

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 12

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1966

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN: GUILLERMO DIAZ BLAYA

ESTUDIOS ESCÉNICOS

12

DEPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

ESTUDIOS ESCÉNICOS

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

12

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

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

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN: GUILLERMO DIAZ - PALA

12

**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

Páginas

COLABORACIONES

El Teatro Principal de Barcelona.

Laura Sancho de Huici 7

Paz y guerra en el teatro alemán.

Basilio Losada 53

CRÓNICA

Calderón de la Barca en Montauban.

Bartolomé Olsina. 103

EL TEATRO PRINCIPAL DE BARCELONA

Por LAURA SANCHO DE HUICI

Ayudante becario del Instituto del Teatro de Barcelona

Puede que sean estos momentos en los que se habla de crisis teatral barcelonesa — ¡tantas veces se habló de ello antes! — los más indicados para presentar a la consideración pública este trabajo, como prueba fehaciente de nuestra tradición escénica.

El mundo ha llegado a un desarrollo tal en este nuestro siglo, que uno de los afanes de todos los países, principalmente europeos, es defender sus tradiciones, con tanto interés como fomentar el progreso. Puestos, pues, ante esta dicotomía, no nos cabe ninguna duda sobre la importancia y necesidad de asistir a la tradición teatral barcelonesa: «Tengamos presente que cuando se representaban las comedias de Molière en el Teatro Francés, y Shakespeare daba celebridad naciente con sus dramas al famoso Covent-Garden, brillaba ya en nuestra Casa de Comedias el

repertorio nacional, interpretado por una Riquelme, una López y un Figueroa; y no olvidemos, finalmente, el concepto que merecía nuestro escenario antes del incendio del siglo pasado (xvii) a los Swinburne y a los Young...».¹ El teatro barcelonés, ya en el siglo xvi y por una serie de circunstancias, igualaba, si no superaba, a los más notables del extranjero.²

Son muchas las causas que han llevado a Barcelona a la situación actual: una disminución de salas teatrales, deficiente conservación de las todavía en pie, y la creación, como mal menor, de una especie de bomboneras, llamadas teatros de bolsillo, cuya pequeña capacidad es tal vez el mayor y más elocuente testimonio de la decadencia, o, lo que es lo mismo, de un teatro de minoría. Todos sabemos que el teatro nace y vive por, para y con el pueblo como colectividad mayoritaria. Hoy el pueblo barcelonés acude al cine con el mismo afán que tuvo antaño hacia la escena. Este hecho, ya de por sí bastante alarmante, sorprende todavía más cuando, mediante una mirada retrospectiva, vemos el papel que a

1. F. VIRELLA CASSAÑES, *En defensa del Teatro Principal*. Arts. publ. en el diario *La Publicidad*. Barcelona, 1892.

2. Papeles pertenecientes a Josep Artís para el libro *Tres segles de teatre barceloní*, carpeta I, s. n. Arch. Hist. de la Ciudad. Tomados del *Cronicón* o *Anales de la Casa Theatro de Barcelona*, tomo manuscrito existente en el Archivo del Hospital de la Santa Cruz (hoy San Pablo), y otros documentos existentes en la Diputación de Barcelona.

lo largo de tres siglos (xvi, xvii y xviii) desempeñó el llamado Teatro Principal, en su origen Casa de Comedias. Vinculado a la vida ciudadana, que llenó de gloria y prestigio, constituía un símbolo de la misma. Su desaparición lamentada por todos fue evolucionando lenta, pero firme, sin que al parecer pudiese evitarse.

En el siglo xvi vagaban por las poblaciones compañías de cómicos y se presentaban en las ciudades al gobierno municipal, quien, aceptando su calidad de diversión que ofrecían, les daba licencia, mediante alguna retribución, para representarlas bajo las condiciones que tenía a bien imponerles. Aprovechando esta autoridad de los gobiernos municipales sobre las representaciones teatrales, por los años de 1579, ofreciéndose excesivos gastos al Hospital General por razón de la gran multitud de enfermos que en él se presentaban, «Los I. Srs. Administradores del mismo acudieron a S. E. el Capitán General D. Fernando de Toledo, suplicándole fuese servido concederles que viniendo en dicha Ciudad de Barcelona comediantes, no pudiesen representar sino en el lugar donde por ellos les fuese señalado, de modo que redundase al Hospital todo el provecho que en otras partes se podía haber y acostumbraban pagar así los comediantes como los que iban a ver y oír sus comedias, cuya gracia les concedió

S. E. en 3 de Abril de 1579».³ Pero no bastó a los administradores la concesión de dicho privilegio de manos del Prior de Castilla, Lugarteniente y Capitán general del Principado de Cataluña, sino que necesitaron que fuese ratificada a perpetuidad por el rey, dada la importancia de las representaciones teatrales que debió ser cada vez mayor: «En el año de 1587 los I. Sres. Administradores ... viendo que las rentas y entradas eran muy pocas, y los gastos eran muy grandes, y considerando que por el privilegio de comedias que en el año 1579 les fue concedido por el Capitán General podían subvenirse a algún teatro, acudieron a la Magd. del Iltre. Rey D. Felipe (II) suplicándole fuera servido concederles que llegando en dicha ciudad cualesquiera comediantes o representantes de comedias, no pudiesen representarlas sino en el lugar donde el Hospital les fuese señalado, de manera que resultase al Hospital todo el provecho que en otras partes se podía haber y solían pagar así los representantes como los que iban a ver y oír las comedias cuya gracia les concedió S. Re. Magd. en 25 del mes de julio del año 1587».⁴

3. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II, s. n. No se trataba de un hecho aislado ni siquiera seguramente novedoso, sino que era éste el procedimiento normal en todo el reino. Ver JOHN FALCONIERI, *Los antiguos corrales en España*, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos del Instituto del Teatro, n.º 11. Barcelona, 1965.

4. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II, s. n. También está reco-

Otra consecuencia de la importancia que debieron adquirir las representaciones es la Real Carta que se vio obligado a dirigir Felipe II al Virrey de Cataluña en 19 de junio de 1589, ordenándole «dirimiese la discordia que, a consecuencia de lo mismo, se había originado entre el Hospital y el Prelado de la Diócesis». ⁵ Con todo, la prueba más evidente será la preocupación de los Administradores por agenciarse un local donde pudiesen celebrarse estas representaciones de modo digno. ⁶ Y solamente siete años después de este escrito, encontramos ya un documento referente a la construcción del edificio de la futura Casa de Comedias, con fechas del 9 y 15 de diciembre de 1596. El 21 de noviembre de 1597 volvemos a encontrar otro contrato de construcción del edificio. En ambas fechas se nos cita el nombre del maestro Santacana. ⁷

gido este dato por F. VIRELLA, *La Ópera en Barcelona*, Barcelona, 1892, pág. 4.

5. F. VIRELLA, ob. cit., pág. 4.

6. «En poder de Pedro Fitor, notario público y Escrivano mayor del Hospital, renunció la mag.^a Elisabet Juana, viuda relicta in secundis nubtijs magco. Hieronimi Sanctioliment qo. domicelli in primis vero Magci. Joannus Bosch G.^o militis barcinone a los 9 de Noviembre 1588 a favor del Hospitae usufructum et comoditatem totis illius orti et domus eidem contiguae quem dicta domna Elisabet Joanna et seu dixtus G.^o Joannus Bosch ejus vir dum vivebat habebat et possidebat in pomerio sive Rambla presentis civitatis apud portale vulgo dicto de trentadans.» Según consta en el fol. 47 del manual n.^o 2 de sus escrituras públicas, que se guardan en el Archivo del Hospital de la Santa Cruz (hoy de San Pablo). JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II, s. n.

7. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. I, s. n.

A este respecto es conveniente añadir que el Hospital poseía en la Rambla un huerto cercano a la Porta de Trenta Claus, que le había sido legado el 22 de junio de 1560 por Juan Bosch. Se pensó en construir en ese lugar un pequeño teatro, porque había muchos inconvenientes para seguir representando las obras en el interior del Hospital, en donde se había habilitado un pequeño edificio de madera, para este fin. En agosto de 1597 los Consellers ordenan tirar abajo esta primitiva construcción. Con dicho derribo se da paso a una nueva época larga y brillante para el teatro en Barcelona.

El nuevo edificio, construido en el antiguo huerto de Juan Bosch, estaba flanqueado por dos patios: el más cercano a la Rambla era llamado el patio de las naranjas, y en el interior, al otro lado, el «pati dels farsaris» (patio de los comediantes). El edificio constaba de tres pisos. Tenía una buena distribución de escaleras y portales. Se tenía en cuenta y se atendía a la separación de sexos en la distribución del público... Los asientos estaban ordenados en trece «instancias» o hileras. Los Consellers tenían una «instancia» especial. Las localidades más altas estaban destinadas para el público. Las escaleras que conducían a la parte más superior del teatro estaban al aire libre.

Sin embargo, aunque de forma momentánea, esta pujanza del teatro se vio bruscamente cortada. Durante todo el siglo XVI la discusión sobre la conveniencia o inconveniencia de las representaciones teatrales profanas fue muy viva entre los teólogos. Al final se impuso la corriente de opinión contraria, de tal forma que desde 1598 a 1600 se dictaron órdenes reales a toda España prohibiéndolas. Esto obedecía al recelo de algunos teólogos, según los cuales quienes iban a presenciar las comedias pecaban mortalmente.

El 2 de mayo de 1598 se dio en Madrid la prohibición por la que se mandaba «que se quitasen las comedias y no las hubiese de allí adelante». ⁸ Esta ley fue derogada en 1600, pero no se dio entonces aún plena libertad, sino que se limitó el número de funciones que podían darse en sólo un mes y «expurgadas las comedias y entremeses de bayles, meneos y tonadas lascivas». ⁹ Tal situación indudablemente perjudicó a las entidades que, como el Hospital de Santa Cruz, las promovían con fines caritativos. La prohibición en estos casos se basaba en el principio cristiano de que el fin no justifica los medios. Y en este asunto, aunque el fin fuese noble, los medios eran pecaminosos para ellos.

8. F. VIRELLA CASSAÑES, ob. cit., pág. 16.

9. MISTER ARTHUR YOUNG, *Voyage a Espagne*, París, 1787, pág. 28.

De todas formas se retornó poco a poco a una situación normal e incluso gloriosa, pues no olvidemos que estamos en las puertas del siglo de los grandes dramaturgos españoles.

Una vez restablecido el permiso de representaciones teatrales el Hospital inauguró, en 1603, el nuevo edificio del huerto de Juan Bosch, y se le amplió el terreno perteneciente a él.

A lo largo de los tres siglos siguientes el edificio va a sufrir numerosas reformas y ampliaciones, que nos marcan un buen índice para captar en todo su sentido la importancia ciudadana de esta entidad. En 1659, por la parte norte el teatro limitaba con el huerto de Joanet Fuster, y allí mandaron los Consellers construir una escalera para ellos. El acta consistorial que da cuenta de esta reforma no indica que el huerto de Fuster estuviese en la parte norte del teatro, pero no podía estar en otro lugar. Lo prueba el hecho de que en su parte oriental confrontaba y salía a la Rambla, que era por donde entraba el vulgo. Tampoco podía ser por la parte de occidente, porque no existía sino una calleja. Además, en este lugar los Consellers no lo hubiesen consentido, pues hubieran tenido que dar toda la vuelta al teatro para entrar en él. Con la construcción de esta escalera se evitaban ellos el mezclarse con el vulgo. Esto nos demuestra el deseo

latente de crearse una entrada distinguida a un lugar que ellos consideraban igualmente distinguido, pues de lo contrario hubieran rehusado la asistencia.¹⁰

Para darnos más cuenta cabal de la importancia y distinción del lugar, ni siquiera los religiosos se desdeñaban de acudir a él, hasta tal punto, que, debido por un lado al entusiasmo de muchos de ellos y por otro el escándalo que producía en los más ortodoxos, se les tuvo que prohibir la asistencia. Dice Pellicer que «en tiempos de Felipe IV iban los religiosos de buen gusto y la gente culta y erudita, como ocurría en Nápoles en el teatro llamado "Del lago del Castello"». ¹¹ Esto sucedía a pesar de dicha prohibición. El 3 de enero de 1602 el cardenal Guevara de Sevilla publicó un edicto prohibiendo que los clérigos fuesen a las comedias, y el 26 del mismo mes y año, un auto imponiendo «pena pecuniaria y cárcel a todos los clérigos del arzobispado de Sevilla que asistiesen a las comedias». ¹²

En 1608 Juan de Tejado, juez protector de teatros, promulgó otra ley: «no se consienta que fraile alguno entre en los corrales a ver las comedias como antes de ahora está mandado». ¹³

10. JOSEP ARRÍS, ob. cit., carp. I, s. n.

11. JOSEP ARRÍS, ob. cit., carp. II, fecha 1600...

12. Ídem, carp. I, en los principios del s. XVII...

13. Ídem, carp. II, en 1608...

Como puede verse, la oposición religiosa era notable, pero esta misma situación divergente dentro del clero y del espíritu católico de las autoridades no creemos que deba ser tomada en un sentido negativo, pues más bien nos expresa con claridad la pujanza del teatro en esos momentos.

El mero hecho de ser el teatro el causante de esas divergencias ya nos da idea del enorme interés que despertaba en todos.

Sin embargo, hay algo que llama profundamente la atención y que marca un duro contraste con este ambiente tan apasionado en el siglo xvii: la fundación del teatro barcelonés coincide con la iniciación de la decadencia de la literatura catalana. Es el momento dorado de las letras castellanas, y por el contrario, en Cataluña la producción literaria es prácticamente nula. Aparte de una comedia del Rector de Vallfogona, de otra de Francesc Fontanellas y de una o dos obras de autor mallorquín, no hay noticia de ninguna producción dramática catalana del siglo xvii, ni se sabe que los cómicos que aquí actuaban fuesen catalanes.¹⁴

Un último aspecto interesante de la vida de la Casa de Comedias barcelonesas del siglo xvii, y que se prolonga hasta fines del xix, es el de

14. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. I, fecha 1603...

los contratos de arrendamiento, a través de los cuales el Hospital obtenía sus beneficios para los enfermos. En dichos contratos se habla con frecuencia de que las compañías que representen obras responderán de los desperfectos, y lo que pinten, sus decorados, etc., quedarán para beneficio del Hospital.

Aunque a primera vista nos pueda parecer una actitud ególatra, es ésta precisamente una de las pruebas más fehacientes del celo que poseían los administradores del Hospital para conseguir dinero abundante con que poder sostener su centro caritativo.

En un debitorio de 1607, extendido por Diego López de Alcaraz, se dice: «Prometo también que un día entre semana representaré una comedia a beneficio exclusivo del Hospital».¹⁵

En 1600 la fijación del alquiler dependía de las circunstancias y de la clase de espectáculo que quisiera explotarse.¹⁶

A partir de 1698 encontramos una nueva forma de arrendamiento: los administradores del Hospital entran a formar parte de la empresa que dirige el teatro, quedándose con la mitad de los beneficios. Así nos lo demuestra un

15. No consta esta cláusula en las demás capitulaciones de los siglos XVI y XVII. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II, en 1607...

