurrección, termina la escena y también la Procesión.

En la reseña hemos mencionado dos veces la comparsa de la Danza de la Muerte: al hacer

ésta su aparición sobre el tablado, al final de la representación, en la plaza Mayor, y al situarla en la Procesión. Es indudable que esta Danza, sencilla y llena de significado, constituye una de las partes más impresionantes y esenciales de la Procesión. De «verdadera supervivencia del gráfico ascetismo medieval» la ha calificado un distinguido medievalista catalán.¹

Forman la comparsa dos adultos y tres niños. Los cinco visten, muy ceñido al cuerpo, traje negro en el que están pintados en blanco, incluso en los pies, los huesos del esqueleto; la cabeza se la cubren con una calavera de cartón blanco, de tamaño algo más grande que el natural. Encabeza el grupo un esqueleto que simboliza la Muerte y su guadaña, que mueve constantemente en acción de segar. En la cuchilla de la guadaña se lee «Nemini parco». Le siguen, a unos pasos de distancia, uno a cada lado, dos niños que señalan con el dedo el plato de ceniza que asen con la otra mano; a unos pasos de distancia, y entre ambos, va un esqueleto que lleva apoyado en su hombro derecho un pendón que dice: «Lo temps és breu», en un lado, y «Nemini solvere», en el otro; pasos más atrás, y directamente

1. José ROMEU FIGUERAS, en «Introducció» a *La Passió d'Esparraguera*, por A. Sabanés de Balagué. Barcelona, 1957, página 22.

detrás de éste, va un chiquillo con una esfera de reloj grande en una mano, señalando con la otra cualquiera de las doce horas inscritas en la esfera. Siguiendo a los cinco danzantes va un encapuchado que toca el tambor. Lleva también calavera blanca. La danza, en sí sencilla, elemental, se repite con mucha frecuencia durante el recorrido de la Procesión. Anuncia su llegada el son persistente, impresionante, del tambor de la comparsa, percibido con más claridad a medida que se van alejando las trompetas y el tambor de la guardia romana, y los golpes secos, resonantes, persistentes, de los soldados que marcan el paso con sus danzas. Dirigidos por el ritmo del tambor, los esqueletos, excepto el de la guadaña, avanzan saltando, dando media vuelta, ya a derecha ya a izquierda, y quedando de cara uno de los esqueletos del platillo con el del pendón, mientras el otro del platillo queda de cara a los espectadores. El esqueleto de la guadaña se mueve también rápido, da un paso largo hacia adelante con el pie derecho, arrastra el izquierdo, gira rápido describiendo un círculo con la guadaña, ya a la derecha ya a la izquierda, quedando siempre de cara al encapuchado del tambor. El esqueleto del reloj se mueve como el de los platillos. De cuando en cuando el repique del tambor anuncia un descanso y la comparsa

deja de danzar unos instantes para marchar al ritmo de la Procesión. La actuación del grupo es sorprendente y admira en todo momento por la exactitud, coordinación, agilidad, perfección de ejecución y resistencia física de los esqueletos, que parecen incansables. La comparsa de la Danza de la Muerte y su danza, pasan, se alejan. A los espectadores esta Danza, esencialmente simbólica, nos impresiona, nos deja meditados.

La Danza, parte integrada a la Procesión, llega a la plazuela de la Iglesia. Mientras en las gradas de la plazuela de las Escuelas se representan las escenas del Calvario, la comparsa de la Danza de la Muerte entra danzando en la iglesia, al ritmo del tambor y avanza hasta llegar ante el altar del Santísimo; continúa danzando unos segundos; el tambor da un golpe fuerte; colocados todos cara al Santísimo, los esqueletos cesan de danzar, se inclinan pausada, profundamente, ante el Santísimo; el tambor da otro golpe fuerte; los esqueletos se yerguen, lentamente, y en silencio la comparsa sale de la Iglesia. En un trayecto del recorrido de la Procesión, se acentúa aún más el significado grave, serio, sombrío, del grupo de la Danza de la Muerte. Es al pasar por una calle antigua, iluminada exclusivamente por la luz de serpenteantes hile-

ras de cientos de caracoles llenos de aceite, con su correspondiente mecha, pegados con ceniza todo a lo largo de las paredes, a modo de diminutos candiles. Resulta impresionante y emocionante ver acercarse, en esta luz vaga y misteriosa, a los danzantes esqueletos de la alegórica comparsa, de los cuales se distingue únicamente el blanco esqueleto y la blanca calavera.

Aunque en este escrito no se pretende aclarar cuestiones de orígenes y prioridad entre «Processó» y «Mort», se ha indicado que la Danza es una parte integrada a la Procesión. Hablando de la antigüedad de la Danza con Pedro Parich Rocas, anciano campesino de Verges, quien de niño formó parte de la comparsa y fue más tarde su director, nos decía que, siendo él todavía muy niño, le explicaba otro anciano de allí que él recordaba que mucho tiempo atrás, el Miércoles de Ceniza, «la Mort» se situaba ante el altar mayor de la iglesia parroquial. Los fieles, al pasar, le preguntaban: «— ¿Quién eres tú? «— Soy la Muerte. Con mi dalla siego las vidas.» «— ¿Y tú, quién eres?», le decían al del reloj. «— Soy un reloj. Cualquiera hora que indique es propicia para la llegada de la Muerte.» «— ¿Y tú?» «— Soy ceniza, lo que serás tú.» Y nosotros nos preguntamos si no será esta «Mort» lo que persiste de algún antiguo sermón

mimado, de los que hace siglos se daban en el interior de las iglesias. En cuanto al lugar ocupado por la comparsa, en la Procesión del Jueves Santo, al día y lugar de su aparición, a lo largo del tiempo, abundan las opiniones y la información entre los vecinos de la villa.

El espectador percibe en todo momento el deseo de los habitantes de la villa de Verges, de que la Procesión conserve su modalidad de representación sacra, y los caracteres que la individualizan. Las calles más antiguas se las continúa iluminando con antorchas; tampoco las luces eléctricas del resto de las calles por las cuales pasa, ni los focos eléctricos de la plaza Mayor ofenden, ya que generalmente se usan con moderación. El vestuario, que no es ya el casero, sino casi todo alquilado, es sencillo y apropiado, con tendencia a conservar el simbolismo tradicional de estas representaciones. De vez en cuando pasan ante nuestros ojos cuadros que nos recuerdan lienzos de pintores conocidos que han reproducido estas escenas sagradas.

El folleto que publica el Patronato de la Procesión del Jueves Santo se titula *Verges. Procesión del Jueves Santo*, destacando la segunda fase de los actos, la Procesión, frente a la Representación, aunque las escenas o misterios de la Pasión presentados en la plaza Mayor sean más

numerosos y más largos. Interesante es, también, que quien habla de ir a presenciar los actos de Verges dice ir a ver la Procesión. Viven hoy vecinos que recuerdan cuando en la plaza Mayor no se representaba nada; éstos nos informan de que «antes» la Procesión era más larga. Se refieren al tiempo en que todas las escenas representadas se hacían en el transcurso de la Procesión por calles, plazuelas, bajos arcos; cuando la escena del Prendimiento de Cristo en el Huerto de Getsemaní, «la Presa de l'Hort», se representaba en la plazuela de Ginés Montaner, y la gente en vez de ir a ver la «Passió» decía ir a ver «la Presa». (En Banyuls dels Aspres, Rosellón, en 1888 se anunció la representación de «La Presa de l'Hort», y lo que se dio fue la «Representació de la Sagrada Passió y Mort de Nostre Senyor Jesu-Christ..., o sea «La Passió».)²

El anciano Pedro Parich Rocas, de setenta años, por mucho tiempo director también del drama sagrado, nos explica que hacia 1925 se levantó un tablado en la plaza Mayor para presentarse allí «El prendimiento» y «La sentencia». Así se iniciaría el último momento del proceso evolutivo, de ordenación e integración de misterios antes escenificados en el transcurso de la

2. Pierre VIDAL, «Mélanges d'histoire, de littérature et de philologie catalane, en *Revue de Langues Romanes*, Montpellier, 1889, vol. 33, pág. 85.

Procesión, proceso que, continuado, ha culminado en el actual auto sacramental o Representación en la plaza Mayor. Comentando el cambio que se ha ido operando en la antigua Pasión procesional de Verges, Carlos Perpinyá Sais, director del drama religioso desde 1950, nos habla de lo inevitable de estos cambios. La Procesión, sin perder su tradicional carácter religioso y popular, ha ido integrando los misterios en la plaza Mayor, centralizándose, renovándose, superándose; su fama ha crecido y el número de asistentes ha aumentado considerablemente, y también han aumentado en proporción las dificultades económicas. Manera de afrontar el problema económico y hallar lugar adecuado para la creciente afluencia de visitantes: hacer de la plaza Mayor una especie de teatro al aire libre. Admítase esta evolución o solución como necesaria. Es de esperar, sin embargo, que ninguna razón más sea bastante poderosa para que continúe este proceso de integración de las escenas representadas en la Procesión a las representadas en la plaza Mayor. La Pasión de Verges, espectáculo impresionante y de excepcional valor como persistencia de una modalidad, monumento de la tradición pasionística catalana, sobresale entre las pocas Pasiones escenificadas durante la Procesión de Semana Santa, o Pasiones procesiona-

les que perduran. Sería de lamentar perdiera su antiguo carácter de procesional para convertirse en otra de las ya tradicionales Pasiones dramáticas catalanas representadas en tablados de lugares adecuados para su presentación.

En los ensayos que precedieron a la representación del drama sacro — a los cuales asistí gracias a la amabilidad del Patronato — observé detalles que me hubieran pasado desapercibidos de haber presenciado la Pasión únicamente la noche del Jueves Santo. Tenían lugar en una amplia sala anexa al café propiedad del director de la comparsa de la Danza de la Muerte y encapuchado tambor de la misma. Fue durante estos ensayos que pude observar detenidamente los momentos de la Danza. Se ensayaba por cuadros. A veces no estaban presentes todos los actores, pero el ensayo continuaba. Siempre había alguien entre los presentes que se supiera el papel del ausente. Recuerdo especialmente un campesino que se sabía todo el texto y suplía la falta de cualquiera. ¡Y qué actor! Gusta oír recitar a esta gente. El texto está en verso. El catalán de la provincia de Gerona, con su deje noble, arcaico, que parece acumular tiempo sobre las palabras, es especialmente apropiado para la representación. Los actores son gente sencilla que siente y vive su parte.

Aunque es evidente que el valor de este antiguo teatro procesional reside mayormente en el hecho de haber persistido, también es de interés el texto que se emplea. El director, y actor, más anciano del auto, nos aseguró que hasta 1950, año en que el actual director aceptó este cargo, se empleó el mismo texto. Para convencernos nos prestó los tres ejemplares que constituyen su biblioteca, diciéndonos fueron los textos usados hasta entonces: *La Gran Tragedia de la Passió y Mort de Jesu-Christ Nostre Senyor...*, Barcelona, 1869. Se indica en la portada que en esta impresión se ha seguido el primitivo original de la que se representó en Manresa en 1798, única impresión hecha hasta entonces, en la cual no había habido variación; «*Representació de la Sagrada Passió y Mort de Nostre Senyor Jesu-Christ... Per lo M. R. P. Fr. Antón de Sant Jeroni ... nova impressió notablement corretgida. Lleyda, 1870*». Sin prólogo. Al tercer ejemplar le faltan las cuatro primeras páginas, y en la cinco se continúa el prólogo empezado en las anteriores. Parece una edición más antigua de la *Gran Tragedia...* Acabó diciéndonos el señor Parich que no recordaba se hubiera dado en sus días otra versión de la Pasión del Señor que la de Fray Antonio de San Jerónimo.

Del texto empleado en abril de 1962, copiado

a máquina, poseo un ejemplar. No hay duda de que se trata de una versión de la muy reeditada, corregida, modificada obra del siglo XVIII *Representació de la Sagrada Passió y Mort de Nostre Senyor Jesu-Christ*, de Fray Antonio de San Jerónimo, remozada y convenientemente adaptada. En el proceso de identificación del texto hemos comprobado que para la versión actual se han tenido a la vista diferentes ediciones y versiones de la obra, algunas ya adaptaciones para previas representaciones. Es evidente que se ha intentado modernizar la lengua, fundir escenas, acortar o ampliar otras, alargando, abreviando o combinando parlamentos. Este intento renovador lo viene dirigiendo su actual director, Carlos Perpinyá. Suya es la escena en que el ciego de nacimiento recibe la vista, escena en prosa y basada en los Evangelios. Ante la imposibilidad de encontrar yo la fuente del soliloquio de Pilato que encabeza la escena en que presentan Cristo a Pilato, Carlos Perpinyá me indicó que él la había sacado de la representación que de la Pasión se hizo en el Teatro Romea de Barcelona en 1930. Dicha información no he logrado comprobarla todavía. Sí he comprobado que la primera parte de este parlamento es exacta al pronunciado por Pilato en una representación que se hizo de la Pasión en el Gran Teatro del Liceo

de Barcelona.³ *La Escena Catalana* da el texto, pero no la fecha de representación ni nombre de autor. En la ficha correspondiente a esta publicación en el catálogo de la Biblioteca Central de Barcelona, se da como autor a Fray Antonio de San Jerónimo. En ninguna edición de las versiones atribuidas a este autor examinadas por mí he hallado este soliloquio.

Continuarán, sin duda, las transformaciones que en sus varios aspectos viene experimentando «la Processó» del Jueves Santo de Verges; es de esperar, sin embargo, que no pierda en esta elaboración los caracteres y valores que la distinguen, individualizándola.

Wellesley College.
Wellesley, Mass.

3. *La Escena Catalana*, 1921, n.º 78.

PERFIL DEL TEATRO ROMÁNTICO ESPAÑOL

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Entiendo que estos enfoques de tipo histórico,¹ en los que se reclutan imágenes y recuerdos de una época tan llena de vitalidad y de complejidad, pueden plantearnos dos tipos de problemas: unos, derivados de la comprobación o rectificación de los «hechos» apoyados en una más amplia evocación, y otros, como consecuencia de la posibilidad de presentar los problemas en un plano de mayor trascendencia.

Recordemos, para comenzar, que el paso de lo clásico a lo romántico es pura y simplemente el de traspasar una estética montada sobre valores universales, de tipo intelectual, a una estética montada sobre unos valores de tipo afectivo.

Por la primera estética la inteligencia propende a las formas arquetípicas, es decir, a aque-

1. Conferencia pronunciada en el Museo Municipal de Madrid con ocasión de la Exposición de Estampas y Grabados del ochocientos madrileño (enero de 1962).

llas posiciones de validez universal por la propia racionalidad de su presencia; en el segundo caso nos enfrentaremos con las formas típicas que ejercen su derecho a vivir por su pura y anecdótica sentimentalidad.

¿Cuándo pasamos del mundo de lo racional a este mundo de lo afectivo? El 24 de enero de 1806, en el Teatro de la Cruz, se produce un pequeño terremoto mental. Se estrena *El sí de las niñas*, de don Leandro Fernández de Moratín. Es una pequeña pieza maestra, en la que las reglas rigurosas que encorsetan la estética neoclásica no aparecen como un armazón violento que fuerza y oprime la expresión, sino que es una natural espontaneidad la que crea estas *unidades*, de dentro a fuera, sin producir esta sensación de cápsula cerrada con que muchas veces las reglas neoclásicas ahogan la pura expresión. En esta obra, que fue una pequeña explosión en el mundo recoleto y pacato de la España de entonces, Moratín nos presenta, como todos saben, un problema autobiográfico. En la figura de Don Diego, el personaje provector, está él mismo; en la figura de la protagonista, Paquita, está aquella «Pacita» (como la llamaba, porque sabía tan poca ortografía que confundía la «c» con la «q»), que representaba para Moratín, que murió soltero, un momento sentimental y emo-

tivo de su vida y que, llevado a las tablas, no recayó en el tipo de viejo ridículo de las comedias de figurón, sino que presentó unos elementos de decoro y de equilibrio humano en un problema sentimental, sin caer en la caricatura.

Pero además de este *decoro*, surge en esta comedia de Moratín un elemento nuevo, que es la ternura. Nuestra literatura es un campo expresivo en el que los elementos pasionales, el amor, la fuerza, los celos han tenido una importancia enorme, pero, en cambio, falta muchas veces este elemento de intimidad emotiva, que es el elemento de lo tierno, de lo delicado. No lo encontraremos en Calderón, muy poco en Lope; sin embargo, recordad aquella escena deliciosa de *El sí de las niñas* — la escena octava del acto segundo — que es una nonada, una pura insignificancia. Los enamorados se han visto, se han declarado su amor, a escondidas, como quieren las leyes del amor contrariado, a espaldas del tío terrible que desea casarse con la muchacha, y hay un simple traspaso de frases... «— Hasta mañana, adiós, Paquita.» «— Acuéstese usted y descanse.» «— ¿Descansar con celos...?» «— ¿De quién...?» «— Buenas noches.» «— Duerma usted bien, Paquita.» «— ¿Descansar con amor?» «— Adiós, vida mía.» «— Adiós.»

No es nada, es simplemente un intercambio

de palabras dichas de un modo susurrado, dichas de un modo absolutamente íntimo, pero son una novedad. Las muchachas que han oído este diálogo nunca más sentirán de otra manera, porque estas muchachas, de un modo clandestino, tienen ya en sus costureros aquellas viejas novelas sentimentales del XVIII francés, donde a escondidas de los padres entienden que es el corazón el que manda.

De esta pequeña bomba sentimental arranca todo un mundo del que el teatro romántico será la consecuencia, aunque, en los manuales, esta explosión ligera y diminuta (que, sin embargo, provocó, como es sabido, incluso gestiones de la Inquisición para prohibirla, de tal manera se consideraba audaz que una muchacha decidiera por sí sola enamorarse de quien quisiera), esta obra, digo, no está, generalmente, en las historias de nuestro teatro romántico.

La historia de nuestro teatro romántico es extraordinariamente breve. Puede arrancar en 1834 con *La conjuración de Venecia*, y puede morir en 1844 con *Don Juan Tenorio*. Entre este período tenemos: el 35, el *Don Álvaro*; el 36, *El Trovador*; el 37, *Los amantes de Teruel*; el 40, *El Zapatero y el Rey*, y el 44, el *Don Juan*. Un esquema un poco enérgico se conformaría ya con esta clave cronológica de estos diez años. Esta

clave tiene el valor de ser significativa, para mostrar que ningún movimiento literario se ha agostado, en la literatura española, a mayor velocidad que el movimiento romántico.

El movimiento romántico nos da la impresión de que se consume en su propia llama, en su crepitación, en su propia violencia y, en un momento dado, lo vemos reducido a pavesas. En 1850 Zorrilla ya habla como de unos seres remotos de los primeros románticos arrebatados. Hacia 1854, Valera dice: «El romanticismo no ha de considerarse hoy ya como secta militante sino como una cosa pasada y perteneciente a la historia». Han pasado, por lo tanto, muy pocos años de esta revolución que, como digo, trae consigo mismo el agostamiento de su propio ademán, la muerte en su propia entraña creadora, acaso porque no hay tampoco, vamos a ser sinceros, en el romanticismo español sin resonancias secundarias del gran romanticismo europeo.

El hecho es que en este movimiento, en esta década, nosotros nos encontramos, por un lado, con un movimiento romántico de tipo espectacular que, como vemos, va precedido — y flanqueado — por una tradición de comedia moratiniana, de comedia burguesa y costumbrista que nos va a dar inmediatamente la sensación de que el arrebato, la gesticulación romántica, no

se produce de un modo total, sino que siempre encontraremos en este movimiento los contragolpes de un realismo que no cede nunca su posición radical en la literatura española.

Y sin embargo hay algo que inmediatamente toma carta de naturaleza en el romanticismo español. Es la conciencia de Nación. Es decir, la conciencia de que el romanticismo representa una reivindicación nacional. En último término yo diría que todo el romanticismo europeo es una posición de rebeldía nacionalista frente a aquellas formas arquetípicas y universales implantadas por el clasicismo francés. Esta noción que, en fin de cuentas, no es ningún especial descubrimiento, la encontramos inmediatamente en los escritores de la época. En Agustín Durán, que en 1828 escribe su famoso «Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español», y entiende inmediatamente que el teatro romántico debe ser, en cada país, la expresión poética e ideal de sus necesidades morales. (José Francisco Pacheco, comentando el *Don Álvaro*, dice: «De este hombre nunca se dirá he aquí un discípulo de Alfieri sino he aquí un gran poeta español».)

Los escritores de la época comprenden que se trata de retroceder hacia lo típico, hacia lo diferenciado, en vez de insertarse en una con-

cepción supernacional, como era la del clasicismo francés, que imponía idéntica pavana a todos los pueblos de Europa.

Ahora bien, cuando nosotros decimos que el romanticismo español se integra en su españolidad, es decir, se integra en su regreso a las raíces nacionales, no hacemos sino entroncarlo con una tradición que no podía ser más nacional ni más española, puesto que era la tradición de Lope. Lo que realmente había sido una inserción distinta, y una inserción completamente superpuesta — lo que llamaría un etnólogo una superestructura — era el clasicismo francés.

Cuando se dice, por ejemplo, por Alcalá Galiano, en *La Revista Española*, al hablar del *Don Álvaro*, que «al autor se le acusa de diversidad al presentar al mismo tiempo escenas del bajo pueblo popular y de la gente encopetada», naturalmente éste es un tipo de reflexión completamente escandalosa para una pieza de Racine o de Molière, pero de ningún modo para una pieza española. Es decir, en último término, lo que está recuperando el teatro nacional es aquella fórmula de naturalismo que Lope había impuesto y que le servía para reirse de los preceptistas aristotélicos, cuando le acusaban que su teatro era un «monstruo hermafrodito», es decir, una ficción en la cual existían mezclados los elemen-

tos grotescos y los elementos nobles. Para Lope de Vega esto no era problema, puesto que, en fin de cuentas, decía él, en la naturaleza los elementos de todo tipo se presentan mezclados.

Ahora, en esta transformación rebelde, según la cual la naturaleza se presenta como un todo heterogéneo, la misión del artista está en captar esta diversidad, se produce en un momento de profunda conmoción estética. Larra — que no tenía pelos en la lengua — está comentando constantemente el aluvión de obras de teatro que llegan de todos los países de Europa, la nerviosa tentativa de adaptación de este teatro a las modas nuestras, y escribe la famosa frase: «Tengo la impresión de que estamos tomando el café después de la copa»; es decir, que hemos ido muy rápidamente de un extremo al otro de nuestra estética.

Alcalá Galiano, en un artículo publicado en el número 1.º de la *Revista de Madrid*, en 1838, no sabe cómo traslucir la situación real en que se encuentra la literatura dramática del momento, y se limita a decir: «Estamos en revolución», es decir, estamos en un momento confuso.

A pesar de todo, a pesar de que hay una conciencia, por un lado, de que se está procediendo a un cambio radical en las maneras literarias; de otro, que este cambio radical viene, en cierto

modo, soliviantado por unas ansias de novedad, y, por otro, rebajado por una tradición costumbrista y burguesa que nunca abandona el teatro nacional, es evidente que, cuando los manuales dicen que un día determinado de 1835 *Don Álvaro o la fuerza del sino* fue representado en Madrid, nos encontramos «mutatis mutandis» en una situación análoga a la que planteó el estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo, en París.

Sin embargo, todos sabemos que la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* se representó, según unos, nueve veces; según los más optimistas, doce veces. Es decir, la obra que había de marcar un cambio total en el gusto literario español para el teatro, alcanza, cuanto más, a una docena de representaciones. La prensa lo registra perfectamente. «Los espectadores — dice la *Revista Española* — estaban llenos de extrañeza.» El *Correo de las Damas* dice que el *Don Álvaro* es una obra inmoral. Los comentarios de la prensa de provincias son claros. De Sevilla dicen: «Anoche fue silbado en el Teatro de esta ciudad el drama llamado *Don Alvaro*».

¿Cómo es posible que alcance un éxito tan mediano la representación de una obra como ésta, precedida por gacetillas oficiosas muy expresivas, muy significativas, por un hombre como el Duque de Rivas, que ha regresado del exilio en 1834,

que ha entrado inmediatamente en la Real Academia Española? ¿Por qué y dónde está la novedad y dónde está la ausencia de novedad? ¿Qué cosas suceden en el teatro romántico que puedan sorprender a un espectador de este momento y qué cosas no le suenan a nuevas? No se ha hecho un estudio de la fenomenología poética del romanticismo teatral, pero si nosotros establecemos un pequeño cuadro sinóptico con las cinco obras que antes hemos señalado: *Conjuración de Venecia*, *Don Álvaro*, *Los amantes de Teruel*, *El Trovador*, incluyendo *El sí de las niñas* como precedente, veremos que hay una serie de coincidencias curiosas.

Por un lado, el problema matrimonial, el problema de un matrimonio a disgusto de la familia. Nos aparece en *El sí de las niñas*; nos aparece en *La Conjuración de Venecia*; nos aparece en el *Don Álvaro*, y nos aparece en *Los amantes de Teruel*, de modo que, de las cinco obras, cuatro plantean el problema de un matrimonio a disgusto.