16. De actuar o no en la Cuaresma... JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II, alquiler del teatro.

contrato firmado ese año con los señores Capdevila, d'Agulla y Casas.¹⁷

Que todo dinero recogido iba a parar verdaderamente al Hospital y no a intereses creados, nos lo demuestran los numerosos documentos existentes y muy detallados, en donde se nos da cuenta de todas las entradas, salidas y gastos del Hospital, que no reproduzco aquí por no cansar al lector, pero que se pueden observar en el Archivo Histórico de la Ciudad en las fichas de Josep Artís. El único provecho personal que sacan del teatro los administradores del Hospital es la reserva de algunos asientos para ellos, cosa que quedaba estipulada de antemano en los contratos de arrendamiento.

Sin embargo, las rentas del Hospital también se veían mermadas a su vez y, a pesar de ser una entidad caritativa, tuvo que pagar censo al Estado, como nos lo demuestra un documento del 1.º de diciembre de 1728, en el que la Intendencia general de Contaduría establece al Hospital 5 libras catalanas y 5 sueldos de censo anual.¹⁸ Desde 1735 conocemos un nuevo tipo de contrato de arrendamiento muy curioso, en el que el Hospital forma empresa no ya con un determinado señor que aporta una cantidad, sino

17. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II, en fecha 1698.

18. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. I, alquiler del teatro.

con los mismos comediantes que actúan. En 1735 el Hospital va a medias con la actriz Luisa Vela, viuda del autor de obras teatrales Pedro Vela. Ese mismo año forma empresa con el actor Nicolás Moro. En 1738 lo hace de nuevo con el mismo actor y con la autora Isidora Quirante. Tras unos años de crisis, en 1752 y 1753 forma sociedad con Nicolás Satazo (?). Todo esto le viene a producir al Hospital una renta de 1.800 libras anuales en el período desde 1752 a 1758. En 1769 esta cifra baja a 1.100 libras anuales. En 1770, 1.200 libras anuales; de 1777 a 1780, 1.700 libras anuales. En 1789, 2.500 libras anuales más la décima parte de los beneficios del teatro. De 1806 a 1810 la renta sube a 5.000 libras anuales. En 1808, con motivo de la invasión francesa, baja a 4.000 libras. En 1814 la Compañía de Felipe Blasco, que es la primera de profesionales que llega a Barcelona después de la ocupación francesa, paga 6 duros de alquiler cada vez que hay función.

Estos datos son bien expresivos por sí solos, y nos demuestran con claridad los altibajos económicos del teatro, los cuales responden a otras causas interesantes, como el acierto o fallo de contrato con una buena o mala compañía, la intromisión de las entidades estatales como en el año 1714, en que el teatro estuvo a punto de

desaparecer después de la pérdida de las libertades catalanas.

Aparte de las rentas la administración del Hospital recibía también otros tipos de ayudas económicas gracias al teatro. En 1704 había dos cajas en las dos puertas de entrada para recaudar limosnas. Cuarenta años más tarde, en un contrato de arrendamiento se hace constar específicamente que «dos administradores del Hospital se reservan la facultad de tener en las puertas de la Casa de Comedias las dos “basoinas” (cepillos) para pedir dinero para los pobres sin que el arrendatario se pueda oponer».¹⁹ Esta costumbre aún perdura hoy día, y cualquiera de nosotros puede observar en el vestíbulo de diversos teatros y cines de estreno de Barcelona un buzón esférico en el que se solicita una limosna para el sostenimiento del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo.

En el contrato de arrendamiento de 1777 se estipula que en los días en que se obtenga un beneficio de 100 pesos se han de dar 3 al Hospital o bien su equivalencia.²⁰

El 25 de enero de 1771, en Real Resolución de esta fecha, por Carlos III, con vistas al teatro de Barcelona, se dispone «que el producto ínte-

19. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II.

20. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II.

gro de los bailes o su sobrante quede al arbitrio de la ciudad, para que con él, hasta donde alcance, pueda atender a obras públicas de hermosura, sin poderse aplicar a satisfacción de otras ambiciones..., siéndoles también permitido a los administradores del Hospital que puedan tomar la compañía y ajustarla por un tanto...».²¹ Como podemos observar, en este decreto el rey Carlos III convierte a la administración del Hospital en empresaria del teatro, lo cual también va a reportar grandes beneficios. Otra nueva variante se da en el contrato de arrendamiento de 1777, en el que figura por primera vez la obligación impuesta al arrendatario de dar «en cada año de los tres (el arriendo se hacía por tres años) una comedia regular, cuyo producto total ha de ser cedido a favor del Hospital, siendo del cargo del arrendatario pagar todos los gastos de la citada comedia, reservándose sólo los abonos de los palcos y lunetas».²² Más tarde, en 1801, se exige que sean los mismos administradores quienes elijan el día que deseen para realizarse la función de beneficio.

Así, pues, podemos observar que la base de los beneficios que obtenía el Hospital del teatro era la renta, la cual se aumentaba con las diver-

21. Ídem, carp. I.

22. Ídem, carp. II.

sas variaciones que hemos ido citando y que más tarde veremos también para el siglo XIX.

Simplemente, a modo de curiosidad, citamos aquí los precios de las localidades en 1789: el abono ascendía a 3.010 duros. Los precios diarios de las localidades eran: 5 ptas. por los palcos de abajo y del primer piso; 4 ptas., por los del segundo piso, y 2,50 ptas., por los del tercer piso. A este respecto hallamos también un acuerdo del Ayuntamiento en el que se habla de una consulta al Capitán general, Comandante, Corregidor y Ayuntamiento, sobre el precio de las entradas.²³

Toda esta importancia que vemos cómo poco a poco va adquiriendo el teatro y que se deduce de sus rentas y beneficios, tenía que estar basada, indudablemente, en unas progresivas y paralelas mejoras del edificio. La primera reconstrucción del siglo XVIII se dio en 1728, año en que se amplió su capacidad. En 1760 se dan nuevas reformas y mejoras de envergadura. Sabemos que en ese año era capaz para más de 1.000 personas.

A partir de este momento las reformas van a ser casi constantes y continuas, dado el rango que ha alcanzado en la vida ciudadana y nacional.

En 1776 se reconstruye su fachada de una

23. Ídem, carps. I-II.

forma tan sólida que el incendio que sufrirá el 27 de octubre de 1787 no le hizo el menor daño. Virella llega a calificar a este teatro como «decoro de los coliseos de España y quizá de Europa». Dicen de la sala que «es un acabado modelo de justa dimensión y elegantes líneas».²⁴

Mister Arthur Young, en su *Voyage a Espagne*, nos dice: «La sala es grande, las lunetas de ambos lados del patio son muy cómodas. El pueblo ocupa el patio».²⁵ Pero cuatro meses más tarde de la visita de Mr. Young ocurre el incendio. Para comprender el impacto social que debió de ser esto dentro de la vida ciudadana, podemos compararlo, salvando la proporción, con el del Liceo en el siglo pasado.

La primera referencia que tenemos sobre el teatro, después del incendio, es del 29 de diciembre de 1787. Constituye un emocionante documento que nos demuestra fundamentalmente dos cosas: la primera, el profundo entusiasmo de los barceloneses por el teatro, y la segunda, cuánto pesaba ya la Casa de Comedias en el espíritu de la ciudad. En él se marca claramente el firme propósito de seguir dando funciones en el teatro provisional.²⁶

En otro documento del 31 de octubre de 1787

24. Ídem, carp. I.

25. Ídem, carp. I.

26. Ídem, carp. I.

la Junta del Hospital pide auxilios al Rey para reconstruir el teatro : «Señor : la Administración del Hospital General de Enfermos de la Ciudad de Barcelona, fundado baxo invocación de Santa Cruz, con el maior rendimiento puesto a los R. P. de V. M. humildemente expone, que en la noche del 26 al 27 del actual, por uno de aquellos accidentes imprevistos, se le pegó fuego a la Casa Teatro, propia de los pobres de dicho Santo Hospital, sufriendo la pérdida de una de las fincas que suministraba considerables productos para alivio de las continuas necesidades de tan miserable. Sacaba muchos años ha de arrendamiento annual dos mil doscientas libras y en el que acaba de hacer por tres años le daban catorce mil y seiscientas libras, que corresponden en cada año 4.866 libras, treze sueldos y quatro dins, moneda catalana...», etc.²⁷

Notamos en esto un vivo deseo de reconstruir lo que se ha perdido, y no se duda en acudir al mismo rey en persona, porque saben de antemano que la categoría del edificio y el fin que tiene son dignos de la consideración del Rey.

La reconstrucción del teatro costó más de 100.000 libras catalanas, pero el nuevo edificio, para el que se aprovecharon gran parte de los restos del antiguo, fue de tal envergadura, que

27. Ídem, carp. II.

un siglo más tarde, en 1874, Elías Rogem, José Carbonell y José Artigas, arquitectos propuestos por la Junta del Hospital para estudiar el ensanche de los corredores del teatro, dicen, después de haberlo inspeccionado detenida y minuciosamente: «complácense en consignar que el inmueble se halla en perfecto estado de conservación y solidez; y muy particularmente la obra de su primitiva fábrica manifiesta el sano criterio y valentía de los modestos constructores que supieron llevar a feliz término una construcción que difícilmente tiene rival en la misma época en las ciudades de primer orden de Europa».²⁸

Gentes de gran categoría ayudaron en esta reconstrucción, aparte del rey: «documento del 11 de julio de 1788, en el que se da el reconocimiento de las cantidades prestadas al Hospital para la reconstrucción del teatro por el Marqués de Quintanilla y el Conde del Asalto. Hay otro reconocimiento del 13 de septiembre de 1788, sacado de un acuerdo del Ayuntamiento sobre el Capitán general, en el que se dice que el teatro nuevo construido tras el incendio del otro, ha recibido ayuda económica de los ministros del rey».²⁹

Antes de introducirnos en el último gran siglo

28. Ídem, carp. II.

29. Ídem, carps. I-II.

de historia de este teatro considero que hay aún dos detalles más que marcan la importancia de la entidad: uno es la situación del clero frente al problema de su asistencia a las funciones, y el otro, parte del cual ya hemos podido ver, la atención que le prestaban los reyes de España.

En 1784 sigue aún pesando en el país la corriente contraria a la asistencia del clero al teatro, hasta tal punto que en una tarifa de Madrid de ese año leemos: «Los Religiosos que concurren a la Tertulia pagan, por razón de entrada, 12 marcos más que los seglares ... se observa desde el tiempo del Eminentísimo Cardenal Molina, que les impuso esta carga».³⁰

La concurrencia de sacerdotes y frailes a los espectáculos teatrales era frecuente y numerosa, a pesar de las censuras eclesiásticas, de las exhortaciones de los prelados y provinciales de las órdenes y de las declamaciones de los teólogos, predicadores, escritores místicos y misioneros, que abominaban del teatro y de los que acudían a las representaciones.

Hay un documento del 9 de abril de 1799 en el que se habla de unas molestias inferidas al Ayuntamiento por el Capitán general. Un regidor propone cerrar el palco del Cuerpo Municipal avisando de la resolución «al cabildo eclesiástico

30. ídem, carp. II.

del cual asisten individuos». ³¹ Esto quiere decir que los canónigos que intervenían en la administración del Hospital frecuentaban el teatro y que para gran parte del clero dicha entidad seguía siendo un centro de cultura y no un centro pecaminoso.

Una de las pruebas más evidentes de la atención prestada por los reyes al teatro lo constituye la Real Orden de 19 de septiembre de 1725, dictada por Felipe V sobre la representación de comedias públicas en Barcelona. Constituye un conjunto de detalles de la vida teatral de aquel tiempo. Comprende catorce artículos. «Se obligaba, en primer lugar, a la censura de las comedias, que debían ser vistas, leídas, examinadas y aprobadas por el obispo, encargado de velar por la decencia y modestia cristiana. Había que tomar el nombre del autor y representantes que fuesen con él, así como los hombres y mujeres de la compañía. Se exigía la separación de sexos, no sólo en la sala, sino también en las puertas de entrada y salida. Los actores debían entrar y salir por determinada parte y se prohibía que en la escena hubiesen hombres y mujeres que no fuesen de la compañía. Se ordenaba poner unas mesas en los bastidores para que no se viesen los pies de los actores. Tenía que haber una distancia de

31. Ídem, carp. I.

una "cana" (medida de longitud) entre el escenario y la primera fila de los espectadores. Las mujeres, dentro del teatro, no podían vender fruta, agua ni otras cosas, sino que esto debía ser hecho por hombres o muchachos. La justicia obligaba al autor a que ningún hombre entrase al vestuario. El día que el alcalde tenga que estar en el patio de las mujeres ha de estar sólo acompañado del escribano y dos porteros. Que ninguno llegue ni se pare en las puertas por donde entran las mujeres. Que en el invierno la comedia comience a las dos y media de la tarde, y en verano a las cuatro. Que los bailes o sainetes que se representen o canten sean honestos, teniendo en esto especial cuidado. Cuando una mujer tenga que representar el papel de un hombre ha de salir con una "barquiña" que le cubra hasta el zapato o comienzo del pie. Que no se permita estar a hombres y mujeres juntos en los aposentos (palcos), aunque sean de propiedad.»³²

Por estos indicios parece que no debía ser muy fuerte el grado de moralidad en la época, puesto que precisaban tantas recomendaciones.

Un último dato conocido sobre la intervención real en el teatro en este siglo es un cartel de abono de 1793, en el que la Administración del Hospital dice que Carlos III les ha encargado

32. Ídem, carp. I.

también la administración del teatro y la sumi-
nistración de obras teatrales.³³

Ya dentro del siglo XIX, y tras los avatares políticos de la invasión y ocupación francesa, la vida del teatro va a seguir llena del calor de la ciudad. Vamos a captar en su justa medida hasta qué punto el teatro de Barcelona o Casa de Comedias estaba arraigado en los ciudadanos y cómo poco a poco va a ir decayendo hasta morir en nuestro siglo, esta magnífica entidad que desde el siglo XVI venía haciendo tanto bien a los pobres del Hospital.

La primera compañía de profesionales que llega en 1815, tras la expulsión de los franceses, es la de Felipe Blanco. No da óperas, tan sólo tonadillas, y se trata de una compañía de mallorquines.

En el prefacio de la lista de una Compañía en 1817 se indica la necesidad que existe en todos los países civilizados de prestar especial atención a algo tan importante como el teatro, que es un medio magnífico de *educación*, pues en él se ven reflejadas multitud de facetas de la vida humana. Esta idea fue la base de la sociedad de accionistas del teatro, y nos descubre el nuevo sentido que ha ido arraigando en la mentalidad de las gentes, que ya no toman al teatro como una pura diver-

33. Ídem, carp. I.