Es curiosa también, por ejemplo, la repetición del tema del origen oscuro del protagonista. Personaje misterioso, cuyo dramatismo, cuyo patetismo está en que su nacimiento está envuelto en el misterio; aparece en *La Conjuración de Venecia*, con Ruggero, que acaba siendo el hijo

del personaje principal del antagonista; aparece en el *Don Álvaro*, donde se le llama mulato, mestizo, en forma insultante; aparece en *El Trovador*, cuyo protagonista tiene también orígenes misteriosos.

Análogamente, el tema del amor, amor que conduce a la muerte. También aparece en *La Conjuración*, en *Don Álvaro*, en *El Trovador* y en *Los amantes*. El tema del hado, del «*fatum*», el tema de la fatalidad que conduce al protagonista a los más terribles desenlaces, aparece también en casi todas las obras.

Observemos, por lo tanto, que la revolución romántica crea inmediatamente un «manierismo», cosa que ya sabemos todos los que nos dedicamos a estudios histórico-culturales, y al que inmediatamente las fórmulas revolucionarias crean su propio academicismo, su propia voluntad de permanencia y de repetición. Esto lo hemos visto desde la literatura del Renacimiento hasta la pintura de los abstractos, es decir, una voluntad de rebeldía que se transforma inmediatamente en una ordenación académica, en cierta estabilización de las fórmulas revolucionarias.

Por otra parte, al español que veía estas comedias tampoco le sabían a nuevo. El problema del origen oscuro es un problema que está, desde Edipo, planteado en la dramaturgia universal.

El tema del amor que conduce a la muerte, ¿no es el tema romántico y medieval de los personajes de la *comedia* dantesca (*Francesca e Paolo*: «Amor condusse a noi ad una morte»), el tema de *Tristán*, como autodestrucción, el amor como necesaria presencia de lo fatal? Y en cuanto al hado o al sino, ¿cómo vamos a entender esto como una novedad, cuando toda la dramática de Esquilo está montada sobre el tema de lo fatal?

Por lo tanto, estos escritores, estos públicos, sobre todo el público culto, veía con una cierta sorpresa cómo se entreveraban en fórmulas de tipo radicalmente nuevo — como el hecho de mezclar lo trágico y lo cómico —, un sustrato de tipo tradicional que no dejaban de percibir los redactores y críticos que presenciaban estas obras.

Hay en cambio un aspecto en el cual la novedad es evidencia.

Los personajes de las obras románticas, a partir del *Don Álvaro*, son objeto de acotaciones especiales por parte de los autores. Las acotaciones teatrales son levísimas en el teatro clásico español, inexistentes en el teatro griego y muy ricas en los teatros barroco y romántico. Esto ya es importante. ¿Qué acontece con la presencia de estas acotaciones? Es decir, ¿qué acontece cuando el autor teatral concibe a la criatura que es su

personaje, no sólo a través del mensaje de su palabra sino también del *ambiente* o circunstancia que le rodea? ¿Por qué el Duque de Rivas subraya que *Don Álvaro* «cruza lentamente la escena mirando con dignidad y melancolía a todos lados...»? ¿Por qué prepara con tanto cuidado el dato «se va oscureciendo el teatro, aparecen relámpagos, se oye rumor de campanas»? Es evidente que el teatro romántico concibe la escena como una totalidad acústica y visual. El teatro romántico, como el barroco, espera mucho de los ojos del espectador. El teatro clásico está montado sobre la palabra viva. Basta un tablado para representar a Esquilo o a Lope. Ahora bien, el teatro romántico, no; el teatro barroco, no. Cuando Calderón describe la «memoria de las apariencias» dedica media página a explicar cómo deben ser los tablados, las columnas, las escaleras. Cuando el *Don Álvaro* se va a representar, todos los personajes saben cuándo deben oírse rumores y sobre todo cómo deben moverse. «Colóquense — dice al final del *Don Álvaro* —, mientras están rasgando los aires los relámpagos, colóquense los personajes en actitudes distintas.» Es decir, se concibe la totalidad de la obra teatral visual y acústicamente. Ésta es la novedad. La novedad está en esa apoyatura según la cual el personaje romántico no tiene fuerza verbal bastante para

crear su clima dramático y exige al autor que aparezca en escena como una consecuencia ambiental previamente prevista.

Y entonces viene la fama pintoresca de una escenografía cada vez más complicada: los satíricos se burlan de las representaciones dramáticas: «Hubo decoraciones muy exóticas | noche de tempestad, truenos, relámpagos | convento, panteón, ruinas y cárceles, | guerreros, brujas, campesinos, cuáqueros». Esta idea de que había que presentar — con una palabra que empieza a tener un valor de época — «pintorescamente» — es decir, con sentido práctico — el teatro, es algo que encontramos en los gacetilleros de la época en forma más o menos irónica. «Las decoraciones — dice Mesonero Romanos — eran las obligadas: salones de baile, bosque, capilla, subterráneo, alcoba y cementerio.» Es decir, era obligado presentar toda esta totalidad de visiones plásticas complementando el eco meramente verbal o literario de la voz del personaje.

Y entonces sucede que empiezan a surgir los competidores del autor. Larra — en un artículo muy gracioso — se pregunta «quién es aquí el autor de una comedia?». Él ve que a las personas que escriben teatro — posiblemente le había pasado a él después de su *Macías* — las gentes no las valoran y los porteros no las conocen, no las

dejan entrar. «Quién es aquí el autor de una comedia? ¿A quién se respeta en este país?» — dice Larra.

He aquí este hecho: en 1841 se presenta en un teatro de Madrid *El terremoto de la Martinica*. Todo aquel entusiasmo que nosotros encontrábamos a faltar en las representaciones del *Don Álvaro*, los vamos a encontrar en *El terremoto de la Martinica*, de autor, naturalmente, desconocido. En cambio, sabemos que la escenografía era de Aranda y Lucini. «Sabemos que en una de las escenas lo más sorprendente — dice el crítico — es el ruido del mar, el zumbido del viento, el estampido del trueno, aquellas olas sordamente agitadas que luchan por sobreponerse a los edificios de la ciudad.» «La ilusión entonces — dice la crítica — es completa, el mar lo domina todo y el espectador saluda con prolongados aplausos aquellas olas que majestuosamente ensoberbecidas se adelantan y crecen, se extienden y se agitan. La tercera decoración, la del señor Aranda, representa el mismo calabozo que ha partido en dos el terremoto. Allí pasa y tiene lugar una de las situaciones más bellas y más interesantes del drama. La inocencia y el crimen están juntos, el edificio se va a desplomar y va a perecer sin duda la víctima al lado del asesino. Desplómase al fin y el arrebató de los especta-

dores ya no tiene límite; se ofrece a la vista la ciudad arruinada y aquellos escombros a la luz del sol, y el movimiento, en fin, del cuadro general dejan tan satisfecho a todo el mundo que los dos pintores fueron llamados a la escena y saludados con estrepitosos aplausos.»

De manera que nos encontramos con una situación del hecho estético literario en el que el elemento plástico está suplantando al elemento acústico.

Hemos de imaginar que la gente era más ingenua que nosotros, pero los dibujos y las noticias de maquinaria escénica que poseemos de principios del XIX son verdaderamente asombrosas y debía haber juegos mecánicos muy curiosos, y ya saben ustedes hasta qué punto, y a través de los italianos de que ahora hablaremos, la mecánica, la maquinaria escénica alcanzaba límites realmente sorprendentes.

Y sin embargo, este teatro que ya tiene estas exigencias, este teatro que se plantea problemas escenográficos de tal envergadura, está montado todavía muy pobremente.

Aquí tropezamos con el doble problema, el problema de la iniciativa personal y la presencia de lo estatal, de los organismos públicos. Esta influencia estatal no vamos a explicarla completa, pero es evidente que surge a partir del XVIII,

a partir del momento en que la cultura se convierte en una función de Estado. El Conde de Aranda, por ejemplo, a partir de 1767, se interesa por la mejora de los teatros de Madrid y nombra al Marqués de Scoti protector de los teatros de la Corte.

A partir de la Cédula de Carlos III, en 1783, que rehabilita los oficios, hay un interés especial en dignificar todo el trabajo que se realiza en el teatro; surgen las Ordenanzas para los espectadores, aparecen aquellas pintorescas normas según las cuales «en el extremo de los tablados y a su frente se pondrá un listón o tabla para embargar que se registren los pies de las cómicas, al tiempo que representan». O también «a los actores no se les podrá arrojar al tablado papel, dinero, dulces ni otra cosa cualquiera, ni se les ha de hablar, ni los cómicos han de contestar».

Todo esto significa esta función estatal de supervisión del teatro, del elemento escénico, que tomará distintos aspectos — naturalmente el de la censura, entre ellos —, y aparece en otras formas de tipo meramente práctico y arquitectónico a través de las reformas que van apareciendo en los dos viejos corrales madrileños, el del Príncipe y el Teatro de la Cruz.

El Teatro del Príncipe, a los efectos del período que nos interesa, se ha reconstruido

en 1744, con una planta de Ventura Rodríguez; se incendia en 1802 (por esto *El sí de las niñas* se representa en el Teatro de la Cruz) y adquiere el nombre de Teatro Español, con que hoy le conocemos, en 1849. Hay una personalidad en este momento, extraordinariamente interesante y a la que Madrid debe un gran recuerdo que creo que no está saldado, y que es la figura del Conde de San Luis, al que se debe también la inauguración del Teatro Real, cuya decoración, en terciopelo y oro, produjo verdadero asombro cuando se estrenó. Y sobre todo, el Conde de San Luis tiene, en todas las etapas de su gobierno, la preocupación de crear unas Juntas Consultivas de Teatro, unos elementos asesores con gentes de mucho prestigio. Como naturalmente entonces los Gobiernos duraban muy poco, lo que aparecen más son unos álbumes de poetas agradecidos al Conde de San Luis, cada vez que el Conde de San Luis es derribado del Gobierno...

Recordemos, en este aspecto de la intervención estatal que de esta época es la fundación del Conservatorio — 1830 —, que inmediatamente (1834) se queda sin presupuesto, con la consiguiente protesta de los catedráticos afectados. En 1868, cuando se produce la Gloriosa, una de las primeras medidas es suprimir los sueldos de los catedráticos de declamación, por-

que, declara el decreto, hacer Teatro es cosa que no enseña...

Veamos ahora algunos aspectos pintorescos de las representaciones de la época. Tenemos una deliciosa evocación de lo que era un estreno teatral a principios del XIX. *La Corte de Carlos IV*, de Galdós, justamente el de *El sí de las niñas*, cuando describe los gritos de la gente y la famosa lámpara que subía por medio de una polea, antes de empezar la representación, una vez que un empleado había encendido sus luces.

Los cómicos lo pasan muy mal, cosa ya esperada. Jacinto Salas y Quiroga habla, por ejemplo, de la pobre actriz que vive muy modestamente. Se pregunta, en *Los españoles pintados por sí mismos*, cómo una actriz, con tan poco sueldo, puede tener ninguna formación cultural. Hay tipos muy curiosos, por ejemplo. «el avisador», personaje muy importante de la época, evocado por Bretón también en *Los españoles pintados por sí mismos*, que tiene que subir y bajar escaleras todo el día, desde casa del consueta a la del bufo caricato, desde el taller de pintura al almacén de vestuario, desde el cuarto del alumbrante al aposento del conserje...

La «cazuela» continúa funcionando todavía en 1839, donde arriba están las mujeres. Los gritos de las lunetas son siempre «¡callad, coto-

rras!, ¡silencio en el gallinero!, etc.». En 1814 aparece un elemento importantísimo y fatal para el teatro: la reventa. Se uniforman los acomodadores y sólo a partir de 1836 se permite que estén juntos en las lunetas caballeros y señoras.

Ahora bien: ¿Cuáles son los defectos que hundan al teatro romántico tan de prisa? Ixart, que es uno de los críticos teatrales más inteligentes del XIX, cree que lo que hace fracasar al personaje del teatro romántico es la anormalidad, es decir, la exageración excéntrica por la cual los héroes del teatro, fatales o malditos, escépticos u optimistas, enamorados de imposibles, todos hacen consistir su grandeza en la monstruosidad. La tipología del personaje romántico trae consigo, naturalmente, que a la hora en que se tiende a un cierto equilibrio, apoyado de nuevo en aquella tradición sana y burguesa de la comedia moratiniana, se ve más claro lo que tiene esto de aparatoso y lo que tiene de falso. Por otra parte, vamos a decir la verdad, no hay un verdadero y denodado esfuerzo creador. Escandaliza un poco oír como Zarrilla se burla de él mismo de la manera como escribía las comedias. «*En Cada cual con su razón* — dice — atropellé la historia clavándole a Felipe IV un hijo como una banderilla. La dicción de Bárbara Lamadrid — dice el autor —, el talento de Luna — un

duelo de a cuatro, con espada y daga — fueron causa del éxito. A mí que no las vendo — dije —, y a los dos meses presenté las *Aventuras de una noche*, comedia en la cual levanté un chichón histórico a D. Pedro de Peralta y otro al Príncipe de Viana. A su infantil enredo siguió la primera parte del *Zapatero y el Rey*, en cuyo drama hizo Luna maravillas y yo una conjuración de muchachos de colegio.» Pero hay allí realmente el germen de un drama. Otro, *El caballero del Rey Sancho*, se compone a la carrera para lucir en las tablas un caballo muy hermoso con el que sale su autor a paseo. Habrá un torneo y uno de los actos ya está. Hoy ni el mismo autor se acuerda de lo que pasaba en aquel drama. Otra, *El puñal del godo*, se escribe en veinticuatro horas, de corrido, sin parar, con sólo un par de tazas de café en el cuerpo. El argumento se elige abriendo al acaso la historia del P. Mariana. La página por donde se abre la media columna del capítulo darán la época, asunto, caracteres y todo. A la cabeza de la primera cuartilla se pone: «cabaña, noche, relámpagos y truenos lejanos, escena primera, luego un hombre es el personaje. ¿Qué diablos decir? El autor no lo sabe; ya van treinta o cuarenta versos, nada dicho todavía, adelante, es imposible detenerse..., no queda tiempo para pensar

en nada..., puesto que es preciso entregar la obra dos horas después. «Se ataja la palabra al primer personaje y se escribe: "Sale Teudis", y sale, naturalmente, embozado, pero hay que desembozarlo pronto»... Asusta un poco ver como una batalla tan importante como la del romanticismo está apoyada en muchas formas muy superficiales desde el punto de vista intelectual, desde el punto de vista estético, y si bien en el teatro estas cosas se notan mucho, porque son, naturalmente, escandalosas, acaso en una gran parte de la poesía de Espronceda, en una parte de cierta poesía de los tenebristas de la época, del tipo de Pastor Díaz, hay unos fallos de tipo intelectual que bien claramente advertía Alberto Lista, que fue un poco el Senador de esta revolución, un poco el maestro a quien todos temían, porque en el fondo había sido maestro eficaz y auténtico de todos ellos en Madrid y en Sevilla y que reñía a Espronceda y a Zorrilla como un «dómine» riñe a sus niños por haber cometido una tropelía.

A pesar de todo, el teatro va empezando a funcionar con algo que hasta ahora no tenía, que es la popularidad, el interés de la gente a través de lo escenográfico, a través, sobre todo, de la locura por la música. En este momento llega a España, a Madrid, Rossini, que tiene un éxito

sensacional; Bellini, Donizetti, la ópera italiana, se implantan con una fuerza enorme, y todos los grandes escritores de la época, desde Piferrer a Bécquer, son aficionados de la ópera italiana, que trae, naturalmente, una presentación nueva. Una vez más lo italiano ha tenido en el teatro español esta presencia vindicadora de la artesanía teatral, de las buenas maneras teatrales, de la agilidad que hacía que, ya en la época de Lope, cuando Ganassa o Igelosi venían a los teatros de Madrid y producían verdaderos tumultos de admiración.

El peligro, pues, para el teatro que a nosotros nos interesa en este momento, el teatro de verso, está por ahí: por un lado, por la ópera; la zarzuela, que empieza a minarle el terreno, y el folklore. Empiezan las bailarinas, y viene algo de lo que llamaríamos las operetas a producir verdaderos arrebatos entre la gente.

Todo esto nos da, sin embargo, el calor de lo popular, nos da un calor que hace que el espectador romántico empiece a vincular la gloria teatral a la gloria del personaje, a la gloria del actor. Esto viene del XVIII; y lo ha visto admirablemente Ortega en sus *Papeles sobre Velázquez y Goya*. En un momento dado ya interesa más la criatura de carne y hueso que dice su papel que la obra misma. Como en el cine ahora,

la gente va a ver al actor o a la actriz, lo demás es secundario.

Este progreso hacia el divismo, ese progreso según el cual la pasión por los cómicos o por las cómicas llega a extremos tan extraordinarios como el que relata el propio Ortega en una crónica de la época, de que el día en que fue expulsada de España la Compañía de Jesús la gente no hizo el menor caso de esta noticia porque se enterraba a la actriz María Ladvenant, nos plantea un problema interesantísimo, que no podemos naturalmente desarrollar, que es el empuje del actor y de la actriz como factores del triunfo teatral.

Es evidente que en una España en la cual la gente se apasionaba por Vico, o por Romea, o por Máiquez, o por Latorre, o por Bárbara Lamadrid, o por cualquier otro de los intérpretes, esto traía un elemento que hoy comprendemos menos porque ya hoy se entiende el teatro como totalidad y la función del director asume con gran fuerza el papel de armonizador, conjuntador de elementos. Sin embargo, nosotros sabemos hasta qué punto esto, en un momento dado, salvó el teatro, arrastraba a la gente. Era un impacto, un martillazo que quedaba sobre el espectador el haber visto a un actor o una artista determinados.

Hace unos años me encontraba en el Perú

y realicé la famosa expedición al Cuzco, en aquel remotísimo, en aquel altísimo Cuzco, donde al bajar del avión se doblan las piernas por la presión increíble, por la altura, porque se respira con dificultad, y donde uno se asombra viendo unas catedrales barrocas verdaderamente emocionantes, donde se ve a las indias arrodilladas delante de la Virgen de la Merced, de la Virgen de Montserrat o de la Virgen del Pilar, y desde el Cuzco se sale en un trenecito cabalgador que va por el río Urubamba durante cinco horas hasta que se llega a las ruinas de Machupichu. Las ruinas de Machupichu son el rincón último del mundo, lo más remoto que yo he visto en mi vida y lo más bello. Es una aldea peruana que los incas escondieron a los españoles y que murió por consunción. Allí se refugiaron los últimos sacerdotes incas a espaldas de la Cordillera. Allí llegué, y al término de este tren tembloroso, que iba por la ribera del Urubamba, subimos en una camioneta un grupo de turistas. En lo alto, en las ruinas solitarias, estaba un indio de guardián, y cuando la camioneta se acercaba preguntó: «— ¿Viene algún español con ustedes?» Y entonces saqué la mano y dije: «— Yo». Me dijo: «— ¿De dónde es usted?» «— De Barcelona», le contesté. Y él entonces: «— ¿Vive don Enrique Borrás?»...

Hacia cuarenta años que en un teatro de Lima había visto al gran actor Enrique Borrás, último representante cierto de la estirpe de grandes divos iniciada en el Ochocientos español. Esta fuerza realmente positiva del divo, esta fuerza del hombre que arrastra a la multitud la hemos perdido, pero creo que en un recuento de lo que fue el teatro romántico español tenemos que tener también presente a estas criaturas fabulosas que son los actores, estas criaturas que nacen y mueren todos los días, que se desvisten, que se recubren con maquillajes distintos, que dan la impresión de que ya tienen arrugas en el alma, que han sido flexibilizadas, retorcidas por las distintas posiciones del verso o de las situaciones escénicas y que nos dan, en último término, la proyección humana de la obra teatral. Pues bien, esto, los hombres del romanticismo lo supieron y consiguieron a través de estos actores, de estas actrices, este palpito humano que en último término hace que aunque los defectos del teatro romántico español sean evidentes, conservemos de su postura escénica un recuerdo lleno de emoción.

QUINCE AÑOS DE LABOR
DEL «PICCOLO TEATRO»
DE MILÁN

Por GIOVANNI CANTIERI MORA

Como ha señalado G. Lunart, joven crítico italiano, hasta no hace mucho, olvidaron, los autores de estudios e historias del teatro, referirse a uno de sus elementos, y precisamente a uno de los que deben contarse entre los más importantes de los que lo constituyen.

Inútil, casi, añadir que estamos refiriéndonos al público. De forma muy distinta procedieron los animadores del «Piccolo Teatro» de la ciudad de Milán, cuando, hace quince años, iniciaron la aventura con que han conquistado para la ciudad, como reconocen los críticos mejores del momento, el título de capital europea del teatro. «No creemos — sostenían, y estamparon en el programa en el que anunciaron su primera temporada — que el teatro sea manifestación mundana o artístico homenaje a la cultura. No tenemos intención de ofrecer, tan sólo, entretenimientos ni espectáculos ociosos y vacíos. Amamos

el descanso, y no el ocio; lo auténticamente festivo, y no los meros y vulgares entretenimientos. Ni las obras del pasado, dignas de perpetuarse, ni las actuales, llegarán a interesarnos si no encontramos en ellas algo vivo y con la sinceridad precisa para convencernos». Nada de teatro, pues, por el teatro, como en pasados tiempos tantos estuvieron; y siguen todavía sosteniendo aquellos que no han sabido entender al mundo ni al momento en el que viven; los muchos que siguen aferrados a motivos meramente arqueológicos; de arqueología muerta; aparente; toda cartón piedra. Lejos, sus propósitos, como íbamos diciendo, de sostener un arte fundado sólo en el arte; de un arte desnudo; desprovisto de toda humanidad; de toda perspectiva; de un arte casi abstracto; sostenido por la forma, solamente; por el solo método. Un arte de manera, por lo tanto. Propósito de Paolo Grassi y de Giorgio Strehler, al fundar el «Piccolo Teatro», el de conseguir que el teatro volviera a ser lo que en un principio fue en la mente de sus creadores: el lugar en el cual una comunidad reunida libremente pueda conocerse a sí misma; el lugar en que ésta escucha palabras que puede aceptar o rechazar. Palabras que más tarde, aunque de momento quien las oye no lo advierta, puedan ayudarle, si el caso se presenta, a tomar sus pro-

pias decisiones; sea en su vida privada, sea en lo que le incumbe como a individuo integrante de una sociedad.

Centro, por tanto, del teatro, los espectadores; elemento vivo y harto atento.

De ahí nace el deseo de darle el único teatro capaz de convencerle. Que sea ante todo sincero, capaz de educarle, si le influye, en lugar de deformarle como pueden, y suelen hacerlo, las trivialidades y ociosos entretenimientos; las falaces fantasías evasivas que buscan su justificación en esa poesía a la que en verdad traicionan; puesto que es propósito de la poesía, desde siempre, el servir a la verdad; y aún el de profetizarla, o el de atestiguarla, en épocas de ofuscación.

No casual, por tanto, y nada caprichosa, la elección, para la velada inaugural del «Piccolo Teatro» de *Bajos fondos*, de Gorki; obra con que ya se enuncian las muchas que más tarde integrarán el repertorio que el «Piccolo» irá ofreciendo a lo largo de sus temporadas. Enuncian *Bajos fondos*, *Nuestro Milán*, obra en que Bertolazzi, tras introducirnos en un refectorio popular, nos presenta, como Gorki, un albergue nocturno para pobres; menos mísero del que se ve en *Bajos fondos*, pero no, por ello, menos trágico; si bien las tragedias sean algo sordas; estallen sólo de raro; aflorando apenas; como,

en las paredes recubiertas de hipócrita cal, esas manchas de humedad que nos hablan de sus llagas interiores. Bertolazzi, lejos de entregarse a la fácil demagogia, nos presenta a unos pobres, a unos desgraciados que, en lugar de rebelarse, se conforman con su estado; y si se rebelan, como al fin hará la protagonista de la obra, será sólo para darse, entregarse, a una nueva servidumbre; con tal de que ésta le permita dejar de pasar hambre. Los pobres que presenta Bertolazzi se conforman con su estado; viven aferrados, sólo, a la débil esperanza del naipe mágico, de la lotería; y aquellos que consiguen elevarse un poco por encima de sus compañeros no harán sino explotar a los de su misma clase. Es ésta, en verdad, la crítica social de Bertolazzi. Lo malo, parece decirnos, no está en que los hombres sean como él nos los presenta en *Nuestro Milán*; lo es, que hayan llegado a serlo. Y nuestro pecado, la gran culpa de la sociedad, dejar que sigan siendo así; haberles reducido a semejante estado. ¿No es ésta, en verdad, la crítica social que Gorki denuncia en *Bajos fondos*? También aquellos pobres explotan a los pobres; también ellos se aferran a la débil esperanza que les llega por boca de Luka, que al fin también les abandona para dejarles, hundidos, entregados a sus miserables pasiones; la única cosa que, en ese miserable

mundo en que viven les permitirá seguir creyendo que están vivos. Tampoco es casual que a *Nuestro Milán* siguiera, en la temporada del 55 al 56, *La ópera de a perra gorda*, de Bert Brecht, que pese a que pertenece a bien distinto programa tiene, con el *Nuestro Milán* que Strehler montó, varios nexos, de carácter estilístico, poco advertidos por muchos. En efecto: no es tan sólo el ambiente que Brecht nos presenta en esta obra lo que nos recuerda algún que otro momento de la feria en la que acaece el primer acto de *Nuestro Milán*. Ni tampoco es difícil advertir que el estudio psicológico de tipo stanilawskiano, al que Strehler debió someterse para montar tanto *Bajos fondos* como *El huracán*, de Ostrowski; la versión teatral de *Crimen y castigo*, firmada por Baty, el par de obras de Bertolazzi hasta hoy representadas por el «Piccolo Teatro», y el par de las de Chejov, le sirvieron para penetrar, para estructurar mejor los personajes brechtianos. Sólo aquel que haya llegado a perfeccionarse en el perfecto trazo de los personajes, como Strehler demostró que sabe hacer en los ejemplos citados, nos convencerá cuando quiera deshumanizarlos para someterles a las reglas que mandan en el juego al que Brecht se da con su teatro; de igual modo que sólo quien ha sido un perfecto dibujante, quien lo sigue siendo todavía, nos conven-

ce, tiene auténtico interés, cuando intente, llevado por sus inquietudes, desdibujar sus obras sin que éstas pierdan absolutamente nada si se las compara con sus más tradicionales producciones. Sólo así, deshumanizar, el desdibujar, no ha de ser una mera muestra de impotencia.