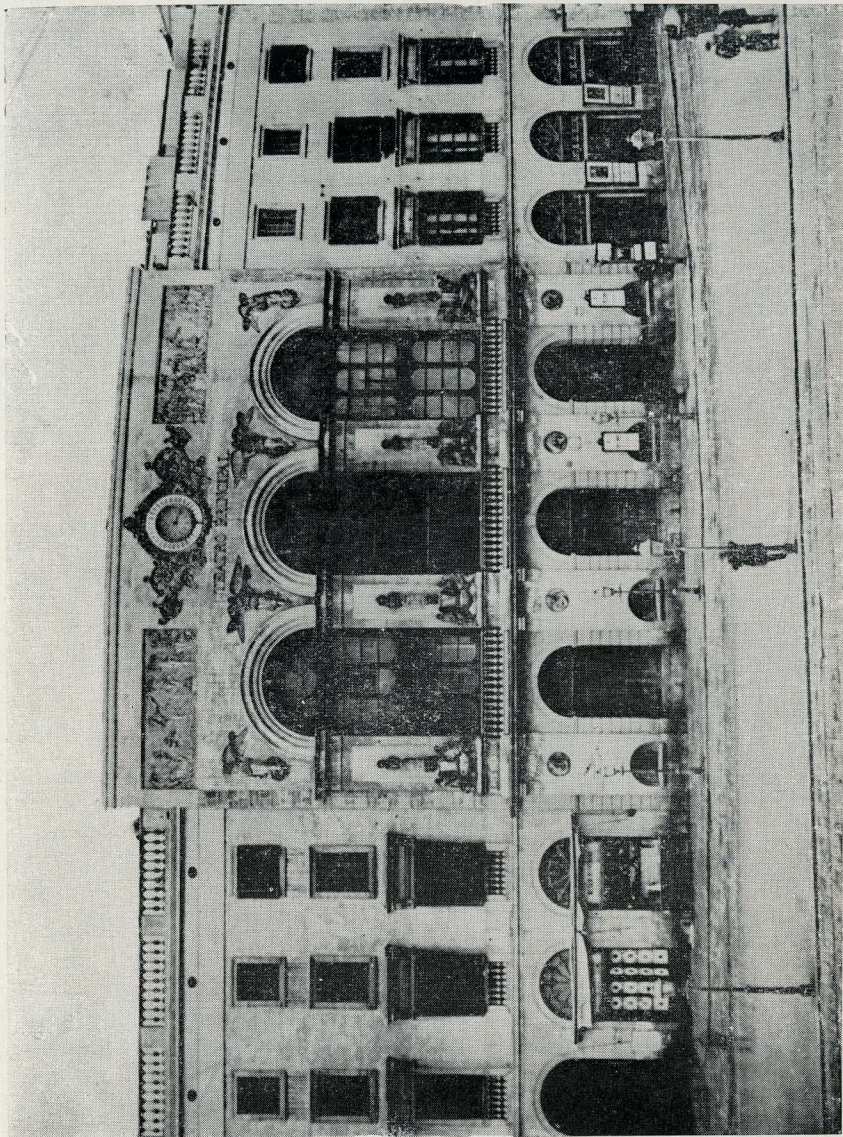
sión, sino también como un instrumento de cultura magnífico. Este pensamiento, tomado como base, influye notablemente para elevar la categoría de las compañías y de las representaciones teatrales, y en consecuencia, la dignidad del teatro sigue en pie, lo mismo que su importancia a escala nacional.

ATENCIÓN PRESTADA POR LOS REYES AL TEATRO BARCELONÉS EN EL SIGLO XIX

Recién empezado el siglo XIX, en momentos políticos difíciles para España, los reyes dan 28.000 libras al Corregidor para que se haga en la Casa de Comedias un palco real.³⁴ Este hecho constituye de por sí lo que podríamos calificar de consagración nacional de la Casa de Comedias de Barcelona, o sea el reconocimiento por parte de la realeza española de su categoría como teatro nacional. Sin embargo, esta grandeza no duraría mucho, por causas que por desgracia señalaré más adelante.

En 1829 vienen a Barcelona el infante Don Francisco de Paula y su esposa Luisa Carlota, para recibir a los reyes de Sicilia, con los que llega M.^a Cristina, prometida del rey Fernan-

34. Ídem, carp. I.



Fachada del Teatro Principal a comienzos del actual siglo.



El Teatro de la Ciudad, tal como era a principios del siglo xviii.



Reconstrucción ideal de la fachada del Teatro Principal.

do VII. Con este motivo se revoca y se limpia la fachada del teatro. En los actos de homenaje las egregias personas acuden a una representación en el teatro.³⁵

Poseemos un dato más sobre la estancia de los reyes en el teatro. El 7 de octubre de 1840, con motivo de la venida de los reyes, el Ayuntamiento acuerda quitar del teatro unos espejos que habían sido puestos en los palcos del teatro.³⁶

Una última prueba evidente de la gran consideración que tenían los reyes hacia el teatro barcelonés es el litigio suscitado en 1856 con motivo de la ley de desamortización. El 15 de abril de ese año el Capitán general, don Juan Zapatero, dictó un oficio a la administración del Hospital en un intento de enajenación del teatro en virtud de la ley de desamortización. Se basaba en que el antiguo Capitán general, Conde del Asalto, dio 15.000 libras al Hospital para la reconstrucción del edificio del teatro tras el incendio de 1787. La Administración del Hospital le contestó diciendo que dicho dinero fue ya devuelto con creces al ejército, pues no había sido una donación, sino un préstamo.

En vista del poco éxito obtenido por esta reclamación, los administradores se dirigieron al

35. Ídem, carp. II.

36. Ídem, carp. II.

Tribunal Supremo y pidieron que se incluyese al teatro entre los edificios destinados al servicio público y que por lo tanto no podían ser enajenados gracias al art. 2.º de la ley.

Tres años más tarde, en 1859, el litigio duraba aún. La Administración del Hospital pidió entonces al diputado don Laureano Figuerola que intercediese ante la Reina, para evitar la venta del teatro, en la petición que hicieron apoyados en el art. 2.º de la ley de desamortización del 1.º de mayo de 1855. Se alega también en su favor su gran tradición artística, ser el primero que puso en escena la ópera italiana, etc. Por fin, con fecha del 14 de septiembre de 1859 dice el Ministro de Hacienda que la Reina está enterada del caso del Teatro Principal y que éste no debe enajenarse para la venta, por hallarse comprendido en dicho art. 2.º de la ley de desamortización.³⁷

Vemos, pues, como, gracias al buen concepto que la Reina tenía del teatro, fue esto la salvación para ellos y la demostración para nosotros de la importancia de la entidad.

37. Ídem, carp. II.

NOMBRE DEL TEATRO

Otro de los asuntos curiosos del teatro barcelonés en este siglo es el cambio de nombre. Desde su origen se le venía llamando Casa de Comedias. En marzo de 1821, por la persistencia del Teatro dels *Gegants*, se emplea para designarle el adjetivo de Principal, pero días después se la vuelve a decir simplemente Teatro o Teatro de Barcelona. Así se mantiene la denominación hasta 1843, en que se le llama por primera vez Teatro de la Santa Cruz. En la temporada de 1846 a 1847, primer año de función del Liceo, se le llamará Teatro Principal o de la Santa Cruz. Por fin, en 1849 se le suprime el nombre de Santa Cruz y se le deja sólo el de Principal, adjetivo que ya no abandonará más.³⁸

LITIGIO CON EL LICEO

Acabo de decir que 1847 es el año de la inauguración en Barcelona del teatro del Liceo. Este hecho va a ser causa de graves disgustos para la Administración del Hospital, y muy probablemente la causa principal de su desaparición.

38. ídem, carp. I.

Desde luego, algo sí que es cierto, el Liceo desbancó al Principal de su categoría privilegiada.

El día 4 de junio de 1844 dan comienzo las discusiones sobre la edificación del Liceo y la conveniencia de que Barcelona posea dos teatros. Opinan que debe pensarse con calma. «Ha manifestado el Sr. Agell que debe atenderse a si conviene a Barcelona un teatro o dos.»³⁹ Ese día los del Liceo hacen una propuesta a la Administración del Hospital de alquiler permanente. Se habla en dicha propuesta de los privilegios que tiene el Teatro Principal y de la doble vertiente a que pertenece: clérigos y Ayuntamiento. «El Liceo ofrece adquirir a título de establecimiento por 4.200 duros... lo destruirá cuando esté concluido el nuevo... y ofrece la preferencia a tomar acciones del nuevo teatro a todos los abonados del actual...»⁴⁰

Ante este litigio el Ayuntamiento se desentiende del asunto, pero los del Liceo vuelven a importunar razonando la incapacidad del Teatro Principal y la necesidad del Liceo, que viene por fin a resolver el gran problema que se planteaba por el gran amor de los barceloneses al teatro y la gran incapacidad del Principal.

El 30 de junio de ese mismo año de 1844 los

39. Ídem, carp. I.

40. Ídem, carp. I.

empresarios del Liceo hacen una proposición de compra del Teatro Principal. Se les conmina a no retrasar más su respuesta para que el Principal no sufra ninguna quiebra y sus abonados puedan serlo también del Liceo. Se contraponen además las ventajas del otro.

Dos años más tarde, en 1846, se celebran reuniones entre los Administradores del Hospital, para vender el teatro a los del Liceo. El problema que se ventila es que de seguir en esa situación las rentas que produce el teatro para los enfermos quedarán muy mermadas. Sin embargo, otros no quieren ver ese problema, sino tan sólo el que se termine el prestigio de que goza el Principal. Por esta razón los contrarios a la venta esgrimen como argumento una orden del 28 de noviembre de 1527 por la que no se podía vender el teatro sin el consentimiento del obispo, de los conseillers, etc. El 10 de enero de 1848 la Dirección del Liceo envía a la Junta del Hospital un escrito en el que se relatan las gestiones realizadas para llegar a un entendimiento con el Hospital en lo referente al teatro. Dice que la competencia que hay entre ambas empresas puede ser fatal para una u otra, o incluso para las dos a la vez, pues esto exigirá grandes dispendios, etc. Pide que la Junta del Hospital se atenga a bien entablar un diálogo con ellos y buscar una fórmula concilia-

toria.⁴¹ Seis días después se dio la respuesta de la Junta del Hospital al escrito de conciliación del Liceo. En ella se les dice que todos esos males que profetizan no los ha causado el Hospital, sino los que se decidieron a construir un nuevo teatro para competir con el otro, lleno de tradición y antigüedad de cinco siglos. De todas formas aceptan el diálogo después de saber en qué bases se fundamentará y cuáles serán las proposiciones del Liceo.

El día 28 de ese mes y año responde nuevamente la empresa del Liceo con una propuesta de subvencionar ella el resto de la disminución de la renat del Principal y deja carta abierta al Hospital para que proponga lo que quiera. A pesar de una respuesta tan magnánima el asunto fracasa otra vez.

Por fin en 1850 la empresa del Liceo se encarga, como empresaria, del Principal, pues con tanta rivalidad perdían dinero ambas empresas. El 14 de junio de ese año, Joaquín M. de Gispert, que pretende fusionar los teatros, pide a la reina se suspenda la clasificación de los teatros barceloneses por estar unidos, en una misma empresa. El 9 de agosto de 1850 se permite la entrada franca al Liceo de los abonados al teatro Principal y viceversa. Desde 1856 a 1872 se da un

41. Ídem, carp. II.

convenio de la empresa del Principal con la del Liceo. En este último año, 1872, se crea una nueva compañía para los dos teatros.⁴²

ASPECTO Y REFORMAS DEL TEATRO EN EL SIGLO XIX

Las reformas que se van a llevar a cabo en el teatro son minuciosas y abundantes a lo largo del siglo. En 1800 se quitan los palcos del centro del tercer piso y se ponen lunetas, «tertulia». En 1803 se construye el palco real. En 1806 se restaura la sala. El 28 de septiembre de 1814, por disposición del Gobernador militar, se abren los palcos proscenios o «nichos». Parece que eran bastante estrechos, y por esta razón, en 1822, doña Antonia Bacardí ensancha el suyo, pagando ella misma las obras. Dos años más tarde, en 1824, la empresa del teatro decide hacer dos de cada palco proscenio, y por lo tanto se reforman los del primero y segundo piso. Ese mismo año se establece un café en el teatro que agrada a los clientes. En 1841 había 18 palcos de platea. En ese año caben en el teatro más de dos mil personas, y entre bastidores encontramos profundos

42. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carps. I-II. Sobre este tema F. VIRELLA CASSAÑES ha tratado claramente en su libro *La Ópera en Barcelona*, Estudio histórico-crítico, págs. 140-141, Barcelona, 1888. Reconoce la gloria del Principal.

hoyos y juegos de tramoya para toda clase de espectáculos. El 25 de septiembre de 1845 se adquieren las dos casas contiguas al teatro, con lo que se consigue un embellecimiento de la fachada del mismo. Sobre este asunto consta el escrito del Hospital al Ayuntamiento: «Esta Administración acaba de adquirir las dos casas inmediatas al teatro de Santa Cruz que pertenecían a don Felipe Rigall, y como al hacer la obra que tiene proyectada no descuida el embellecimiento de aquella interesante parte de la ciudad donde concurre diariamente toda la elegancia de Barcelona y los forasteros de que tanto abunda esta capital, ha hecho presentar un plano de ornato... sólo falta para realizar esta obra de público ornato que V. E. la autorice, accediendo a que para...». Este documento es la instancia del arquitecto, con fecha del 20 de octubre de 1845.⁴³

El 27 de febrero de 1846 se concede, por Real Orden, un establecimiento de 759 palmos de terreno comprado por la Casa del Teatro en la Rambla. Gracias a un préstamo de 8.000 duros dados por la Caja de Ahorros se reedifica la fachada ese mismo año. La fachada del teatro no era recta, por culpa de la irregularidad de la planta. Por esta razón el 12 de agosto de 1846, por Real Orden el señor Administrador general

43. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. I.

del Patrimonio de Cataluña establece en enfiteusis a la Administración del Hospital una extensión de terreno en la Rambla para rectificar la fachada del teatro. El 25 de enero de ese año la Academia de Nobles Artes de San Fernando aprueba el proyecto de fachada del teatro. Ésta había sido proyectada en 1788 por el ingeniero militar Carlos Francisco Cabrer. El año anterior a su reforma se había pedido la opinión de un grupo de arquitectos. El 11 de enero de 1846 comienzan las obras del nuevo frente del teatro. El 22 de ese mismo mes se empieza a derribar la casa del Café de las Delicias, para contribuir a las mejoras del teatro, y en el solar que ocupaba se empieza a levantar, el 3 de marzo, un espacioso salón elíptico que servirá para un nuevo café. El 22 de abril se solventan las dificultades surgidas con motivo del derrumbamiento de la fachada del teatro. El 5 de enero de 1847 se inaugura el nuevo café anexo al teatro, del que toma posesión el Casino de Barcelona y lo convierte en su local.⁴⁴

El 17 de septiembre de 1847 se abre al público el gran salón de descanso del teatro, de planta octogonal y con dos puertas: una, que da al Teatro, y la otra, al Casino. En la renovación de la fachada se mantienen las grandes líneas ar-

44. Ídem, carp. I.

quitectónicas antiguas. El 13 de octubre de 1853 los concurrentes al teatro se quejan de la no existencia de cortinas en las puertas que dan a los corredores de los patios y del anfiteatro.