É igual lo contrario; la experiencia expresionista, el perfecto aprendizaje de su difícil técnica, le permitieron, a Strehler, llegar a un mayor dominio del contraste; de esos claroscuros que darían más realce a las obras encuadradas en la escuela del verismo; claroscuros harto felices de ver tanto en la primera como en la reciente versión del *Nuestro Milán* del «Piccolo Teatro».

El de Bertolazzi ha sido un auténtico redescubrimiento. Pocos, antes de ahora, habían advertido, en sus obras, esa secreta carga social que nos ha inducido a emparejarle con Gorki. Mérito de Strehler, que lo hayamos advertido. Él, en realidad, es quien nos descubre en Bertolazzi, vivos ya, esos gérmenes que Gorki desarrolla con plena conciencia. En realidad, la distancia que separa estos dos autores puede que no estribe más que en la mayor o menor conciencia puesta por los mismos en la búsqueda de las razones que han causado tanto la miseria como el relajamiento de una parte de la sociedad. Lo hemos advertido

gracias a que cada montaje de Strehler supone la lectura crítica de un texto. Así pudimos advertirlo en el *Coriolano* shakespeariano con que el «Piccolo Teatro» inició su temporada del 57 al 58. Un *Coriolano* en que no es difícil descubrir la épica intención que se le quiso dar: Un *Coriolano* brechtiano, en que queda subrayada de una forma bien preponderante la lucha de clases; como luego, los secos golpes de hacha con que finaliza *El jardín de los cerezos* (temporada del 53 al 54) adquirirán, como nunca, en el montaje de Strehler, ese matiz profético que alienta en todo Chejov.

En esta obra de Chejov, un mundo viejo agoniza, mientras otro, joven, se anuncia con secos golpes crueles. No están lejos esos tiempos en que pasarán, los jóvenes, del último Gorki, bajo las ventanas de Vassa Yelezniova cantando himnos revolucionarios. En realidad, esos himnos son lo mismo, representan lo que ya representaban esos golpes con que se iniciaba la tala de los cerezos en Chejov. Un mundo ya pasado se derrumba; una sociedad está en trance de desaparecer para dejar paso a la nueva; una sociedad, dormida desde hace años, es sorprendida por los golpes y los gritos de algo inevitable que le obliga a estremecerse, que dará al traste con todo.

En el horizonte se anuncian revoluciones

cercanas que acabarán con ese mundo del tardo diecinueve, empeñado en sobrevivirse; el mundo de Chejov, que com oel de GGiacosa, como el de Becque, como el de nuestro Galdós, sólo podrá mantenerse cuando mezcle, a la suya, sangre nueva, educada según los dictámenes renovadores del veinte. Sólo así, lejos de la vieja casa abandonada, lograrán salvarse los protagonistas de *El jardín de los cerezos*; remanso de ensueño que no cabe ya, ya no se concibe en un mundo consagrado al maquinismo y a todo cuanto lleva el nombre de progreso. Los que no quieran reconocerlo morirán solos; morirán malditos u olvidados; han de quedar solos, como Vassa Yelezniova, esa tiránica madre tan parecida a la de *El huracán*, de Ostrowski — que el «Piccolo Teatro» presentó en la temporada del 47 al 48 —; a la que aparece en *La gaviota* — temporada del 48 al 49 —, que supone, en las letras rusas, el eslabón que une al viejo Ostrowski con el joven Gorki. Cuando las mujeres dominan en las casas; cuando las madres se convierten en todopoderosas, la sociedad está en trance de desaparecer; una crisis peligrosa la amenaza; cuando el teatro nos da mujeres como Bernarda Alba — *La casa de Bernarda Alba* fue representada, en el «Piccolo Teatro», en la misma temporada en que se representó *El jardín de los cere-*

zos —; cuando el teatro nos da, como íbamos diciendo, mujeres como Bernarda Alba, no están lejos las trincheras y las alambradas junto a las cuales la juventud caerá, luchará a brazo partido para conquistarse el derecho a vivir en ese tiempo nuevo en que los débiles no podrán ser admitidos.

El teatro de Chejov es claro exponente de ese momento de crisis por el que pasaba la sociedad rusa de entre siglos; esa sociedad que escondía la cabeza, como el avestruz, para no ver esa troica de la revolución que se acercaba arrastrada por el trote de un tiro de caballos locos — bañada en sangre la boca — que arrasaban, con sus cascos, cuanto caía bajo sus patas.

¿Qué hacen las mujeres de Chejov; de qué viven sus hombres? Todos ellos se abrazan a los últimos retazos de un mundo que no ha mucho conservaba todavía todo el oro de sus lujos; deambulan medio sonámbulos por sus haciendas llevando a cuestras su ocio de terratenientes en decadencia; incapaces de sacar fruto de sus tierras empobrecidas por años de criminal abandono. No son ellos los culpables de esa situación. Han sido educados de esa manera; pero pagarán, lo mismo, su debilidad a bien caro precio. Están aburridos; un mortal aburrimiento les invade, puesto que su pensamiento de ociosos privilegiados les inmoviliza, como el viejo Ham-

let; hace que duden ante toda acción. ¿No es un nuevo Hamlet ese tío Vania, tan indeciso y apasionado, que no triunfa ni en sus tentativas de matar ni de matarse? El suicidio les ronda; encendidos místicos sin fe, atormentados por el absurdo, al suicidio recurren para librarse de la congoja que les persigue; o se entregan al amor sin alegría; para convertirse en estériles donjuanes provincianos que sobre el regazo de las hembras sólo persiguen distraer su mortal aburrimiento.

Cuando alguien se levanta contra ellos no comprenden los motivos que para odiarles pueda tener; no alcanzan a comprender que alguien les odie. ¿Por qué?, si ellos han sido los primeros en sufrir. Si otros sufren, también ellos lo han hecho; han sufrido en su carne y en su espíritu las dentelladas más dolorosas con que al hombre le cabe hacerlo. Su dolor ha sido tanto, tanta la atención que le han prestado, que no han visto, no se han dado cuenta de todo el daño que han hecho a los que vivían a su alrededor. Seguirán monologando; aferrados a sus pasiones, a sus problemas, a sus caprichos; a todo lo que pueda distraerles de ese letargo fatal que les está destruyendo.

En torno hay miseria; y seres desesperados gritan, se dejarían matar por un pedazo de pan;

ellos están lejos; se han aislado dentro de sus posesiones; en esas agrietadas torres de marfil en que guardan polvorientas colecciones de inútiles objetos; o se dedican a escribir decadentes poesías de lírica inspiración. Se pudren; se arruinan sin advertirlo; no construyen nada; y llegará tiempo en que tendrán que vender lo poco que les queda para intentar reconstruirse una nueva vida en otra parte. Eso, o morir como han vivido; entre sus campos devastados, pronto, por una orgía de sangre de la que, en parte, son harto culpables.

Chejov no es un diablo burlón; no es Asmodeo; no levanta los tejados de las casas para husmear lo que ocurre en ellas. Chejov es un viejo genio abandonado; un fauno decadente y melancólico que entra en ellas mientras sus dueños toman el té en compañía de sus vecinos; un viejo fauno invisible, que se pasea a su lado por parques y jardines, atormentado por su mismo aburrimiento; por su mismo descontento.

Chejov no predica ni advierte; tan sólo retrata; por eso sus criaturas sucumben indefensas; por eso caen sus cerezos de altas copas centenarias; por eso no advierte, el viejo criado, que queda solo en la casa de la que han salido quienes la habitaban con la misma prisa con que

abandonan las ratas ese barco, que se hunde, en el que anidaban.

Chejov no señala culpables, ni habla siquiera de culpas; expone unos hechos; llora en compañía de esas muchachas a las que sólo les queda el recurso de soñar para no perder del todo el poco de esperanza que les queda. Entristecido, las ve marchitarse como lujosas flores de estufa que han sido arrancadas de los jardines de invierno en los que brillaban con sus colores de juventud; donde perfumaban el ambiente con sus encantos y gracias. Marchitarse; ese es su destino; o dar la mano, para caer con ellos, a esos hombres absurdos, incapaces de enfrentarse con la realidad; empeñados en seguir viviendo a su manera.

También Chejov, de haber vivido, puede que se hubiera sorprendido ante el desastre al que su mundo corrió a la vuelta de unos pocos años. Sólo fue testigo de cuanto veía a su alrededor; de cuanto alcanzaba con sus ojos tristes de hombre enfermo. Testigo de su mismo desencanto; de su misma pena; de sus deseos, de sus pensamientos, tan inútiles, seguramente, como sublimes. Ese es el valor social de una obra cuya poesía sólo ahora comienza a ser comprendida. Chejov ya es autor social porque nos ofrece el retrato de una sociedad sin escatimarnos ni sus

vicios ni su parte de virtudes. Chejov, que parece estar mirando por el ojo de la cerradura, o escondido junto a la enorme estufa de porcelana; oculto, otras veces, tras cualquiera de los troncos de los cerezos del parque; es social porque nos deja, sin mentira y sin falsa propaganda, documentos valiosos sobre el modo de vivir y de pensar, sobre la manera de manifestarse, de una sociedad de que hoy sólo nos queda un vago recuerdo; un cliché estereotipado; tan lejana de nosotros, debido a sus maneras, como las curas de agua, las pamelas floreadas y las charadas vivientes; pero viva, todavía, en y para quienes, indecisos y desconcertados, ven pasar sus días sin decidirse a dar un paso de urgencia para salir del marasmo en el que se pierden. Una sociedad que, mientras haya hombres en el mundo, existirá siempre; sólo condenada a morir por unos años en esos momentos de crisis agudas en las que los pueblos caen periódicamente, cada vez que, demasiado seguros de su poder, se entregan al error de despreciar las fuerzas enemigas; cierran su mano y sus oídos a los que reclaman, todavía, lo que luego cogerán por la violencia en cuanto pierdan la fe en quienes les dirigen; en cuanto sólo confían y lo esperan todo de sus actos, de su propia fuerza.

Lectura crítica de cada obra los montajes presentados por el «Piccolo Teatro». Pero eso, que podría reducirse a meros ejercicios de interpretación, no les basta a sus directores. Hemos visto como en el transcurso de unas pocas temporadas ilustraron el origen de ese teatro al que, con razón, podríamos llamar de testimonio; que les ha llevado, para explicar Gorki, a remontarnos hasta el mismo Ostrowski, tras detenernos, de paso, en el forzoso Chejov, y aún más, han mostrado, de pasada, muestras de otros teatros vinculados por una o más razones a las obras de este ciclo. Muestras que no pocas veces han formado en las filas — y a veces incluso, dado origen — de otros auténticos ciclos.

Tuvo inicio, en la misma temporada de inauguración, el ciclo goldoniano, que arrancando de *Arlequín criado de dos amos*, la obra con que el «Piccolo Teatro» hizo que la crítica mundial se interesara por sus espectáculos, culminó — en la temporada del 53 al 54 — con *La trilogía del veraneo*.