Diez años más tarde de la renovación de la fachada, el 16 de abril de 1857, los arquitectos José Fontseré y Miguel Garriga aseguran que la parte superior de la fachada puede derrumbarse. La Junta del Hospital solicita entonces un nuevo reconocimiento, que da como resultado el declarar que aquella afirmación de esos arquitectos es falsa y que nadie mejor para realizar la investigación que la Academia de Bellas Artes de la Provincia. Al final se acuerda que lo investiguen los arquitectos designados por el Ayuntamiento.⁴⁵ En abril de 1865 se da una Memoria, sin firma, en la que se expone la enorme necesidad de restaurar completamente el teatro, porque está sin pintar desde 1849, porque los dorados del prosenio son de 1840, etc. «Esto puede provocar la caída del teatro a un estado deleznable y convertirse en teatro de baja categoría, lo cual repugna a quienes han conocido su grandeza.»⁴⁶ El 25 de octubre de ese año se hace una limpieza de la fachada y se reforma el interior, para lo cual se invierten 10.000 duros.

45. Ídem, carp. I.

46. Ídem, carp. II.

En 1867 se hacen nuevas reformas y se acuerda vender el reloj del proscenio. En mayo de 1871 se da un litigio con el Ayuntamiento por parte de la Junta del Hospital porque los pórticos de la fachada son un foco de infección, dado que mucha gente del vulgo se hacía en ellos sus necesidades. El 20 de febrero de 1874 se cambia en el teatro la puerta de entrada del público, y con ello se da un mayor orden al entrar y por lo tanto un mayor control. Ese mismo año se les pone uniforme a los acomodadores.

En 1879 el empresario Bernis llama la atención del Hospital sobre el estado de deterioro de todos los palcos, particularmente los de platea y primer piso, a los cuales no quiere ir la concurrencia por el mal efecto que producen. Al año siguiente los empresarios Enrique Gimeno y Adolfo Burgado dicen al Hospital «ser de todo punto imposible poner en marcha el teatro sin restaurarlo casi por completo».⁴⁷ Formulan y presentan además un plan de reformas y obras. Por fin, accede la Junta y se reforman los palcos, se empapela y limpia, se suprime el anfiteatro y se construyen más palcos de platea, se coloca una escalera de mármol, se ponen timbres anunciadores, etc. En 1885 se reforma y restaura el 2.º piso y se aísla el 4.º del resto del teatro. En 1887 se

47. Ídem, carp. II.

ponen adornos, claraboyas, y se construye la galería exterior. En 1890 se modifica el escenario. En 1892 se cambian las butacas. En 1893 se le pone el teléfono. Por último, en 1911 se cambian de nuevo las butacas y se quitan los palcos del fondo de la platea.⁴⁸

Podemos notar con claridad cómo en la segunda mitad del siglo XIX el teatro empieza a decaer. Nos lo demuestran esos descuidos que se dan en su ornato y buena fisonomía. Responden, por parte de la Junta del Hospital, a la falta del antiguo optimismo y entusiasmo demostrado en las épocas anteriores. Se puede decir, creo yo, que la inauguración del Liceo ha cortado de golpe el desarrollo del Principal.

CUESTIONES ECONÓMICAS DEL TEATRO PRINCIPAL EN EL SIGLO XIX

Las rentas del teatro en 1820, después del lapso anormal de la ocupación francesa, ascienden a 4.750 libras. Si se actuaba durante la cuarema, por ser considerado tiempo santo, se obligaba a un recargo de 500 libras más. En 1824 la renta es de 1.500 duros al año, pagados en dos plazos iguales. En estos años el Hospital se reservaba para sí el producto de dos funciones bené-

48. Ídem, carp. II.

ficas cada año, aunque fuesen en días festivos. A este respecto se da el caso curioso de que en 1880 la empresa del teatro compra al Hospital una de esas funciones a beneficio por 17.000 reales.⁴⁹

En 1831 el teatro va a pasar por un pequeño apuro inesperado. La Condesa de Perelada citó a juicio a la Administración del Hospital en el Real Juzgado de la Provincia para reclamar los terrenos que ocupaba entonces el teatro. Los reclama como de su propiedad por causa del fideicomiso puesto en los bienes de la Casa de Boigadors en las capitulaciones matrimoniales de Bernardo de Boigadors e Isabel Busquets, el 26 de febrero de 1576.

El litigio duró siete años, hasta que el 30 de enero de 1838, en la sentencia dictada por la demanda de dicha condesa, se dice que «no es justificada tal reclamación y se absuelve a la Administración del Hospital, condenando al silencio perpetuo a la condesa en lo tocante a esto».⁵⁰

Las rentas mientras tanto siguen subiendo. En 1840 se llega a 3.000 duros anuales y, al año siguiente, a 4.000, pero con la facultad de actuar durante todo el tiempo que se quiera. En 1847 asciende ya a 5.400 duros.

49. Ídem, carp. II.

50. Ídem, carp. II.

En 1846 la Administración del Hospital acuerda, en pugna contra el Liceo, poner a censo todas las localidades del teatro. Dos años más tarde, persiguiendo el mismo fin, el Hospital vuelve de nuevo a constituirse en empresario del teatro. Se forma una sociedad constituida por José M.^a Freixas y de Llansá y Buenaventura Gassó. La empresa del Hospital se propone actuar con un capital de 10.500 duros, de los cuales Freixas y Gassó aportan 7.500 y el Hospital 3.000. El compromiso es por dos años, pero en el primero pierden ya un capital mayor que el aportado.⁵¹ Sin embargo, en esos dos años, a pesar de no existir ganancias y a pesar de que en ellos es cuando se da la inauguración del Liceo, según Olona, se percibió una renta de 25.000 pesetas, pero perdió en cambio la cantidad aportada como parte de la empresa.⁵²

De 1850 a 1855 la renta se mantiene alrededor de los 5.000 duros anuales. Luego va subiendo: 61.000 reales. En 1880 notamos un brusco bajón a 22.500 ptas. En 1886 las rentas han ascendido de nuevo. Ese año se llega a las 40.000 ptas.; al año siguiente, a las 45.000. En 1890 empiezan a darse las rentas al tanto por ciento, o sea que el Hospital ganará proporcio-

51. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II.

52. JOSEP ARTÍS, ob. cit., carp. II.

nalmente a los beneficios. Gracias a esto, en 1894, cada 1.000 ptas. de ganancia el Hospital recibe el 5 por 100.⁵³ Aparte de las rentas del teatro, el Hospital también se beneficia de los anexos a él. Así, del Café Delicias percibe, en 1867, 42.666 reales anuales, y en 1882, 13.300 ptas. De lo que se llamó el Lyon d'Or, que estaba compuesto por los bajos, el entresuelo y una pequeña parcela del almacén, percibía, en 1894, 12.000 ptas. anuales, llegando a 25.000 en 1917. En 1869 se había habilitado una parte del terrado para un estudio fotográfico, que reportaba una renta de 3.000 reales anuales. En 1876 el Ateneo produce 8.500 ptas. anuales, llegando a 12.850 en 1894.

En 1868 se da un corto período de crisis para los beneficios del teatro, motivados por el levantamiento de Cádiz contra la Reina. Se tuvo que cerrar por culpa del desasosiego de la gente y los acontecimientos políticos. En 1877 hay una nueva crisis en el teatro. La Administración del Hospital emite la idea de venderlo junto con la casa anexa, fundada en el escaso producto de sus rentas. Con el dinero que se obtenga se piensa comprar una o varias fincas de mejores condiciones. Deciden venderlo por 350.000 duros, pero la idea no tuvo éxito.⁵⁴ En enero de 1889 un com-

53. Ídem, carp. II.

54. Ídem, carp. II.

prador ofrece 250.000 duros por el teatro y el edificio anexo, pero la Junta del Hospital acuerda la venta por un millón y medio de pesetas. Tampoco se llega a un acuerdo.

El teatro sigue perdiendo prestigio. En 1891 se nota una fuerte decadencia en las representaciones y una indiferencia por parte del público. Los antiguos concurrentes al Teatro Principal han desaparecido. Hasta tal punto llegan las cosas que el 20 de marzo de ese año, Ricardo Valero, empresario del Principal, envía a la Administración del Hospital la renuncia de sus derechos como empresario. Habla de las dificultades que se oponen a la marcha del negocio, y dice: «La carencia absoluta de elementos artísticos y de obras nuevas de verdadera valía; las monstruosas exigencias de las celebridades; el odioso privilegio de estreno de las obras nuevas representadas en Madrid concedido por sus autores a las compañías que vienen a estrenarlas en esta capital, terminada la explotación en la Corte...».⁵⁵

El 21 de octubre de 1892 el empresario Juan Casajuana, y el 20 de enero de 1893, Miguel Gasset, piden que les sea rebajado el alquiler, y aluden para ello a que los artistas exigen sueldos elevadísimos.⁵⁶

55. Ídem, carp. II.

56. Ídem, carp. II.

En 1895 las representaciones han caído tan totalmente, que sólo actúan cómicos, gimnastas, ilusionistas, prestidigitadores, etc. En esos momentos ya no queda nada de lo que fue esa extraordinaria entidad en épocas anteriores. Ha cumplido con su misión y sólo quedan unos cuantos despojos de lo que fue. Pensemos que llegó a tener palco real, lo que ahora, ya a fines de siglo, no es más que un teatracho provinciano completamente anulado por la fabulosa elegancia y grandeza del Liceo.

En 1897 el Hospital lo cede al Ayuntamiento : «... los Administradores... tienen el honor de ofrecerlo a ese Ayuntamiento por la cantidad líquida de 25.000 ptas. anuales, pagaderas en semestres anticipados a contar desde primero de julio próximo y por un plazo de cinco años, que podría entenderse prorrogado de no mediar aviso en contrato por alguna de las partes con un año de anticipación».⁵⁷

El 25 de junio de 1897 se envía un escrito a José Echegaray, apoyando una instancia dirigida a él en calidad de Presidente en la Junta de Autores Dramáticos, en la que se pide se clasifique al Principal como teatro de tercera clase. Se dice : «Actuaron compañías que se vieron obligadas a rebajar considerablemente el precio de las entra-

57. Ídem, carp. II.

das y localidades, y en los últimos tiempos hubo necesidad, como en los villorrios, de limitar la función a los días festivos».⁵⁸

En 1899 el balance económico del Principal llega a ser desastroso. Permanece cerrado gran parte del año. El 17 de marzo de ese año Luis Pomar pide permiso para instalar un cine en la planta baja del teatro. Ofrece el 20 por 100 de la recaudación total. Se firma el contrato, cediéndole el vestíbulo. Al mes siguiente Pomar pide que los días festivos se le permita poner el cine en la platea, y en mayo solicita trasladarlo definitivamente a la platea.⁵⁹

En 1905 se convierte en cine al Teatro Principal, llegando a producir, en 1912, una renta de 25.000 ptas. En 1918 se da, por último, la escritura de venta firmada por el Hospital, y por Teodoro Seelbold, que marca el fin de una gloriosa tradición teatral barcelonesa. Otros teatros han sufrido últimamente el mismo fin que el Teatro Principal, levantando a su vez pequeñas y grandes polémicas. Nadie pone en duda que éste es el siglo del cinematógrafo, pero no creemos, ni mucho menos, que deba plantearse una disyuntiva entre ambas manifestaciones artísticas. Por tanto, no podemos menos que apoyar toda

58. Ídem, carp. II.

59. Ídem, carp. II.

iniciativa estatal en favor de un fomento a escala nacional del teatro.

Pedagógica y artísticamente merece y merecerá siempre nuestro favor; por ello, una vez más lamentamos que hechos como el del Principal se produzcan.

BIBLIOGRAFÍA

- Cronicón o Anales de la Casa Theatro de Barcelona*, tomos manuscritos existentes en el Archivo del Hospital de la Santa Cruz (hoy de San Pablo).
- Dietari y Llibre de deliberacions*, en el Archivo Municipal.
- VÍCTOR BALAGUER, *Historia de Cataluña*. Madrid, 1887.
- TOMÁS CABALLÉ, Reportaje retrospectivo por ... *Evocaciones históricas barcelonesas. Los teatros de Barcelona durante la Exposición Universal de 1888*. Barcelona, 1942.
- JOSÉ IXART, *Teatre Català: ensaig històrich-crítich*. Barcelona, 1878.
- GIL GACA, *Visita de Atención al Teatro barcelonés y a sus empresarios*. Barcelona, 1816.
- JUAN MALUQUER, *Teatre Català. Estudi històrich-crítich*. Barcelona, 1878.
- F. VIRELLA, *La Ópera en Barcelona*. (Estudio Histórico-crítico.) Barcelona, 1888.
- JOHN V. FALCONIERI, *Historia de la Comedia dell'Arte en España*. Madrid, 1957. (También está en la *Revista de Literatura*, fasc. 21, 22.)
- CASIANO PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España*. Madrid, 1804.
- JOSÉ ARTÍS, Papeles pertenecientes a ... para su libro *Tres siglos de Teatre barceloní*. En el Archivo Histórico de la Ciudad.
- JOHN FALCONIERI, *Los antiguos corrales en España*, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos del Instituto del Teatro, n.º 11. Barcelona, 1965.

PAZ Y GUERRA EN EL TEATRO ALEMÁN (1933-1950)

Por **BASILIO LOSADA**¹

1. Resumen de una conferencia pronunciada por el autor en el año 1964.

UNA NACIÓN EN CRISIS

La caída del nazismo provocó una subversión radical en las estructuras sociales de Alemania, que hasta entonces se habían mantenido con muy pocas variaciones y que se venían perpetuando en un sistema coherente e incommovible desde que la revolución romántica puso las bases del nuevo estado. La clase media intelectual, profesoral, había constituido el fundamento de la mentalidad nacionalista. Junto a ella, y con retraso respecto al resto de la Europa industrializada, había surgido la gran burguesía industrial, apoyándose en el desarrollo económico y en la coyuntura excepcionalmente favorable iniciada con la guerra de 1870. La paulatina forja del estado fue afianzando el ascenso de una burocracia técnica marcada con un fuerte sentimiento nacionalista. Se fueron así completando, junto con la vieja aristocracia latifundista y mi-

litar, los cuadros de fuerzas operantes en las dos grandes crisis alemanas de nuestro siglo. En cuanto al proletariado, su aparición en la vida pública fue tan tardía como la industrialización, y si bien actuó políticamente de forma violenta en los años dramáticos de la República Alemana, esta violencia tenía su origen en circunstancias muy concretas de crisis económica más que en una decidida vocación revolucionaria.

La guerra de 1914-1918 no tuvo, a pesar de su catastrófico final, consecuencias decisivas para la subversión del orden tradicional de la sociedad alemana. La primera Guerra Mundial fue un conflicto entre naciones, no una lucha ideológica. Fue quizá la última guerra nacionalista. En comparación con ella, la segunda Guerra Mundial presentó en Alemania caracteres que suponen prácticamente un estado de guerra civil, al menos por lo que respecta a un grupo social: los intelectuales.