Puede que en ninguna otra comedia como en el *Arlequín criado de dos amos* quede más de manifiesto ese claro intento de lectura crítica de un texto en la que se basa la labor de Strehler. Basta, para ello, seguir la evolución que el *Arlequín*

ha sufrido a través de las tres consecutivas versiones con que el «Piccolo» lo ha paseado por el mundo entero. Si al principio la comedia era una hermosa y perfecta muestra de un teatro hoy desaparecido; de esa *Comedia del Arte*, en la que tantos ingenios encontraron fuentes, motivos de estupenda inspiración; al final de su aventura, que tal vez la muerte del que fue su genial protagonista — Marcello Moretti — ha truncado definitivamente, también el *Arlequín* pasó a ser el comentario que Strehler nos dio de un texto de Goldoni.

Campeó, Goldoni, en el primer *Arlequín*; fue Goldoni el que nos hablaba a través de esas máscaras que él, que a la postre debía terminar con ellas, no pudo hacer o menos, al principio, que heredar de la *Comedia del Arte*.

En su última versión, es Strehler quien nos explica a Goldoni, que queda relegado a un escenario central; a un tablado más pequeño que aparece en el centro del auténtico escenario del teatro. Cuando los actores abandonan el tablado en que representan a Goldoni dejan de ser máscaras para humanizarse de inmediato. Estamos en algo que bien podríamos llamar «teatro en el teatro». Ya no andamos lejos de los *Seis personajes* pirandellianos con que el «Piccolo» también se enfrentó en la temporada del 52 al 53;

de ciertas maneras de un teatro que, como el de Brecht, parece empeñado en actuar sobre el espectador sin falsas perspectivas; con idéntica intención que la pintura abstracta; capaz incluso de renunciar al arte con tal de no mentirnos con la ilusa sensación de esa tercera dimensión que jamás podrá existir en espacio que a dos solas se reduce.

Iniciado, pues, este ciclo, con el *Arlequín*, ya hemos dicho que se cerrará con la *Trilogía del veraneo*; obra con que el «Piccolo», igual que con el *Arlequín*, como luego ocurrirá con *Nuestro Milán*; o con el Brecht de *La Ópera de a perra gorda*; y con otras que sería muy prolijo enumerar; alcanzará, también, uno de sus éxitos más resonantes. Pero antes de alcanzar tal cumbre tendremos que pasar por *La chica honrada* — temporada del 49 al 50 —; por *La viuda astuta* — representada en la temporada del 53 al 54 —. Ambas obras — estrenadas por Goldoni en el año 1784 — representan el arranque del que surgirá su mejor teatro. En la primera — escrita en dialecto veneciano; que el «Piccolo» representó en el Campo San Trovaso de Venecia —, a pesar de que la trama sigue siendo novelesca, de que siguen campeando a sus anchas las máscaras a las que Goldoni, en tal obra, deja cierta libertad de acción; cierto margen para

improvisar; pese a que en ella persistan ciertos tipos, como el usurero, que desaparecerán más tarde del teatro goldoniano; comienza a advertirse, gracias a la intervención de esos coros en los que habla el pueblo; coros que Goldoni ha de convertir en protagonistas de alguna que otra de sus muchas comedias; comenzamos a advertir, como íbamos diciendo, esa transición que más tarde desembocará en la creación de un teatro que aún hoy hemos de seguir contando entre los mejores del género llamado costumbrista.

No ha de ser ésta la única vez en que los actores del «Piccolo Teatro» dejen de hablarnos en genuino italiano para entregarse al empleo de cualquiera de los dialectos que en auténtica legión se cuentan en Italia. En el milanés — tal como fue escrita — han representado *Nuestro Milán* y *Los vencedores*, que Ettore Albini y Próspero Bettini — sus autores — habían redactado su italiano.

El empleo, sea total, o bien sea parcial, del dialecto, no supone otra cosa que un hondo contributo al naturalismo, a cuyo servicio, como se dirá más tarde, el «Piccolo» también se ha dedicado.

No es el dialecto una mera tradición con vigencia sólo popular, o tan sólo literaria. En Italia, el dialecto sigue siendo la lengua hablada; la lengua en que el niño empieza a expresarse y a entender. No sólo en el campo, también en las ciudades, las grandes incluidas, se habla el dialecto; o esa mezcla compuesta de formas dialectales y formas italianas más

o menos puras, que le dan al italiano esa sensación de vivacidad, de aire abierto, que otras lenguas, que incluso son más ricas, no poseen. De ahí la variedad, incluso en el empleo de la lengua literaria, que es el italiano; esa lengua que se forma, se renueva de continuo, según sostienen muchos; de un italiano enriquecido por la enorme aportación popular; en que no es difícil reconocer el origen del escritor que la emplea; una lengua en que todo cabe; en la que ninguno de los modismos que puedan llegarle de las distintas regiones que componen la península es tenido en menos; despreciado como a segundón.

Natural, pues, que el teatro, que en tantas ocasiones ha luchado — como todo arte — por la conquista de la realidad, sea la literatura con mayor tradición dialectal. Natural que el teatro, que tanto se ha inspirado en las costumbres; que tanto se sirve de la pintura de tipos; nos ofrezca tantas estupendas muestras de literatura dialectal. Un arte teatral que, en el edificio del teatro, ha pasado a constituir, de por sí, un género aparte. Género ennoblecido, en Italia, por autores como Goldoni, que ennobleció el veneciano; por los tantos que han escrito en napolitano; por el mismo Pirandello, que no despreció expresarse en siciliano; que, en origen, en siciliano escribió muchas de las obras que más tarde, traducidas de la réplica italiana a que el mismo Pirandello las vertió, han sido conocidas en el mundo entero; traducidas a todos los idiomas, o casi, vigentes en la actualidad.

Y digamos, antes de seguir hablando de este ciclo goldoniano del que nos estamos ocupando, que tampoco el napolitano ha dejado de subir a la escena del

«Piccolo Teatro». Representado por la más universal de sus máscaras, subió a su escenario — en la temporada del 58 al 59 — de la mano de Eduardo de Filippo, que fue invitado para dirigir *Polichinela en busca de su fortuna por Nápoles*, de Pasquale Altavilla.

No fue ésta la primera vez que Strehler se abstuvo de intervenir en alguno de los espectáculos del «Piccolo». Otros muchos directores han sido invitados a participar en sus temporadas; y aun muchos de ellos de una forma repetida.

Ya en la temporada del 47 al 48, Mario Landi dirigió *Querella contra lo desconocido*, de Neveux; y Orazio Costa, en la misma temporada, intervino como director del *Don Juan*, de Molière.

El mismo Orazio Costa dirigió, en la siguiente temporada, el *Felipe*, de Vittorio Alfieri — que el «Piccolo» representó en el Teatro Alfieri de Asti —; *Proceso a Jesús*, de Diego Fabbri — 1953-54 —, y *La fábula del hijo cambiado*, de Luigi Pirandello.

En el «Piccolo Teatro» ha dado las mejores muestras de sus muchas dotes Virginio Puecher, que en su escenario ha montado, a partir de la temporada del 56 al 57 — en la que intervino por primera vez —, *Los vencedores* — obra ya citada antes y en la que de nuevo insistiremos —; *Una montaña de papel*, de Guido Rocca; *Mercadet el financiero*, de Balzac; *Cómo nace un guión cinematográfico*, de Zavattini; *Historia de Pablo*, versión teatral de *El compañero*, de Pavese, compuesta por Sergio Velitti; y, por último, *El equipaje de la Balsa*, de Alfredo de Balducci.

Otros directores, a los que el «Piccolo» ha invitado

a intervenir en sus espectáculos han sido: Guido Salvini, *La salvaje*, de Annouilh, que el «Piccolo Teatro» estrenó durante su segunda temporada; Gerardo Guerriero, *N. N.*, de Leopoldo Trieste; Renato Simoni — que montó *Romeo y Julieta*, en el teatro romano de Verona; Alberto Castelli, el *Asesinato en la catedral*, de Eliot, en la iglesia de San Francesco, en San Miniato; Alessandro Rissoni, *El alba de la última noche*, de Bacchelli, en el teatro La Fenice, de Venecia; Flaminio Bollini, *La Guerra de Troya no se hará*, de Giraudoux; Franco Enríquez, *La vela inútil*, de Gian Carlo Sbragia; *Cita en el Michigan*, de Franco Canaro, y *La boda de Giovanni Phile*, de Bruno Mogroni, obras en un acto galardonadas con el «Premio Senatore Borletti de Arosio». Checco Rissone, *Aquí empieza la desdicha*, de Sto, seudónimo con que el autor Sergio Tofano firma su obra de autor y de dibujante; Mario Missiroli, *La María Brasca*, de Testori, y *Volved hacia Cristo con temor*, laudes perusinas, representadas en el patio de la Basílica de San Ambrosio; Squarzina — de quien el «Piccolo» ha representado *Tres cuartos de luna* —; *La congiura*, de Prospero, y Ruggero Jacobbi, *El rey de los ojos de caracol*, de Luigi Zarzano, y *Una cuerda para el hijo de Abel*, de Antón Gaetano Parodi.

Se habrá notado, siguiendo esta reseña, que el «Piccolo Teatro» ha representado varias veces fuera de su sede habitual; y representando obras, en algunos casos, que luego no ha llevado a Milán. Obras de circunstancias, en algunos, que no cabía mezclar con el repertorio que desde el mismo día de su fundación se propusieron ofrecer sus animadores. Fruto obli-

gado, otras muchas, de los festivales en que el «Piccolo Teatro» ha participado tantas veces.

En otras de las ocasiones en que el «Piccolo» se ha alejado de su sede habitual — para no detenernos a consignar sus muchas «tournées» extranjeras; esas largas giras que les han llevado desde Rusia hasta el continente americano —, para cumplir con una de las finalidades a que su constitución le obliga. En efecto, además de subvenciones del Estado, del Ayuntamiento, de la Provincia — nuestra Diputación — y de la Caja de Ahorros, también cuenta con la del Ente Manifestaciones Milanesas, que le obliga a revalorizar ciertos rincones de la capital lombarda, de interés histórico o artístico.

Presta, pues, el «Piccolo», algo que muy bien podríamos considerar un servicio público; servicio público que no sólo se limita a este tipo de manifestaciones; que, como la palabra indica, le obliga a servir al público; un público al que busca; al que no espera, como otras compañías, llamándole, tan sólo, por medio de una propaganda más o menos intensa. El «Piccolo Teatro» busca a su público dirigiéndose directamente a él, sea en sus casas, sea en las aulas de la Universidad, o en talleres, fábricas y oficinas. Es así como ha conseguido sumar en catorce mil los abonados con que actualmente cuenta. Abonados que se comprometen a presenciar tres de los cuatro espectáculos ofrecidos, en la actualidad, cada temporada, mediante un pago hartamente reducido.

Todo ello implica, como es de suponer, una perfecta organización; unas amplias oficinas, esas mismas que nos sorprenden cuando, al entrar en su

sede, casi nos inducen a pensar si nos habremos medido, por equivocación, en lugar de hacerlo en las dependencias de un teatro, en las de cualquier gran empresa. El teatro, en realidad, sólo se respira en el escenario; en sus talleres de escenografía y de sastretería; en su escuela de danza, que inició sus cursos a los cuatro años de su fundación (en 1951); o en las de Arte Dramático, que lo hicieron uno después; o en las aulas en las que (a partir de 1953-54) vienen dándose cursos especiales de mímica. Para no detenernos a considerar su sección de estudios, a la que llegan, a diario, las revistas teatrales que se editan en el mundo entero, u otras muchas de sus dependencias, que sería largo enumerar.

En cuanto a la manera de servir a ese público que tan bien ha sabido procurarse, inútil advertir que su intención es, ante todo, educacional. Fácilmente se desprende de las palabras entresacadas del programa de la primera de sus temporadas; palabras que hemos anotado al principio de la presente reseña; y por el desarrollo de una programación, que, como puede irse viendo, nada tiene de arbitraria; nada confía al azar; al capricho; a improvisación o simple moda de un momento.

Y sigamos ya, tras tan prolongado paréntesis, analizando ese ciclo goldoniano del que habíamos comenzado a tratar.

La transición ya iniciada con *La chica honrada* se acnetúa todavía más en *La viuda astuta*, en la que, aunque todavía hallamos elementos de la *Comedia del Arte*, ya entramos de lleno en

el campo de ese teatro de caracteres que tanta fortuna habrá de tener luego. Y esto ha de acen-
tuarse todavía más en *Los enamorados*, que es-
trenó Goldoni en 1759; obra con que el «Pic-
colo» inició su temporada del 50 al 51.