En 1914 lucharon junto al Kaiser incluso los grupos políticos de mentalidad más marcadamente internacionalista. Los mismos socialistas, aunque no sin una inicial repugnancia, aportaron a la lucha todo su impulso multitudinario.

Pero la segunda Gran Guerra quebró esta rígida conciencia nacional; y esta quiebra se

produjo en virtud de principios ideológicos. La gran masa de exiliados tras la toma del poder por Hitler, demuestra cumplidamente hasta qué punto se inició, ya antes del conflicto bélico, una verdadera subversión de conciencias, una toma de posición desde supuestos exclusivamente ideológicos.

La burguesía acogió al nazismo como una solución para su crisis histórica, solución que le proporcionaba una ideología capaz de vigorizarla frente a las masas que iniciaban su acción política revolucionaria favorecidas por la crisis de autoridad de la República de Weimar. Pero este proletariado, que había adquirido conciencia de clase mucho más tardíamente que en el resto de la Europa industrializada, fue muy pronto encuadrado o aniquilado por el nacionalsocialismo. En este proletariado pudo mucho más la conciencia nacional que la conciencia de clase, quizá debido a su falta de tradición sindical, a su tardía organización. En ello hay que buscar fundamentalmente las razones del triunfo del nazismo.

Y así, mientras en toda Europa se vivía la crisis ideológica, la amenaza revolucionaria que iba teniendo de violencia y desarticulando los grupos nacionales, la estructura fundamental de la sociedad alemana se mantenía sin graves fisu-

ras, con plena coherencia, sin excesivos desajustes, a no ser cuando circunstancias concretas de crisis económica forzaron la desesperación de las masas obreras y las lanzaron a una acción subversiva, de cuya superficialidad y circunstancialidad nos da suficientes pruebas la inmediata sumisión al nacionalsocialismo cuando éste accedió al poder y sentó las bases de una nueva mítica nacionalista.

Es sorprendente el hecho de que, frente a una aceptación prácticamente unánime del nacionalsocialismo, sólo los intelectuales, es decir, el grupo que había incubado la mentalidad nacionalista a lo largo del siglo XIX, se mantuvo al margen o se opuso a toda colaboración, lanzándose a la dolorosa aventura del exilio. Ciñéndonos sólo al teatro, autores como Brecht, Zuckmayer, Weisenborn, Bruckner, Toller, etc., afirmaron su irreductibilidad frente a la máquina aplastante del poder.

El final catastrófico de la aventura hitleriana trastornó radicalmente el país. Pensemos en fenómenos de tan enorme alcance como los desplazamientos en masa de las poblaciones de los territorios ahora polacos, la forja de una nueva burguesía en los avatares de la posguerra, el planteamiento y desarrollo del «milagro económico». Pero por encima de todo la dramática

crisis de conciencia, el despertar colectivo de un sueño que se había convertido en pesadilla. La catástrofe de 1918 podía atribuirse a causas puramente militares. Era una derrota más, inscrita en la historia más dolorosa entre todas las de Europa. Pero en 1945 el caso era distinto: una mística nacional se había hundido. Se iniciaba una quiebra de la sociedad tradicional, una subversión de los niveles económicos. Y la tragedia de la división del país pesaba abrumadora. Y luego la obsesión de olvidar el pasado próximo, la lucha para alzar de la nada la imagen nueva del país, la conciencia dolorida por tantos sueños aplastados, sueños que el país había vivido con ilusionada unanimidad. Y de todo ello habían de dar testimonio precisamente los intelectuales, es decir, el grupo que repetidamente, sañudamente, había denunciado los peligros de la magalomanía nacionalista, los intelectuales que tenían que volver del exilio e insertarse en una sociedad que los había ignorado. ¿Hasta qué punto sería posible esta inserción? ¿Cómo lograrían plasmar aquella tragedia colectiva cuyo inicio habían denunciado? Y luego, cuando, conseguido el propósito de olvidar a todo trance, se abrieron los caminos de la prosperidad, ¿cuál fue la posición de los intelectuales ante la mística nueva, ante el prag-

matismo del «milagro económico»? ¿Reflejó el teatro, con su especialísima sensibilidad para patentizar las grandes crisis históricas, esta situación excepcional de uno de los grandes pueblos de Europa?

Años después nos encontramos con una nueva Alemania, de economía restaurada y floreciente, reconstruidas las bases de su vida social y conformadas de manera democrática. Y los alemanes viven esta nueva situación con la misma sinceridad y total entrega con que antes habían vivido el nazismo. ¿No habrá sido puramente superficial el cambio operado? ¿No habrá sido un cambio puramente epidérmico? Se forjó una nueva burguesía, nacida de una crisis, en plena crisis, y que encontró sosiego en la prosperidad inaudita e inesperada. Este fenómeno de la nueva prosperidad, de las nuevas clases que toman el poder valiéndose de factores puramente económicos, ¿se reflejó en el teatro?

En primer lugar, la nueva burguesía aceptó el teatro como reflejo y expresión. Fustigada cruelmente por los autores, aceptó estos ataques con esa especial sensibilidad que presenta la burguesía para sentirse ajena frente a lo que ocurre en el escenario, para aislar su propia peripecia y obstinarse en no reconocerse sobre las tablas. La nueva burguesía surgió ansiosa de teatro. Un

país de tan espléndida tradición cultural tenía que organizar necesariamente su actividad escénica, revitalizarla, darle nuevo impulso. Y resurgió la actividad teatral con auge repentino y brillantísimo. Hervían los temas en la calle, en el tráfago cotidiano de los que volvían del exilio, de los campos de concentración o del combate, en las muchedumbres de desplazados. Vivió la escena alemana una situación excepcional. Se hizo intérprete de su momento histórico, del heroísmo y de la picaresca — ese constante fruto de la derrota — que se enlazaban en las almas.

LA VUELTA DE LOS VIEJOS PRESTIGIOS

Al final de la guerra vivían aún algunos de los más ilustres autores de entreguerras, de la época en que Alemania vivió, junto con la crisis de sus formas políticas, el momento de mayor fuerza creadora en el campo de las novedades estéticas. Volvieron Bruckner, Brecht, Kaiser Werfel, Weisenborn; unos, de los campos de concentración; otros, del exilio. Vivía aún Hauptmann haciendo el papel de Dios máximo y lejano, una especie de Goethe desvaído en un recuerdo glorioso, intentando obstinadamente jugar al Ave Fénix y renovar su obra grandiosa

y solemne para hacerla intérprete de aquel momento de angustia.

Cuando llegó Hitler al poder se hallaba el expresionismo en su momento de máxima potencia creadora. Ciertamente, había agotado ya gran parte de su contenido subversivo y había entrado en un camino de sosiego en el que iba adquiriendo un carácter más fecundante que revolucionario. Quizá los últimos restos de su contenido subversivo se volcaron en la profusa escenografía de las multitudinarias reuniones nacistas. El mismo Hitler es una formidable figura de drama expresionista. Y si pudiéramos considerar fríamente los campos de concentración como un fenomenal esperpento, ¿no nos darían la imagen grandiosa y trágica de la más impresionante pesadilla expresionista? Las luchas de la primera posguerra, en lo que tenían de preparación cara a la ruptura de las trabas impuestas por una estructura política y social tradicionalmente rígida, permitieron aflorar cuanto hay en el alma germánica de subjetivismo apasionado, de disconformidad romántica. Algo semejante ocurrió en otra posguerra típica, en el derrumbamiento del Imperio Napoleónico que arrastró tras sí a la Alemania feudal y flexibilizó las líneas cerradas de la organización social hasta permitir el resurgir febril de la espontaneidad creadora de Alemania con la apa-

rición del Romanticismo. Nos llevaría demasiado lejos el establecer la relación de este expresionismo que subyace en lo más recóndito del alma alemana con una serie de fenómenos básicos de la cultura del norte del Rin: el Luteranismo, por ejemplo. Conviene insistir, sin embargo, en que el expresionismo no fue un simple juego esteticista como tantos otros «ismos» que destellearon un momento y agotaron inmediatamente su potencia creadora en un jugueteo intrascendente. El expresionismo es el modo en que se expresa con espontaneidad y estéticamente el espíritu alemán cuando las grandes crisis históricas rompen las rígidas estructuras en que se complace en insertarse. Y quizás esta inserción, el tópico culto a la disciplina, no es más que una especie de defensa de su individualismo — el individualismo luterano, el individualismo romántico — en busca de sosiego, para evitar el tener que plantearse aisladamente problemas a los que de antemano sabe que no ha de hallar solución.

Un fenómeno tan singular como el expresionismo, tan vigorosamente creador, prolonga su huella más allá de su extinción como peripecia y florece con espontaneidad fecunda en cuanto halla circunstancias históricas propicias.

A nadie sorprende ahora ver los escenarios desnudos, las decoraciones apenas esbozadas, los

hirientes juegos de luces incidiendo sobre el personaje con una impresión de pavorosa irrealidad, a los actores mezclados entre el público, la escena escindida por chorros de luz que rasgan las tinieblas. Con el expresionismo los recursos escenográficos dejaron de ser un elemento auxiliar para cobrar un sentido de elemento coactuante para la cabal expresión escénica. Ante una sociedad satisfecha, el expresionismo presentó la rebeldía como elemento de regeneración, ante el hombre aplastado por la burocratización, herido por la técnica incontrolable, sumergido en prejuicios y formalismos aniquiladores; el expresionismo intentó desesperadamente la salvación de su individualidad. Y el elemento fundamental para esta salvación era enfrentarlo cruelmente con su misma condición trágica. Para ello no servía el retrato, sino la caricatura; no servía la palabra, sino el grito. No es extraño, pues, que en los primeros años de posguerra, antes de que la prosperidad reconstruyera la imagen del país, reviviera el expresionismo en su más pura intensidad. Ni Brecht ni Zuckmayer, por citar sólo los más sólidos prestigios de posguerra, pudieron olvidar sus inicios en el expresionismo, aunque luego derivaran hacia formas propias, como Brecht, o cayeran en el reportaje naturalista, como Zuckmayer. Precisamente la obra más representativa del tea-

tro de la posguerra, la de más angustioso mensaje, el testimonio más cruel de los primeros años de la paz, es una obra plenamente expresionista, tanto por su técnica como por su intención. *Draussen vor der Tür* («Fuera, ante la puerta»), de Wolfgang Borchert, fue estrenada en 1947, en los años de la desmoralización y cuando apenas se vislumbraba en el horizonte el replanteamiento de una nueva Alemania.

La pervivencia del expresionismo es uno de los hechos fundamentales en el desarrollo del teatro alemán entre 1940-50. Pero estas fórmulas, hallazgos del expresionismo clásico, puesto nuevamente en vigor por las circunstancias históricas, no llegaron a los autores nuevos de manera directa a través de la tradición expresionista de los años prehitlerianos, sino por medio de los autores americanos. Las figuras más representativas del teatro alemán de entreguerras vivían en el exilio — Brecht volvió en 1948, Zuckmayer en 1947 —; otros, encerrados en un obstinado silencio o entregados generosamente a la compleja tarea de reorganizar la vida teatral del país. Curiosamente, las obras de más éxito en la preguerra, aquellas que encerraban una lección viva, cara a la posible resurrección del teatro alemán, no eran representadas. Muchas eran prácticamente desconocidas. El nazismo había

depurado las Bibliotecas, tuvo amordazada durante años la actividad editorial, y los nuevos autores no encontraban una tradición en que apoyarse. Dominaba entonces en los escenarios de toda Europa la obra de los autores americanos que venían a cubrir un momento de absoluto vacío creador y que causó un fenómeno de verdadero deslumbramiento a través de sus resonantes éxitos de París.

Los nuevos autores alemanes: Witlinger, Ahlsen, Rutenborn, enlazan con el teatro americano. Günter Rutenborn escribió una «pieza bíblica en un cuadro», titulada *El signo de Jonás* (1947), que muestra un claro paralelismo con *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder, que fue estrenada en Alemania con el título significativo de *Nos hemos salvado otra vez*. Otras obras de Wilder, como *Nuestra Ciudad* y *Pullman Car Hiawatha*, obtuvieron éxitos resonantes en la Alemania de aquellos primeros años de paz. El mensaje esperanzado, cargado de humana comprensión, que encerraban estas obras de Wilder, era una lección aleccionadora para los jóvenes autores alemanes. Gran influencia ejerció también O'Neill, que se había formado en el expresionismo alemán y cuyo estilo constituyó, no obstante, una revelación para los nuevos autores. Su *Mourning Becomes Electra*

recogía las novedades de la escenografía alemana de entreguerras junto con el influjo del cine, que tan patente había sido también en los primeros expresionistas. Algunas obras de la época del New Deal roosveltiano incidieron igualmente en las nuevas promociones alemanas. Concretamente, es clara la influencia de Clifford Odets, preocupado por las nuevas técnicas de montaje y mezclando de manera original los hallazgos del futurismo en lo que se refiere al movimiento escénico con la intensidad de las soluciones en el diálogo y el contenido poético un poco vago de los expresionistas. *Rocket for the Moon* (1935) interesó más por la técnica que por su contenido puramente literario, y lo curioso es que no hay en esta obra la menor novedad técnica que no derive directamente de experiencias alemanas de entreguerras. El influjo más poderoso y duradero fue el ejercido por O'Neill. *El Emperador Jones* y *El mono peludo* están muy próximas a ciertas formas del teatro de Georg Kaiser, que estrenó en 1922, en Nueva York, su obra *De la mañana a medianoche*. Y, para terminar, Elmer Rice, el más puro representante del expresionismo americano, repuso en Alemania su *The Adding Machine*. A través de esta obra los más nuevos autores alemanes se pusieron en contacto con fórmulas y hallazgos técnicos nacidos precisa-

mente en su país y olvidados en los años del nazismo.

El expresionismo de los años de entreguerra había servido para poner al descubierto, proféticamente, todos los figurones de una sociedad que crujía como un maderamen podrido. Fue un intento desesperado para iniciar la cura de urgencia, la búsqueda angustiada de una posición base desde la que fuera posible reorganizar toda la concepción del mundo, e incluso el mundo íntimo de cada alemán, trastornado por el descubrimiento de lacras imprevistas, de fallos increíbles. ¿No podría ser también el nuevo expresionismo vehículo adecuado para replantear la situación del hombre, para reenfrentarlo consigo mismo? El teatro de Borchert, las novelas de Böll y Grass nos han demostrado cumplidamente la eficacia del procedimiento.

Esta actitud ferozmente crítica, obstinada, incisiva, sólo cesó cuando a partir de 1950 la prosperidad económica trastornó el condicionamiento psicológico del país, y renació la confianza, teñida con una leve sombra de egolatría y auto-satisfacción, que llevó a considerar toda crítica como una impertinente agresión.

Los autores de los primeros años de posguerra aceptaron de inmediato los planteamientos técnicos y escenográficos del expresionismo clásico.

Piscator, Reinhardt, Jessner, volvieron a triunfar en los escenarios alemanes. Piscator volvió a Alemania en 1951, pero ya años antes había reanudado su fecundante contacto con el ambiente escénico alemán desde su puesto de director del Dramatic Workshop, del Roofstop Theater y del President Theater. Una de las obras que en América montó Piscator fue *Fuera, ante la puerta*, de Borchert, la obra máxima del expresionismo alemán de todos los tiempos, estrenada en 1947. Brecht mismo, superado su inicial expresionismo y abocado a un planteamiento personal del arte dramático, empezó en 1950 a trabajar en Alemania, aunque en verdad siempre fue un autor incómodo y molesto para el nuevo público burgués. Se impuso entonces el diálogo incisivo, caricaturesco, agresivamente formulado, a la busca de una sobriedad expresiva que rayaba en la expresión aforística y distorsionada, cuyo lejano precedente habría que buscar en el expresionismo del barroco español. Fundamentalmente se revalorizó el monólogo — la obra de Borchert acaba con un monólogo terrible, hiriente —; se volvió al lenguaje estilizado para mostrar, no lo que las cosas son, sino lo que significan. Se buscaron efectos de contraste — muy claros en *Cántico en la hoguera*, de Zuckmayer —, se volvió a la concepción deshumanizada de los persona-

jes, planteados como símbolos o con entidad superior a lo puramente individual. Y esta tendencia al símbolo llevó a una despersonalización que, unida a la carga lírica acusadísima en el diálogo, fue desvaneciendo los perfiles individuales de los personajes hasta dejarlos reducidos a un sencillo esquema que lleva a manifestar, más que caracteres, formas de actuación. A ello contribuyó de manera decisiva el empleo de la máscara por la que tanta predilección sintieron los expresionistas. A propósito de la máscara, dijo Iwan Goll: «Habíamos olvidado ya que el escenario no es más que un cristal de aumento..., habíamos olvidado que el primer símbolo del teatro es la máscara. La máscara es única, rígida, convincente, inalterable, inevitable. Es como el destino. Cada hombre lleva consigo su máscara, es decir, aquello que los antiguos llamaban culpa». También el tardío revivir del expresionismo reactualizó el empleo del coro y vitalizó la pantomima. Este género conoció un desarrollo inesperado, y ya no como puro instrumento didáctico, sino introducido en la acción, subrayando los silencios expresivos que tan acertadamente supo conjugar con los juegos de luz el teatro europeo de los años veinte. Se abandonó el uso de la media voz, que constituía parte fundamental en el encanto del teatro de salón, y con la deformación de la línea

se volvió a la deformación de la voz. «El hombre, ese ser satisfecho de sí mismo, orgulloso de sí, tiene que aprender de nuevo a gritar. Para eso, para gritar, es el escenario...» Y nos viene inmediatamente al recuerdo una obra clásica de la pintura expresionista, *El grito*, de Edvard Munch, o las estremecedoras deformaciones de línea y color en Emil Nolde.

Uno de los hallazgos máximos del expresionismo clásico había sido la tendencia a reducir la lejanía entre el personaje y el espectador — precisamente al revés de lo que pretendió Brecht en su momento «clásico» — introduciendo para ello a los actores entre el público, estableciendo una intercomunicación con toda apariencia de realidad, y aún buscando esta intercomunicación efectiva. También en este aspecto fue esencial la influencia de *Our Little Town*, de Wilder.

En 1945, cuando abren sus puertas tímidamente los teatros alemanes — no hay que olvidar que aún hoy lo más granado de la escena alemana se forma al calor del teatro radiofónico y que teatro radiofónico fue en principio la obra de Borchert —, sólo dos figuras aparecían con personalidad lo suficiente viva para servir de enlace con la tradición de anteguerra, sin pasar no obstante por simples rezagados, sino como autores

en ejemplar evolución técnica y temática. Estas figuras eran Brecht y Zuckmayer. Las dos figuras supervivientes de un mundo destrozado, profetas de la catástrofe, desligados de la culpa colectiva cuya consciencia gravitaba, bien a su pesar, sobre todo un pueblo. Ambos con fe en los hombres y con clara visión de su momento histórico. «Soñábamos con una leyenda de oro, y a nuestras manos llegó el amargo fin. Vemos ahora horrorizados que ha bajado el telón y todos nuestros problemas están aún por resolver», diría Brecht comulgando con la tragedia de toda Alemania. Había que devolver a las gentes su esperanza. Brecht la buscó en la subversión de un orden social que consideraba fundamentalmente injusto; Zuckmayer, enfrentando al hombre consigo mismo, removiéndolo su espíritu para encontrar el camino de la salvación colectiva. Brecht hace destellar ante los ojos de los derrotados todo el mal agazapado en el mundo; Zuckmayer quiere mostrarles las posibilidades aún infinitas y vírgenes ocultas en lo íntimo de cada hombre, y desterrar la consciencia de culpa colectiva para individualizar a los héroes como héroes y a los canallas como canallas.

En los últimos momentos de la República alemana, cuando la política tiñó toda actividad, incluso la creación estética, Brecht eligió el camino

del marxismo. Otros expresionistas o formados como Brecht en el expresionismo, Arnoldt Bronnen por ejemplo, eligieron el camino del naciismo. Las dos posibilidades cabían dentro del desarrollo lógico de la escuela, pero, desde luego, el naciismo entrañaba una ruptura menor. Era en cierto modo el coronamiento lógico de la escuela. Con lo único que el expresionismo se mostraba radicalmente irreductible era con el conformismo burgués. El problema de los que volvían de la guerra con las almas rotas bajo los uniformes destrozados había inspirado ya a Brecht en el año 1919 la obra *Tambores en la Noche*. Y Brecht empezó a utilizar el teatro como una arma, pero no para luchar contra una clase determinada, sino para luchar contra la sociedad entera.

«¿A quién no le gustaría ser bueno? ¿Por qué no dar sus bienes a los pobres? ¿A quién no le gustaría vivir en paz? Por desgracia en este planeta los medios son mezquinos y los hombres crueles. Las circunstancias, ¡ay!, no lo permiten». Era preciso, pues, modificar las circunstancias. Rompió Brecht con el expresionismo porque su nuevo planteamiento ideológico le exigía partir de la realidad. No cayó en el naturalismo porque no intentaba halagar al espectador, porque rechazaba un teatro puramente aparien-

cial. Pero a pesar de su discrepancia con la formulación básica del expresionismo, adoptó cuanto de él le era útil: toda la magia verbal y escenográfica y los recursos del montaje. Su ideal había sido expuesto ya en 1917 en frase de Paul Kornfeld: «El actor no debe limitarse a un intento de imitación de la realidad, porque, por una parte, nunca lo lograría por completo, y, por otra, esta imitación sólo se podría llevar al teatro en el caso de que el arte dramático hubiera degenerado hasta convertirse en una simple imitación de la realidad.»

Pero la obra de Brecht, ignorada en los años del nazismo, era demasiado personal, y su mensaje estaba demasiado teñido de actitud política para que pudiera ser fecundo. La obra de Brecht quedó, aislada y estéril, como una de las cumbres del teatro contemporáneo. Su directo heredero, en cierto modo su continuador, aunque sin añadir el más mínimo elemento personal, es Peter Hacks, colaborador del Berliner Ensemble, inspirado en una doble fuente de la que Brecht había extraído sus mejores logros: el teatro popular, singularmente el teatro lírico, y la tradición del Kaspertheater. Pero el teatro de Hacks, interesantísimo como eco fiel de la obra brechtiana, no incide directamente sobre el tema de la guerra y la crisis posterior. Su escasa resonancia en el

ámbito profesional, el fracaso ruidoso de alguna de sus obras cuando se intentó montarlas en escenarios profesionales, muestra patentemente cuán divorciada está su obra de la sensibilidad media del espectador alemán.

El planteamiento ideológico de la obra de Brecht y su afincamiento en los problemas concretos del momento histórico alemán data de los años de su movilización en la guerra de 1914. Nos cuenta: «Fui movilizado y enviado a un hospital. Allí tenía que vendar, poner yodo, hacer drenajes y transfusiones. Cuando un médico mandaba: ¡Corte esa pierna, Brecht!, yo contestaba: ¡Voy, sí señor!, y cortaba la pierna. Y cuando me decían ¡Haga una trepanación!, yo abría un cráneo sin pensármelo dos veces. Entonces empecé a darme cuenta de que los médicos reparaban a los hombres para devolverlos al frente lo más pronto posible».

Hay un grupo muy representativo de obras de Brecht que se refiere concretamente al nacismo y constituye una denuncia contra el sentido, los procedimientos y las consecuencias de la ideología hitleriana. Se inicia entre 1932 y 1935, con su ataque al racismo, en *Cabezas redondas* y *cabezas picudas*, en la que propone la sustitución de la ideología racista por la de la lucha de clases. La obra de más directa referencia

a la situación de la época nazi es la serie de veinticuatro piezas breves publicada bajo el título *Miedo y miseria bajo el III Reich*. En ella traza un amplio cuadro sobre las condiciones de la vida política germana entre 1935 y 38 (años en que las piezas fueron compuestas) y señala la aplastante intromisión política en la intimidad de los ciudadanos. Brecht traza sus cuadros con perspectiva lejana, con fría objetividad: El padre que teme ser denunciado por su propio hijo, el profesor que se ve obligado a enseñar una versión deformada de la historia, el miedo y el pavoroso silencio dominándolo todo. Desde luego, la visión de Brecht, aunque cierta y básicamente histórica, es «parcial» y tendenciosa, en el sentido de que hay en ella un supuesto básico que no se ajusta a la realidad. El nazismo no fue una ideología impuesta atterradoramente por una minoría exigua, sino una ideología aceptada multitudinariamente. El planteamiento brechtiano contribuía a asentar en el espectador la idea de la inocencia de todo un pueblo avasallado por la violencia y por una propaganda deformadora — resuenan constantemente en las breves piezas los tópicos del partido, la voz del Führer— frente a la que era imposible la oposición activa.

Son estas piezas un modelo de espléndido teatro, de ejemplar sobriedad e intensidad. En el

título hay quizás una alusión a *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac. En 1937, partiendo de una obra carente totalmente de sentido político (*Riders to the Sea*, de Synge), compuso *Los fusiles de la señora Carrar*, con referencia a la guerra de España. En 1941 escribió *La irresistible ascensión de Arturo Ui*. Abandona en esta pieza el sintético realismo de los cuadros de *Miedo y Miseria bajo el III Reich* y vuelve a la manera estilizada del expresionismo, a la procura de la máxima intensidad, en un teatro de clara expresión política como en sus tiempos de colaboración con Piscator. La obra nos presenta la ascensión hacia el poder de un grupo de facinerosos, en un ambiente estilizado de «obra de gangsters», que contiene referencias meridianas a la toma del poder por el nazismo. No fue Brecht un creador temático. Preocupado por el didactismo, puesto su teatro al servicio de una idea, recogió, seleccionó, transformó cuanta obra ajena, próxima o lejana se avenía con sus intenciones. Revitalizó su técnica con elementos del teatro oriental que fundió con las fórmulas sintéticas y despersonalizadoras del expresionismo, aprovechando hábilmente las posibilidades del simbolismo del teatro oriental. Marcó así un camino de superación del expresionismo partiendo de la tendencia misma, llevándola a su dimensión

más universal, superándola desde sus mismos supuestos.

Sería interesante precisar hasta qué punto la ética acomodaticia que Brecht predicó para el comunismo repercutió en la formación de una conciencia de pragmatismo en los alemanes de posguerra. O mejor aún — teniendo en cuenta la escasa repercusión directa que la obra de Brecht tuvo sobre el público alemán —, cómo supo extraer una situación espiritual que iba cuajando en el ambiente y darle expresión dramática. Nos referimos a *La vida de Galileo*, cuya redacción definitiva data de 1953, aunque fue escrita en los primeros años de la guerra. Galileo, movido por el miedo, reniega de sus convicciones, se somete a las imposiciones del poder, y cuando su discípulo Andrea le reprocha: «Nosotros pensábamos: morirá, pero no se retractará jamás; pero volviste diciendo: — Me retracté, pero seguiré viviendo. Más valen manos sucias que vacías». Galileo le responde: «Eso suena a realista, suena como yo. A Ciencia nueva, Ética nueva». A propósito de ello dice Holthusen: «Galileo no es una inteligencia libre y flotante ni una energía incondicionada, sino un hombre con un cuerpo pesado, que sabe apreciar perfectamente el vino y el ganso asado, que tiene que luchar por el aumento de salario, y que considera más importante el per-

feccionamiento lento, penoso y práctico de sus condiciones de trabajo que la heroica demostración de fuerza...». Y cuando le ofrecen caballos para huir, responde: «No puedo imaginarme como fugitivo, aprecio la comodidad». Lo que no le impide seguir trabajando por su causa, acabar sus *Discorsi*, que han de llevar a toda Europa la verdad que había rechazado oficialmente. No hay en la obra un planteamiento directamente político con referencia al nazismo, pero, al menos considerados algunos de sus elementos aisladamente, puede referirse a la situación crítica de posguerra, a la contradicción del heroísmo loco y su sustitución por un heroísmo pragmático.

Brecht partió del expresionismo para llegar a una *Neue Sachlichkeit*, a un nuevo objetivismo. Quizá su repulsa del expresionismo de escuela lo fue por miedo a caer en el riesgo en que tantos expresionistas cayeron, el riesgo de poblar su obra de alusiones vagas, de lirismo vacío y abstracto, poniendo al servicio de un absoluto vacío ideológico una técnica complejísima. El expresionismo había servido a muchos para procurar la originalidad por los más fáciles caminos, los de una técnica escenográfica formulista y simplificadora, capaz de esconder el más absoluto vacío creador. En su momento de decadencia formulista, el expresionismo pretendió revitali-

zarse en un estilo mixto, ecléctico, y surgió así la *Zeitstück*, la obra de actualidad, que pretendía exponer en un lenguaje directo y sin pretensiones estéticas los problemas concretos del momento: el homosexualismo, la burocratización, el paro, etc.