Ya puede, en esta comedia, hablarse de psi-
cología, puesto que, en verdad, ofrece un inte-
resante estudio de la psicología del amor; un
estudio de esos dos enamorados, tan pálidos y
desdibujados en la antigua *Comedia del Arte*,
que aquí quedan definidos; que ocupan el cen-
tro; al contrario de cuanto ocurría en aquella
en que sólo eran un pretexto, un ligero caña-
mazo sobre el que bordar el juego de las más-
caras. Pero eso, con ser muy importante; de
importancia capital, podríamos casi decir, no lo
es todo. En *Los enamorados* hay más. Algo que
para nosotros, espectadores modernos, tiene
mayor importancia; encontramos por primera
vez, en esta obra, cierto carácter social, nada
difícil de desentrañar en esa lucha que, en la
comedia, sostiene la joven generación que intenta
abrirse paso superando las fanáticas barreras
con las que la vieja quiere interceptárselo para
imponer su modo de sentir y de pensar mucho
más apasionados. Unos sentimientos que más
tarde encontrarán terreno propicio para mani-
festarse en el siglo del romanticismo.

Ese trasfondo social, que aquí empieza a perfilarse, lo hallaremos, desarrollado con mucha más amplitud, en la *Trilogía del verano*, donde el cuadro, cobrando extensión, no se limita a presentarnos la perpetua lucha de las generaciones. Ha de ser protagonista de esta producción la sociedad toda de los tiempos de Goldoni; esa buena sociedad de la que el autor conocía virtudes y defectos; esa sociedad agónica; empeñada, todavía, en sostener la imagen de un esplendor ya pasado; una sociedad amenazada de muy cerca por una crisis mortal que no ha de tardar mucho en alcanzarla; una crisis a la que ella dará paso con su negligencia y su frivolidad.

Claro está que también aquí, para que se manifieste esta profunda intención, que queda velada por gracia del ingenio de Goldoni, que les da, a sus comedias, ese aire de divertido juego que ha llevado a muchos directores a infundirle cierto ritmo de ballet, o a dar en el abusivo empleo de las formas de la farsa, ha de someterse el texto a esa aguda lectura crítica a la que, como se ha dicho, Strehler suele someter todos los textos que dirige para el «Piccolo Teatro»; un teatro que aventaja a otros, de igual o parecida calidad, de símiles características, por la intención concreta que mueve a sus directores al escoger los

textos que han de someter al criterio de la crítica y del público, a cuyo servicio, como ya se ha dicho, se dedican por completo.

Crítica de una burguesía bien poco diferente de nuestra burguesía, es esta extraordinaria trilogía goldoniana, con que el «Piccolo Teatro», y Strehler en particular, logró uno de los éxitos más resonantes de su historia, que hoy en día ya se ha conquistado un capítulo bien definido en la del teatro.

En 1761 estrenó Goldoni las tres obras que componen esta trilogía en que, tras de presentarnos los preparativos llevados a cabo para cumplir con la ya tradicional huida al campo de la que no pueden prescindir las gentes de buen tono; y tras ofrecernos un extraordinario cuadro de la vida que esas mismas gentes llevan en él; de las fútiles y despreocupadas vidas gastadas en superficiales flirts; entre fiestas y otros íntimos entretenimientos más o menos aceptables; nos presenta, en su tercera parte, el producto de esa irreflexión; los apuros en los que han de verse sus protagonistas para enfrentarse con la situación a que ha dado origen los dispendios llevados a cabo para sostener tan vanos compromisos. Y de otras consecuencias, éticas éstas, también perfectamente analizadas por Goldoni.

No estamos demasiado lejos de la crítica social de Bert Brecht. También Brecht ha de presentarnos el derrumbamiento de una sociedad a través de un testimonio en el que tal vez el público más superficial no alcance a ver otra cosa que esa divertida caricatura de tipos que, en contra de cuanto pueda creerse, abundan mucho más de lo que tantos piensan. Para no detenernos en hablar de *El amante militar*, que en el «Piccolo» se representó con *El médico volante*, de Molière, bien cabe creer que con *La trilogía del veraneo* el ciclo goldoniano ha llegado al máximo de su desarrollo.

Puede montarse, sin duda, alguna que otra comedia que, tal vez, nos aclare o le aclare, a quien todavía no ha sabido percatarse de la profunda intención perseguida con esta trilogía, de las intenciones que guían a los «hombres» del «Piccolo Teatro», pero, en realidad, ha de ser difícil añadir más a este ciclo que partiendo del terreno de la «Comedia del Arte» nos ha dado, paso a paso, la clave de esa evolución que llevó a Goldoni, de mero estructurador de juegos, de agudo expositor de una sociedad, a ser testimonio de las gentes de su tiempo, a presentarlos, sin pronunciarse casi; de una forma crítica objetiva; esa forma mediante la cual se abandona al público en manos de su libertad; libertad

para sentir ; de aceptar o rechazar ; de comprender y juzgar.

Como antecedente de Goldoni, ingenioso pero no despreocupado autor de comedias ingeniosas, el «Piccolo» ofreció, en su temporada del 48 al 49, *El cuervo*, de Gozzi, autor de la vieja y fanática generación defensora, a ultranza, de las fórmulas tradicionales ; de las fórmulas usadas en un tiempo que, a muchos, por ser sólo pasado, ha de parecerles superior, con pleno derecho a ejercer, con título de indiscutible maestro, su enseñanza sobre las jóvenes generaciones a las que, sus teorías, condenaban a la más absoluta inmovilidad ; a sólo repetirse, como ellos mismos hacen ; sin derecho a decir nada ; y menos a evolucionar.

Como acotación, en cambio, de este ciclo, puede ser considerado *Goldoni y sus dieciséis comedias*, de Paolo Ferrari, representada en la temporada del 57 al 58 ; comedia en la que la lucha sostenida por Goldoni contra Gozzi nos viene ilustrada, y viene presentada con características que suponen, en el siglo XIX, un bien claro intento de alejar de las fórmulas superficiales de este teatro francés, entonces tan en voga, al italiano, al que intenta darle ese aire personal con el que Goldoni sabía construir el suyo, y que luego murió ahogado por los más absurdos y

desenfrenados productos de un romanticismo de mera imitación, que, a decir verdad, más que en Víctor Hugo, se inspiraban en ese epígono, producto del oficio, llamado Sardou.

Paralelo a este ciclo goldoniano, la representación de alguna que otra de las obras de Molière, en las que, partiendo, como se partió para Goldoni, de las más ligeras de sus producciones, motivo sólo de fácil diversión, habrá de llegarse, con *El misántropo* — temporada del 50 al 51 —, a presentárenos la profundidad que alcanzó Molière en su estudio de caracteres; cualidad, sin duda, a que debe ese lugar de auténtica excepción que todavía hoy ocupa en el teatro. Con la *Ópera de a perra gorda*, que el «Piccolo Teatro» anunció desde la primera de sus temporadas, y ha representado, luego, en el transcurso de dos de ellas — la del 55 al 56 y la del 58 al 59 — se concluyó un ciclo — la reseña expresionista — y se inició otro — el brechtiano.

La *ópera de a perra gorda* llegó al «Piccolo Teatro» tras una dura y trascendente preparación a que tanto Strehler como los actores de su compañía se sometieron representando — 1950-1951 — *La muerte de Dantón*, de Büchner, precursor indiscutible de ese expresionismo con el que Brecht se inició en las tablas y con el que luego ha de mantener, aunque militando ya

en distinto campo, una bien patente conexión. A Büchner le siguió en la temporada del 51 al 52 — el Toller de *Olé, qué bien vivimos*, plenamente expresionista, y el Bruekner de la *Isabel de Inglaterra*, que si bien algo alejado, como Brecht, de la escuela con que se inició, se sigue sirviendo de no pocas de las formas de ese expresionismo al que, por lo menos en cuanto a técnica, debe mucho el teatro de la actualidad, como puede muy bien verse en *La visita de la vieja dama*, de Durrenmatt, que ha representado, el «Piccolo Teatro», en su temporada del 59 al 60. Con *La ópera de a perra gorda*, el «Piccolo Teatro» nos presenta al Brecht crítico fustigador de una sociedad que, como ya queda dicho al principio de esta exposición, bien que hable o se exprese por medio de una fórmula harto distinta, no anda lejos de lo que Chejov testifica en *El jardín de los cerezos*. Luego, con *El alma buena de Se Zuan* — 57-58 — el «Piccolo» nos presenta una de las obras más interesantes de ese teatro al que Brecht quiso darle título de épico; un teatro empeñado en recordarnos que estamos ante la obra de imaginación, que no admite la ilusión; que sólo admite la participación del espectador como hombre que con toda libertad elegirá luego, tras instruirse en el ejemplo que el autor le ofrece, su futura participación en la

vida de la sociedad. Un teatro casi abstracto, como queda dicho, porque, como la pintura que se adorna con tal nombre, no admite el engaño de una dimensión que no cabe en los límites auténticos que su arte, que pretende ser testimonio natural, no ha puesto a su disposición; o le exige que rechace en nombre de un bien frío y concreto raciocinio. El próximo paso ha de ser el que Brecht dará con *El soldado Schweyck en la segunda guerra mundial* — temporada 1960-1961 — en que se propone superar ya las limitaciones a que se somete en el teatro épico, llegar a producir un teatro plenamente popular; un teatro en el que Brecht no se nos presenta ya como mero expositor; nos presenta criaturas que hablan bajo su dictado; en que bien de manifiesto queda el disgusto que a Brecht le produjo la ocupación de Praga por las tropas alemanas.

Del teatro didáctico de Brecht — al que en cierto modo también su *Schweyck* pertenece — se ha representado, en la última temporada, *La excepción y la regla*.

Lo curioso es que Brecht, cuando se le habló de representar *La ópera de la perra gorda*, manifestó serias dudas sobre el éxito, la oportunidad que esta obra, a varios años de su estreno, pudiera representar para un público actual, no compenetrado ya con la crisis que en la misma

denunciaba. Strehler supo salvar este escollo convirtiendo a la Inglaterra del año 10, de *La ópera de a perra gorda*, en la América del 20; esa América con que el público actual está más familiarizado; en la que hoy advierte, más que en la vieja Inglaterra, al contrario de lo que ocurría en los tiempos en que Brecht escribió la obra, la más patente muestra, la mayor manifestación del capitalismo. Y así, en la versión que nos dará en el 56, se hablaba indistintamente de dólares y de esterlinas; del inmundo Soho y de gangsters; para pasar luego, en la producción del 58, tras la primera experiencia, a suprimir toda referencia inglesa para dejar sólo las diversas referencias al nuevo imperialismo norteamericano.

En verdad, Strehler, no hace más que llevar a cabo una inteligente tentativa de actualización; algo parecido a lo que Brecht hizo al servirse, para escribir esta obra, del original isabelino de J. Gay. Le basta, a Strehler, cambiar el ambiente, para darle a la acción de la comedia una actualidad que hasta el mismo autor no creía ya posible que tuviera. Es esta otra patente característica de la intención que le guía; de la intención que el «Piccolo Teatro» persigue con sus producciones; que no caen nunca, o al menos ya no caen, desde hace años, en mero ejercicio

de arte estéril; de arte por el arte. Esto es cuanto se propusieron al estrenarse, en el ya lejano 1947, en esta nada fácil tarea que han llevado, como puede verse, a pleno desarrollo.

Otras veces le bastará, para darle actualidad al texto con el que se enfrenta, trasladar la acción de uno a otro año, para que cuanto en la obra se nos dice o propone, corresponda a la más ardua actualidad; tenga hoy plena vigencia.

Esto ha hecho en la transcripción de *El egoísta*, de Carlo Bertolazzi, cuya acción, en lugar de terminar en el año 1 del presente siglo, termina en el 31, en vísperas de acontecimientos que a los públicos de hoy han de interesar bastante más que aquellos que ya se anunciaban en el horizonte del siglo recién estrenado, si bien cuanto el mundo ha sufrido en estos últimos años sea consecuencia de no pocos de los errores que en su primer cuarto se cumplieron con criminal alegría.

Con esta rehabilitación escénica de Bertolazzi entramos en un nuevo ciclo del «Piccolo Teatro» de Milán, en el ciclo dedicado al naturalismo italiano; preparado, como en el caso del expresionismo, con que se anticipa Brecht, a través de un consciente estudio de las fuentes en que se sostiene; fuentes, unas veces, con transparente intención social; y otras, meramente expositivas; estudios de carácter y de ambiente, que de

Mercadert el financiero, de Balzac; la trágica caricatura llevada a cabo por Gogol en *El inspector* — temporada del 52 al 53 —, sin olvidar a Ibsen — *El niño Eyolf* (49-50) y *Casa de muñecas* (50-51) —, desembocará, tras detenerse en Ostrowsky y en el Chejov de *El jardín de los cerezos* y de *La gaviota*, en esos *Bajos fondos* con que el «Piccolo Teatro», desde el momento mismo de su inauguración proponía ya su ulterior derivación.

Pero en realidad, más que del ruso, el naturalismo italiano está cerca del francés, que llegó a su culminación con Bacque, de quien el «Piccolo» representó, en su temporada del 49 al 50, *La parisién*. Es la línea en que milita el de Praga, de *La esposa ideal* (1955-1956); influencia de lo que tan sólo Verga — de quien el «Piccolo» representó, en la misma temporada *De lo tuyo a lo mío* — se libró gracias a su profunda raíz popular; a su carácter dialectal; ese mismo que le da al *Nuestro Milán* la profundidad que no alcanzó Bertolazzi, por ejemplo, en *Lulú* — que también se vio en el «Piccolo Teatro» (1952-1953) —; inicio, quizás, de ese proceso de redescubrimiento de los autores que en Italia militaron en las filas del naturalismo. Gracias a ello, con la de Bertolazzi, pudimos ver una obra tan comprometida, en su tiempo; y tan váli-

da, tan tremendamente viva, todavía hoy, como es *Los vencedores*, de Albini y Bettini, que subió al tablado del «Piccolo Teatro» en la temporada del 56 al 57.

Pero el «Piccolo» no podía reducirse a esta labor de redescubrimiento; debía también darnos una bien patente muestra de la actualidad escénica italiana. En este sentido, sus animadores han seguido tres bien distintos caminos. Llevados por su continua inquietud, cuando en un primer momento no tuvieron otros textos sobre que apoyarse, tuvieron que servirse de aquellos que a mano tenían, algunos buenos y otros no tanto. Así fue como llegaron a la escena del «Piccolo Teatro» el *N. N.*, de Leopoldo Trieste (1947-48); *Gente en el tiempo*, de Ivo Chiesa (1948-49); *Alcestes de Samuele*, de Savinio (1949-50), y *Oro loco*, de Giovaninetti (1950-51); la misma temporada en la que también Betti llega al «Piccolo Teatro» con una de sus obras más significativas, clave para comprender su ulterior derivación: *Derrumbe en el ramal norte*. También Zardi estrena en el «Piccolo Teatro» una de sus primeras obras, *Emma*, que fue representada en la temporada del 51 al 52, el mismo año en que se representó *El camino sobre el agua*, de Vergani. En la del 52 al 53 llegó, en cambio, Pirandello hijo, con una de

sus obras más ambiciosas: *Sacrilegio máximo*. *La seis días*, de Ezio d'Errico, fue representada en la siguiente.

No sólo con el italiano tuvo que actuar de semejante modo, el «Piccolo Teatro». Lo mismo, en un principio, con el extranjero, unas veces estuvo guiado por los profundos valores de las obras; otras, para cumplir con una comprensible curiosidad; para darle al público un teatro, una obra y unos nombres que todos deseaban conocer tras los años de aislamiento producidos por la guerra.

Así pudo ver el público italiano, ya en el curso de la primera de sus temporadas, tras de *Bajos fondos*, *Las noches de la ira*, de Salacrou; y luego, ya en la temporada del 48 al 49, *La familia Antropus*, de Wilder. En la siguiente, *Los justos*, de Camus; y en el invierno del 50 al 51, *Verano y humo*, de Williams; en la del 52 al 53, la versión teatral de *El engranaje*, un guión cinematográfico de Sartre, y en la última, *Recuerdo de dos lunes*, de A. Miller.

En un segundo tiempo, por el contrario, los «hombres» del «Piccolo Teatro» apadrinaron una iniciativa que en algunos casos no ha quedado reducida a un único e interesante experimento; y con que casi siempre obtuvieron resultados positivos.

Provocaron que algunos autores, dedicados normalmente a distinto género, que por el entonces no contaban con experiencia teatral ninguna, se dedicaran a un género tan dispar del usual en ellos, tan ceñido, limitado, más aún que por sus reglas, o técnica, por la limitación de tiempo y de espacio a que a la larga siempre ha de ceñirse quien para el teatro escribe.

El primero en probar suerte fue Buzzati, que en la temporada del 53 al 54 estrenó *Un caso clínico*. Le siguieron Moravia, con *La mascarada* (54-55); Zavattini, que en la temporada del 59 al 60 estrenó *Cómo nace un guión cinematográfico*, y Giovanni Testori, que en la misma temporada les entregó *La María Brasca*.

Fue la hora de Squarzina — *Tres cuartos de luna* (54-55) —; de *Una montaña de papel*, del malogrado Guido Rocca, uno de los jóvenes autores que con Zardi, ya antes citado, consiguió entonces estrenar (56-57) *Los jacobinos*. Otros autores italianos que han pasado por el «Piccolo» son: Giorgio Prosperi (59-60), con *La conjura*, y Sergio Velitti (60-61), con *Historia de Pablo*, adaptación de *El compañero*, de Pavese.

Aunque fuera de su sede, debido a lo limitado de su aforo, han lanzado, esta temporada del 61 al 62, la *Reseña Italiana n.º 1*, presentando tres obras de tres nuevos autores: *El equi-*

paje de la Balsa, de Balducci; *Una cuerda para el hijo de Abel*, de Parodi, y *El rey con ojos de caracol*, de Zarzano. Pero la cantera de que el «Piccolo» ha recabado las mejores obras del repertorio italiano, ha sido Pirandello, de quien ha representado, hasta el momento, *Los gigantes de la montaña* (47-48); *Esta noche se improvisa* (49-50); *Seis personajes en busca de autor* — representada en París (Teatro Marigny), en la temporada del 52 al 53 —; *El imbécil*, *La patente* y *La jarra*, tres actos únicos (53-54); *La fábula del hijo cambiado* (56-57), y *Enrique IV*, presentada en Venecia en el verano de 1961. Revisión, como puede verse, de todo Pirandello; de los distintos momentos de su ciclo productivo, que se ha convertido en uno de los ciclos de los varios a que el «Piccolo» se ha dedicado. Importante testimonio que partiendo del Pirandello final, el de los mitos (*Los gigantes de la montaña*), nos ha ido presentando el Pirandello grotesco; al dialectal (aunque en italiano), gracias al profundo sentimiento de la tierra y de los hombres de Sicilia que se transparenta en alguna de sus obras; al original y aún hoy no superado inventor del «teatro en el teatro».

Y con el de Pirandello — para no hablar de la única reposición de un autor del complejo siciliano llevada a cabo en todos estos años por el

«Piccolo» (la de *Nuestra Diosa*, de Bontempelli, repuesta en la temporada del 55 al 56) —, otro enorme ciclo del «Piccolo Teatro», el de Shakespeare, que a parte Calderón (*El mágico prodigioso* — 1947 —), el Sófocles de *Electra* (1951-52, Teatro Olímpico de Vicenza) y Molière, es el único clásico que se ha representado en su escenario.

Es, el de Shakespeare, el ciclo más completo de los varios a que el «Piccolo» se ha dedicado. A partir del *Ricardo II* (1948-49), se han dado, de entre sus comedias, *La doma de la bravía*, *Noche de Epifanía* (50-51) y *La tempestad* (47-48), el extraordinario mito con que concluyó el autor británico, como Pirandello con *Los gigantes de la montaña*, el ciclo de su extraordinaria producción.

Y aquí tal vez quepa reseñar *No jures sobre nada*, de Musset (temporada del 50 al 51), que del Shakespeare comediógrafo ha heredado no pocas de sus cualidades; esa gracia del inglés; la elevada poesía que en Musset, en cierto modo, aparece estilizada por el espeso cedazo, por la estrecha guía de ese método francés que desde Descartes, unas veces pesa, para salvarles, en otras ocasiones, sobre todos los autores de Francia. Y advertiremos, también, el estreno en Italia (55-56) de *La loca de Chaillot*, de Giraudoux,

quien de Shakespeare ha heredado, puede que inconscientemente, sin nunca proponérselo, no pocas cosas; matices que ha quintaesenciado, tras cogerlos de Musset.

Pero es el Shakespeare más duro, el más bárbaro y brutal, el Shakespeare cronista de los reyes de Inglaterra, el que le ha proporcionado al «Piccolo Teatro» los éxitos más resonantes de este ciclo que, como ya se ha dicho, se inició con su *Ricardo II* para seguir luego con *Ricardo III* (1950-51) y la primera parte del *Enrique IV*, que la misma temporada fue representado en el teatro romano de Verona. Del trágico, en cambio, el «Piccolo Teatro» ha representado *Romeo y Julieta* y el *Macbeth* (51-52).

Pero tampoco el de Shakespeare podía quedar reducido, en las intenciones de los directores del «Piccolo Teatro», a un mero ejercicio dramático; a la mera interpretación de un texto; el sentido crítico de su lectura queda especialmente manifiesto en las obras más políticas de este autor, Dramas que resisten todavía hoy el peso de los años; de alta política; por encima de las circunstancias. Estamos hablando de *Julio César* (1953-54) y de *Coriolano* (1957-58).

En *Julio César* la intención es transparente; no lo es tanto en *Coriolano*, en el que la crítica actual, que sigue viendo y leyendo a Shakespeare

a través de la romántica, quiere ver la tragedia del orgullo. Strehler, sirviéndose de la experiencia que le ha deparado el Brecht épico, ha resaltado, en el *Coriolano*, esa implícita lucha entre pobres y ricos, la eterna lucha de clases, que todavía hoy subsiste.

He aquí, pues, como Shakespeare, en ese *Coriolano*, que podríamos llamar expresionista, se encuentra a pocos pasos del Bert Brecht de *La ópera de a perra gorda*; de igual modo que Bertolazzi, como ya hemos dicho, se adivina en la estructura strehleriana de los *Bajos fondos*, en que desemboca, pasando por Chejov, el naturalismo ruso iniciado por Ostrowsky; y cuya presencia es dado advertir en *Nuestro Milán*, patente muestra de un naturalismo que a su vez tiene conexión con el mejor de Francia. Con esto queremos señalar que el computo de las obras presentadas por el «Piccolo Teatro» obedecen a una dirección fielmente perseguida desde su mismo inicio; que toda estructuración resulta falsa, puesto que la mención de fechas no sigue más que un orden lleno de limitaciones. Todo está presente en todo. En cada uno de sus espectáculos, en todos los que ha dirigido Strehler, hallamos motivos de otros anteriores; motivos que volveremos a encontrar en los que más tarde les proseguirán.

Y con todo esto podríamos decir que se ha dado fin a esta reseña que no tiene otra pretensión que ilustrar sobre una labor casi inédita en España; de la que bien pocos de nuestros hombres de teatro han querido ocuparse. Y fin le habríamos dado a no ser que, puesto que a lo largo de esta exposición hemos detallado varias de sus dependencias (escuelas, talleres, etc.), quisiéramos, aquí, anotar una importante manifestación íntimamente unida a sus espectáculos. Nos referimos a la serie de sus publicaciones.

Manda el «Piccolo Teatro», a sus abonados, que hoy suman hasta 14.000, lo repetimos; a sus simpatizantes, una revista que sirve de nexo entre el público y la dirección del mismo. En ella se detalla la marcha de los espectáculos; se exponen las razones que han guiado a su dirección al elegir las obras; se da amplio detalle de todas, y de cada una, de las crónicas, artículos, de todas las críticas, publicadas sobre el mismo, tanto en las publicaciones italianas como en las extranjeras.

Más reciente, la publicación de los cuadernos del «Piccolo Teatro», dedicados a estudiar las figuras que han dado, al italiano, categoría de teatro universal. Los cuatro aparecidos ya están dedicados a Luigi Pirandello (la primera de las entregas que se le dedicarán); a Bert Brecht,

autor que tanto ha contribuido al extraordinario desarrollo de tal compañía; a Eleonora Duse (primera, también, de las entregas que, como a Pirandello, está previsto dedicarle); a Marcello Moretti, el recién desaparecido e inolvidable Arlequín con que el «Piccolo» se ha paseado triunfalmente por el mundo entero. Anunciadas ya otras dos entregas dedicadas a Pirandello y a la Duse, y una en que se hablará de la *Presencia de Silvio d'Amico*, el crítico a quien más debe, sin posible duda, el teatro italiano contemporáneo.

Dirigidos por Paolo Grassi, Giorgio Strehler y Ruggero Jacobbi, ofrecen, amén de estar ilustrados con importante iconografía, textos críticos, y otros inéditos, de aquéllos y sobre aquéllos a quienes se dedican; notas y estudios que ilustran sobre su proyección en el extranjero.

Y con esto terminamos ya, para no detenernos en el análisis de otras producciones que distintos editores llevan a cabo en íntima conexión con estos «hombres» del «Piccolo Teatro» que, con razón, pueden enorgullecerse de haber creado algo que ha servido para convertir a Milán en la capital europea del teatro; advocación con que han dado en saludarle, como ya se ha dicho, los mejores hombres de la crítica internacional de nuestro momento.