Uno de los más destacados seguidores de esta manera de hacer, Friedrich Wol, rindió tributo al filosemitismo de los intelectuales antinacis con una pieza de circunstancias, *Profesor Mamlock*; y la máxima figura del viejo teatro alemán, Gerhardt Hauptmann, escribió *Las tinieblas, un requiem*, llevada a la escena en 1953, quince años después de haber sido escrita. La obra es ciertamente confusa, con muy patente preocupación simbolista. Nos presenta el funeral de un judío en la época del nazismo. No es, desde luego, una obra a la altura de las mejores de Hauptmann, pero es representativa de las ansias de revisión y replanteamiento de ciertos temas bajo una intención de autoanálisis, característica de la época en que fue representada. Parece como si en los primeros años de la posguerra no se atrevieran los autores al planteamiento de los temas en profundidad: el antisemitismo, el sentimiento de culpa colectiva. Por lo general las primeras obras del teatro alemán tras la catástrofe, se limitaban a una problemática más concreta: la responsabili-

dad de los militares, por ejemplo, tema impuesto por el influjo del próximo Proceso de Nüremberg, cuando aún estaban asombrados los alemanes hasta el estupor por aquel proceso desconcertante que en cierto modo venía a condenarlos a todos. Preocupaban, pues, problemas concretos: el hambre, el egoísmo de los que enloquecían en su afán de olvidarlo todo, la vuelta de los vencidos... Fue luego, a partir de la primera década de la paz, cuando, sosegadas ya las conciencias por la democracia y la prosperidad recién estrenadas, empezaron a plantearse los grandes problemas colectivos, hasta llegar a 1963 el éxito multitudinario de *El Vicario*. Y fue precisamente la generación de los más jóvenes, la de los que sufrieron la guerra, pero no la protagonizaron, la que planteó tales problemas. Precisamente por esto es más sorprendente el caso de Hauptmann, que se nos presenta como una confesión, una autoacusación por el silencio mantenido, por el miedo que puso mordazas a las conciencias. Precisamente gentes como Hauptmann, intelectuales que habían vivido ya una vida colmada en los momentos iniciales del nazismo, eran los únicos que no podían llamarse a engaño. Otra obra de Hauptmann, *Herbert Engelmann*, escrita en 1941, pero redactada en forma definitiva en 1952 y rematada y llevada a la escena por Zuckmayer,

quiere justificar los orígenes del nazismo poniéndolos en relación con las crisis de la República alemana, la miseria, el paro, la desesperanza, los brotes separatistas. Y aún, en los años últimos de su fecunda ancianidad, pudo escribir Hauptmann una obra de grandes proporciones, *La Tetrología de los Atridas*, cuyas últimas partes, *La muerte de Agamenón* y *Electra*, fueron concluidas bajo el dominio hitleriano, pero no se estrenaron hasta el 1947. Hauptmann fue un caso representativo de la actitud de una parte de los intelectuales alemanes en los momentos de crisis de conciencia: aceptó los honores que Hitler le dispensaba, necesitado el dictador de un genio oficial tras la huida de los intelectuales judíos y de los inconformistas, pero se mantuvo al margen de toda actividad política, en una actitud de lejanía, desgarrado por la pugna interior entre la idea de fidelidad a la Patria, por entonces encarnada en un Estado que no le satisfacía, y la falta de una efectiva comunidad ideológica.

Zuckmayer partió, al igual que Brecht, del expresionismo. Su primera obra, *El camino de la cruz*, es un muestrario de los defectos y posibilidades de la escuela. El fracaso de esta primera obra lo lleva hacia el naturalismo, y escribió *La viña alegre* (1925), una manifestación de

teatro regional, limitado e intrascendente. La llegada del nazismo le llevó a una temática más honda. Ya antes, en 1930, se inicia la gran etapa creadora de Zuckmayer con una sátira del militarismo prusiano, *El capitán de Kopenick*, crítica sonriente, sin estridencias, pero que no engañó a nadie. En 1942 le llega a su retiro de Vermont, U.S.A., la noticia de la muerte de Ernst Udet, figura de la aviación alemana, colaborador de Goering, amigo íntimo de Zuckmayer en los años del desarme. Alrededor de la figura del amigo muerto compone la obra de más éxito en los escenarios de posguerra, *El General del Diablo*, estrenada en 1946. En esta obra se muestra especialmente viva la preocupación de Zuckmayer por el problema, que había de abordar repetidamente a lo largo de su obra, del hombre aislado, en conflicto entre el deber y su conciencia, el hombre en la encrucijada. Los personajes quedan así al margen de toda ideología, en una desgarradora lucha interior, en la que cada alemán de la posguerra podía hallar un reflejo de su propio conflicto. Los personajes de Zuckmayer son hombres, sólo hombres, ni pretextos para el adoctrinamiento político, ni símbolos trágicos, hombres en agonía y sin más solución que el suicidio. El capitán de Kopenick vive su farsa con dolorida incompreensión; el General del Diablo

se enfrenta con su muerte fríamente, conscientemente, como única salida. En este drama la síntesis expresionismo-realismo buscada por Zuckmayer apasionadamente encuentra una solución armónica, un equilibrio que nunca más volvería a hallar. Del expresionismo tomó el esfuerzo para no dejarse deslumbrar por la realidad apariencial. Del realismo, la lucidez para no reducir un problema, un avatar personal, a símbolo abstracto. Por eso la obra, con su enorme carga de esperanza, a pesar del trágico final — el único posible dadas las circunstancias —, pudo llegar al espectador como un lenitivo. Las circunstancias habían ya empezado a cambiar, ¿por qué no también los hombres?

En 1950 estrenó Zuckmayer *Cántico en la hoguera*. La obra no alcanzó el éxito resonante que todos esperaban tras el apasionado entusiasmo con que fue acogida *El General del Diablo*. La obra es muy compleja, el fundamento de la acción se dispone en un plano rigurosamente realista, pero por encima de él sitúa el autor, en un plano más general y vago, toda una construcción con personajes simbólicos: El Viento, La Helada, La Niebla, Ángeles, etc. Este plano resulta poco convincente, y cuando los personajes abstractos se interfieren en la acción realista — situada en Francia durante la ocupación, y

centrada en la lucha contra la Resistencia — resultan aún más impertinentes. La pieza está llena de ambición, y la parte realista presenta espléndidos logros. Vuelve Zuckmayer a un planteamiento expresionista en la concepción general de la obra. Sitúa en una aldea saboyana cuatro policías franceses al servicio del Gobierno de Vichy: Albert, George, Martin y Pierre. Junto a ellos cuatro soldados alemanes: Albert, Georg, Martin y Peter. Los mismos actores representarán cada uno a un soldado alemán y a su homónimo francés sin más cambio que el de su gorro militar. En su comportamiento responden también a un paralelismo riguroso, resultan dobles perfectos, en el carácter y en la actuación, de su homónimo respectivo. La obra viene a ser un drama de conciliación: hombres todos, con idéntica carga de virtudes y defectos. Vencedores y vencidos hermanados por una complejidad humana idéntica. La obra reviste un desarrollo esquemático, geométrico, de construcción neta. Otra vez el hombre individual, bueno o malo, según su talante o las circunstancias que lo condicionan. La tesis de la culpabilidad colectiva nuevamente rechazada. Hombres concretos en un panorama concreto. Hombres intercambiables con los de cualquier nacionalidad o cualquier ideología. Hombres como el soldado alemán Syl-

vester, el único que se escapa del coro de personajes indiferenciados, capaz de poner el amor por encima de su ideología, de su deber para con la Patria, y lanzarse a morir al lado de sus circunstanciales enemigos. La culpa y el heroísmo quedan vinculados a hombres determinados, aunque en la peripecia escénica revistan una indeterminación expresionista. Pero técnicamente la obra se resiente de eclecticismo. Zuckmayer no acertó, como Brecht, con una fórmula técnica que, superando los peligros de la abstracción expresionista, diere hondura a sus dramas. Posteriormente la obra de Zuckmayer se desvía hacia el reportaje de actualidad, como *La Luz Fría*, en la que expone dramáticamente la crisis de conciencia de los científicos atómicos que se pusieron al servicio del comunismo, y lo hace con una simplicidad de periodista, con seguridad y maestría, pero sin perspectiva; en definitiva, sin hondura.

Queda así Zuckmayer, a la búsqueda de un difícil equilibrio entre clasicismo y novedad, en una posición inestable, sin hallar la fórmula propia que posibilite una gran obra personal. Lo más fecundo de sus planteamientos es el enfoque realista de la crisis de conciencia individual dentro de una crisis colectiva. La vuelta al hombre puro, al hombre sencillo, culpable o no, evitando

siempre la retórica grandilocuente en que caían los epígonos del expresionismo.

Brecht y Zuckmayer fueron los grandes prestigios en retorno. Ellos, los que siguieron, incluso en el exilio, una línea clara, ciñéndose a los problemas de su patria con la perspectiva que les daba la lejanía y la lucidez intelectual. Pero tras ellos había una juventud huérfana. Brecht quedaba demasiado personal, y limitado por su servidumbre política. Zuckmayer, buscando sus difíciles fórmulas de equilibrio entre tradición y novedad. El magisterio goethiano de Hauptmann, el único de los grandes maestros que había permanecido en la Alemania hitleriana, quedaba en la esterilidad, en una olímpica lejanía. El mismo Hauptmann parecía haberse convertido en un héroe de Zuckmayer. Los jóvenes tuvieron que buscar su camino entroncando con sus clásicos a través de un teatro ajeno, el teatro americano.

Entre los jóvenes autores revelados tras el conflicto, el más destacado fue Wolfgang Borchert (1921-1947). Soldado en la guerra, es decir, doblemente vencido, enfermo, creador miserable entre montañas de ruinas, «uno de los que en el año 1945 volvían a sus hogares, y no volvían porque sus hogares no existían ya». Murió desesperado en Basilea, días antes del estreno de su única obra, *Draussen, vor der Tür*. Fue Borchert

un destino trágico, el testimonio más desgarrador de los vencidos. No es fácil hablar de Borcherdt sin pasión. Todo juicio técnico ha de venir deformado, condicionado, por el hecho de que no se trata de un profesional de las letras, sino de un hombre que llevó a la escena su tragedia personal. Y alzó con ella un grito desgarrado, un obstinado *no* contra la brutalidad y la crueldad estéril. Técnicamente es el último expresionista puro y el más puro expresionista. Probablemente la escuela tenía que pasar por la prueba del fuego para manifestar con la máxima intensidad todas sus posibilidades de creación. No se trata ya de un primoroso juego técnico, de complacencia esteticista, ni siquiera de la expresión de un conflicto ideológico más o menos abstracto, sino de un hombre que utiliza los recursos expresionistas para hacerse voz de un gigantesco drama colectivo. Su obra tiene un sencillo desarrollo — muy apto para su plasmación radiofónica, pues como teatro radiofónico había sido concebida — y se desarrolla según el típico sistema expresionista de cuadros de continuidad truncada, pero con reiteración de los mismos elementos básicos, como un estribillo que va subrayando toda la crueldad irracional de una paz lograda en la derrota. Beckman, el protagonista, vuelve de Rusia, mutilado, desesperanzado. Su

hijo, al que no llegó a conocer, murió en un bombardeo. Su mujer vive con otro. Comienza su peregrinación dolorida e inútil. Nadie quiere cargar con su drama, ni los que fueron sus jefes en la guerra, ni aquellos que empiezan a ver su fortuna con la paz improvisada. Trabaja en un cabaret, donde canta las canciones amargas de su derrota y su fracaso personal, y lo echan porque «el público quiere que le hagan cosquillas, no que le pinchen». Cuando encuentra una posibilidad de sosiego en brazos de una mujer, vuelve el marido, otro muerto vivo, y tiene que cederle su lugar. Aparecen personajes simbólicos: Dios, que no es más que un anciano llorón que no puede poner remedio a nada. El Río, donde Beckmann quiere suicidarse, pero que lo rechaza vomitando montones de muertos podridos. Y Beckmann, miserable y grotesco, escondido tras los anteojos de su máscara antigás, que no puede quitarse porque no tiene otros — y de nuevo aparece el valor de la máscara subrayando los efectos dramáticos, abstrayendo los problemas personales y proyectándolos en una dimensión colectiva —, va llamando a todas las puertas y a todas las almas. Un extraño siempre, en una sociedad que lo usó y lo vomita como un harapo. El mismo Berckmann tiene conciencia de su inutilidad, de su desajuste con la sociedad que se

va formando como una gusanera entre las ruinas, y se deja morir solo, en medio de una plaza, y su último grito es: «¿No hay ninguna, ninguna, absolutamente ninguna respuesta?»

Frente a la trágica grandeza de la obra de Borchert todos los anteriores experimentos expresionistas palidecen, nos parecen un juego intrascendente y narcisista. La obstinada procura de jugueteos técnicos encontró al fin un tema a cuyo servicio ponerse: la Gran Catástrofe simbolizada en Beckmann, el hombre de la Derrota.

Pero los autores citados hasta ahora pertenecen todos a los grupos de preguerra, unos por su edad; otros, como Borchert, por la técnica. ¿Cuál es el panorama actual del teatro alemán? ¿Sigue la guerra, la crisis de conciencia de todo un pueblo, manifestándose en la escena? En general las respuestas son pesimistas, pero lo son más en consideración al arraigo multitudinario del teatro en épocas anteriores que teniendo en cuenta sólo su situación actual. Hans Egon Holtusen dice: «Poco se puede hablar sobre el drama alemán de posguerra». En 1958 decía Hermann Kasak: «el autor más representado sigue siendo Hauptmann». Siegfried Melchinger, también en 1958, insistía en esta impresión desoladora: «en los últimos años la mayoría de los estrenos eran piezas de radioteatro que más tarde

se adaptaban a la escena». Y pieza de radioteatro fue también inicialmente la obra de Borchert. Pero lo cierto es que si para el teatro radiado se realizan obras de tal categoría, capaces de resistir la prueba del escenario e incluso proporcionar éxitos de crítica, hay que convenir en que al menos el panorama del teatro radiado es excepcional, caso único en Europa. Desde luego, apenas restaurada la paz volvió a manifestarse con intensidad el tradicional apego del público alemán a las artes escénicas. Quizá sea Alemania — junto con la Gran Bretaña — el país de Europa donde con más intensidad, y a diferentes niveles, se vive el teatro por parte del pueblo. En las Universidades se reavivó la honda preocupación por la escena. El nuevo público burgués acudió fervorosamente apenas los teatros abrieron sus puertas. Hay quizás una crisis de vocación escénica. El milagro económico presenta estos inconvenientes: en cualquier ocupación se puede hallar más fácil salida que en el recurso siempre aleatorio de las tablas.

El autor que canalizó el fervor del nuevo público burgués fue Karl Wittlinger, que suavizó las formas más aristadas del teatro expresionista, y que muestra decidida semejanza con la obra de Borchert. La obra que consagró a Wittlinger ante el gran público fue *¿Conoce usted la Vía Láctea?*,

estrenada en 1956, en la que el nuevo expresionismo se manifiesta con sencillo y eficaz trucaje escénico. Dos actores representan todos los papeles de la obra, con sólo cambiar de atavío conforme a las necesidades de la acción. Wittlinger simplificó y presentó con estilo comercial un tema tan incómodo como el del retorno de los derrotados. Comparando la obra de Wittlinger con *Fuera, ante la puerta*, de Borchert, podríamos hallar la diferencia fundamental entre los años de la tragedia y los años en que la tragedia era ya un recuerdo amargo, suavizado por la paz, por la prosperidad. El soldado de Wittlinger llega demasiado tarde para insertarse en una sociedad ya reconstruida. No llega, como el Beckmann de Borchert, en el nudo mismo de la tragedia. El protagonista de Wittlinger encuentra a su alrededor caras felices, hombres asentados en la prosperidad, afirmados en ella y dispuestos a defenderla celosamente contra quien pretenda turbarla con su presencia importuna. El soldado, carente de documentación, recogió la de un camarada muerto, y heredó su personalidad manchada por antecedentes delictivos. Llega a su pueblo dispuesto a reconstruir su vida desde los orígenes, y se encuentra con las barreras de intereses creados por su muerte. Trabaja como conductor en un carrusel de la muerte, y al fin, para huir de la locura,

se interna en un manicomio, donde representa su vida en una función dedicada a los locos. Desde la técnica de cuadros sin continuidad — con intervención del mismo protagonista, que va narrando lo que ocurrió y establece así el hilo de la acción — hasta la visión caricaturesca de la burocracia, la referencia al circo, espectáculo cuyo juego de muerte, técnica y absurdo había deslumbrado en su tiempo a los expresionistas clásicos, todo en esta obra procede, en filiación directa, del teatro de entreguerras. Pero Wittlinger, miembro de una sociedad confortada, insertado en la prosperidad, plantea el tema sin la dramática acritud de Borchert, lo difumina en leves irrisaciones de humor, lo pone al alcance de los satisfechos. La obra fue pensada para veinte personajes. Luego, uno a uno, Wittlinger los fue rechazando, concentrando el desarrollo, hasta dejarlo reducido sólo a dos: el actor que representa a «los otros» — también en esto el expresionismo es patente —, y frente a él, el inadaptado, el hombre que, como Beckmann, se ha quedado fuera, ante la puerta.

En 1946 se estrenó *El signo de Jonás*, de Günter Rutemborn, que muestra una preocupación por acercarse a soluciones en las que la esperanza no se base en lo puramente humano, sino en una instancia superior. Es muy importante la diferen-

cia de planteamiento entre las obras de los primeros cinco años de la paz y las que siguen a 1950. Al comparar Wittlinger y Borchert quedó ya señalada esta diferencia. En las obras de 1945 a 1950 domina la búsqueda de la esperanza y el intento de justificación, el rechazo de la idea de culpa colectiva, para plantear el heroísmo o la maldad a nivel individual simplemente. A partir de 1950, los mismos temas se van convirtiendo en materia estética, hasta llegar al teatro más reciente, el de un Ahlsen, por ejemplo, en que la guerra es ya un recuerdo lejano, un tema en el que insertar una acción histórica. Un raro rebrote de violencia, de planteamiento crudamente cruel como si quisiera reaccionar airadamente contra las conciencias adormiladas, lo constituye *El Vicario*. Rutenborn está plenamente afincado en el planteamiento de los primeros cinco años de la paz. Y no halla más esperanza que la que pueda depararle una vaga religiosidad, un teísmo impreciso. Jonás es en esta obra el comandante de un submarino. A su alrededor se juntan los que sufrieron, toda la masa de hambrientos, desconcertados, hundidos en la miseria, que acusan a Dios y lo condenan. Pero la condena no se puede cumplir, porque todos los dolores quedaron comprendidos en el Sacrificio Máximo de Cristo. La obra resulta confusa, cargada con una

simbología de perfiles inconcretos, pero tiene el enorme interés de constituir la única voz que en la derrota descubre la esperanza religiosa. O por lo menos, busca la esperanza en la religión.

Günther Weisenborn prosigue la tendencia del reportaje escénico que en los años de entreguerras había sido la única reacción contra la desintegración del expresionismo. En él reviven las Zeitsücke o piezas documentales de Friedrich Wolf o Peter Martin Lampel. El problema de la guerra y de la paz visto en perspectiva y como tema histórico, pierde en humanidad, pero gana en coherencia. Combinó Weisenborn el enfoque político circunstancial con la pretensión filosófica, y creó un teatro documental, con retorno a las formas clásicas. De vuelta ya de las experiencias renovadoras, con ellas perfectamente asimiladas, construyó sus obras con sabiduría y seguridad, pero sin alcanzar la hondura de Brecht o de Zuckmayer ni el mensaje desazonante de Borchert. Su experiencia de resistente en los grupos de la oposición activa le inspiró *Los ilegales* (1946). Pero ya fuera de la anécdota espectacular, su teatro alcanza más hondura en una obra escrita en la transición de los años trágicos a los años de sosiego: *Tres caballeros honorables* (1950). Se estrenó este drama en un momento de sólida esperanza, cuando ya no era problema el simple

hecho de vivir, y una nueva clase de oportunistas se alzaba con el poder económico e iba abriéndose paso hacia las situaciones de mayor relevancia social. Frente al mundo puro de *Los ilegales* aparece ahora el de los que acogieron al nazismo, mezclaron con él sus intereses, su vanidad o su ambición, y dieron a Hitler base popular para su trágica aventura. Luego quieren olvidar a cualquier precio. Y, rápidamente, construir una sociedad de «honorables» sobre los millones de muertos inútiles. Quedan con su mezcla de terror y maldad, cargados con un fracaso que endulza la riqueza. No hay en ellos una chispa de grandeza. Sólo un salvaje y despiadado egoísmo.

Como resumen de toda la problemática de los años 1918-1950, en un intento de cuadro colectivo, a la manera de unos Episodios Nacionales, se encuentra la serie dramática de Ferdinand Bruckner publicada bajo el título general de *Dramas de nuestro tiempo*. Se inicia esta visión cíclica con un drama estrenado en 1926, *Enfermedad de juventud*, que patentiza los desajustes y las crisis económicas que llevaron a Alemania hacia el nazismo. Es en cierto modo una justificación de la juventud que se unió a Hitler en busca de unos principios básicos que le dieran una concepción del mundo, una justificación ante la crisis de la democracia puesta de manifiesto con

el fracaso de la República. En 1928 insistió en un tema análogo con *Los criminales*. En 1933, año clave, escribió *Las razas*, el drama más representativo del ciclo, para exponer los absurdos y el riesgo del antisemitismo. En 1942 alcanzó su mayor éxito con *Le queda ya poco tiempo* («Denn seine Zeit ist kurz»). El tema se centra básicamente en un problema religioso: la respuesta que ha de dar el cristiano a una política de violencia y exaltación pagana. El tema había sido expuesto ya en 1935 por Ernst Toller, en su obra *Pastor Hall*. La respuesta, tanto en una obra como en otra, es poco concreta, el drama se desvanece en un juego de ideologías abstractas del que resulta sólo una condenación general de la violencia. Tras la guerra prosiguió su amplio cuadro con *Los liberados* (1945) y *Los frutos de la nada* (1950). En la primera expone el desconcierto de los liberados, de los que se convirtieron del día a la noche de derrotados en liberados, sin saber aún exactamente lo que había pasado. En la segunda aparece ya la sociedad que inicia la marcha hacia la prosperidad, con los sueños de gloria convertidos en sueños de triunfo económico y social, y la sociedad sustituye el mesianismo por un nuevo mito: el dinero pone en marcha al pueblo de los dolorosos fracasos. Bruckner logró dar así coronación a una obra gigantesca, a un excep-

cional planteamiento épico. Quizás esta concepción tan amplia perjudique a cada obra aisladamente. Hay en ellas una visión histórica que deshumaniza a los personajes. El conjunto es un gran reportaje, dentro de la tradición de las Zeitsücke que había servido durante varios años — los años de triunfo del expresionismo — como barrera de contención ante los excesos de abstracción lírica en que generalmente caía la escuela. En 1953 decía Bruckner, en Viena: «millones de hombres de nuestro tiempo vivieron situaciones extremas, y dieron testimonio de que nosotros podemos ser tan grandes como las figuras míticas». Esto equivalía a cerrar una época. Y cuando después de 1950 parecía que el teatro alemán había olvidado la derrota y la amargura de la paz, cuando, por ejemplo, Leopold Ahlsen, en 1955, exponía, en *Los árboles están fuera*, un drama ahistórico, intemporal, sobre un fondo de la resistencia y la ocupación en Grecia, o Peter Hacks prolongaba la línea de Brecht — un Brecht que nunca llegó a ejercer un magisterio efectivo sobre el joven teatro alemán, a pesar de sus éxitos en el extranjero —, o Heiner Kipphardt, en *El perro del general*, recaía en confusos simbolismos intentando replantear, de la manera indirecta, alusiva y asequible al público, los problemas que éste se obstina en olvidar, surge *El Vicario*, de

Hochhuth, el mayor éxito del teatro alemán de posguerra, su obra más discutida. La rudeza de la acusación alzada contra Pío XII ha levantado tempestades polémicas. El autor no esconde que presenta su obra no como un simple artificio literario, sino como labor de historiador, y hace seguir las ediciones de su obra de relaciones documentales y testimonios en apoyo de su tesis. Considerada la obra prescindiendo de su contenido polémico, nos aparece como una más entre las obras que siguen la tradición realista de las Zeitsücke, incluso con la introducción de un personaje real, el teniente de las S. S., Kurt Gerstein, infiltrado en las filas del nazismo para procurar la salvación de los inocentes. O con la figura del jesuita P. Fontana, que ha sido relacionada con el canónigo berlinés Lichtenberg, que luchó incansablemente hasta obtener permiso, en 1943, para morir en un campo de concentración, petición que hizo igualmente el pastor Grüber. Piscator, en el prólogo de la obra, nos la presenta como una de las raras tentativas para superar el pasado. En realidad estas tentativas no fueron tan raras. Todo el teatro alemán de la posguerra no es más que eso: una tentativa para superar el pasado. Precisamente en este prólogo de Piscator hay una lúcida, penetrante, crítica del expresionismo, de su esterilidad: «el expresionismo tuteaba a los

hombres sin conocerlos, y se iba volviendo poco a poco abstracto, fantástico, irreal». Piscator sitúa la obra de Hochhuth fuera del expresionismo: «es una obra ya plenamente épica». No obstante su forma misma como obra versificada, puede contener un principio de alejamiento de la realidad, o contener esta realidad bajo la pretensión de darle una dimensión poética rimando la lengua libremente. Bajo el modelo expresionista se construye la obra a base de cuadros sueltos, sin más hilación que la que le confiere la permanencia de los mismos protagonistas básicos. Es desde luego una obra considerable, pero fundamentalmente teatro para leer. Sus defectos, la profusión inconcreta del diálogo, los monólogos excesivos, se revelan más claramente al ser llevada a la escena. Hay, sin embargo, en la obra, en los inicios del acto tercero, una de las escenas más brillantemente resueltas, dentro de su dramático efectismo, de todo el teatro alemán de la posguerra: la escena de la detención de la familia Luccani.

No obstante, cuando se acaba la lectura de *El Vicario*, el lector no puede evitar la impresión de que lo que Hochhuth ha estado haciendo es liberarse desesperadamente de una parte de la responsabilidad, buscar alguien, cuanto más alto mejor, sobre quien hacerla recaer.

CALDERÓN DE LA BARCA EN MONTAUBAN

Por Bartolomé Olvera

El Festival de Teatro Barroco de Montauban se ha desarrollado, como cada año, en la Plaza Nacional, rodeada del siglo XVII y convertida para nosotros de otras plazas españolas.

CRÓNICA

Es lamentable que las organizaciones de este Festival no procuran hacer llegar al público español propaganda, revistas y programas del mismo. Cuando en octubre de este año para asistir a una representación, de *El Ombra del Turismo Inverso* en Barcelona no podía, sobre las mismas, ni el mismo día.

No obstante, nuestra inevitable curiosidad control nos ha permitido, a pesar de todo, ver, en uno de los lugares de esta simpática plaza, el programa previsto para este año: *La Cód. de Cornouille*; *Los tres juicios en uno*, de Calderón, y *Las glorias de Scapin*, de Molière.

Así en la segunda representación de *La Cód. de Cornouille*, ligeramente perturbada por la lluvia, y puesta en escena por Marcelle Tassiercourt, esposa del dramaturgo Thierry Maulnier, con decorados y trajes, arrojados de blancos, negros y grises de Jacques Marilley, y con intervenciones, en el papel de alca-

CALDERÓN DE LA BARCA EN MONTAUBAN

Por Bartolomé OLSINA

El Festival de Teatro Barroco de Montauban se ha desarrollado, como cada año, en la Plaza Nacional, construida en las últimas décadas del siglo xvii y evocadora para nosotros de otras plazas españolas.

Es lamentable que los organizadores de este Festival no procuren hacer llegar al público español propaganda, carteles y programas del mismo. Cuando me interesé este año para asistir a sus representaciones, la Oficina del Turismo francés en Barcelona no poseía, sobre las mismas, ni el mínimo dato.

No obstante, nuestra invencible curiosidad teatral nos ha permitido, a pesar de todo, ver, en uno de los ángulos de esta simpática plaza, el programa previsto para este año: *Le Cid*, de Corneille; *Las tres justicias en una*, de Calderón, y *Las picardías de Scapin*, de Molière.

Asistí a la segunda representación de *Le Cid*, de Corneille, ligeramente perturbada por la llovizna, y puesta en escena por Marcelle Tassencourt, esposa del dramaturgo Thierry Maulnier, con decorados y trajes, armonía de blancos, negros y grises de Jacques Marillier, y con intervención, en el papel de «Leo-

nor», de la misma directora. Marcela Tassencourt tiene en su haber un brillante historial y una larga experiencia en las tareas de la dirección escénica. Es actriz de raza, lo cual le ha facilitado mucho el camino en esta última y difícil misión de hacer comprender a sus actores qué es lo que quiere y cómo lograrlo. Recordemos, de sus anteriores realizaciones, la obra *El abanico de Lady Windermere*, en el Hébertot (París, 1955), y *Proceso a Jesús*, en el mismo teatro.

Con su puesta en escena de *El Cid*, Marcela Tassencourt hace honor a su sobrenombre de Gran Dama del Teatro. Todo ha sido conducido por ella con una sobriedad, una severidad y una noble pasión muy «a la española»; desde la luminotecnia a los viejos oros del dispositivo escénico, sin olvidar, claro está, el juego interpretativo.

En la joven dama Nadine Basile, interpretando a «Jimena» (Chimène), descubrimos a una actriz plena de sensibilidad y de elegante belleza, y a la que vimos llorar maravillosamente su infortunio.

Gisèle Touret, en la «Infanta», demostró también su autoridad escénica y el poder dramático de su voz. La prestigiosa personalidad de Jean Martinelli, viviendo a «Don Diego». Y en el papel de «Rodrigo», Michel Le Royer, a quien habían aplaudido ya en esta misma creación los espectadores del Festival de Carcassone.

Michel Le Royer es un brillante galán de bella presencia, cuya romántica figura ha hecho el cine más popular. Su interpretación de «Rodrigo» es noble y muy fogosa, aunque quizás a un espectador

español le sea difícil imaginarse a «mío Cid de Valencia» sin barba («barba tan complida»), con los ojos claros y los rubios y alborotados cabellos de Le Royer.

«Marcelle Tassencourt a retenu cette leçon: qu'ici et là le texte compte seul», nos dice de ella Lemarchand.

Nunca agradeceremos bastante a Marcela, en esta época de «deformaciones» de los grandes autores, este soberano respeto a nuestro Calderón de la Barca. Un Calderón en versión francesa de Georges Baelde. *Las tres justicias en una*, fue presentada en el segundo programa del Festival, drama de capa y espada, terrible evocación de Pedro el Cruel, situada en Zaragoza, figura que inspiró también a Tirso de Molina y a Fray Lope Félix de Vega Carpio.

En el reparto de *Trois crimes un chatiment*, con decorados y trajes de François Kortén, volvemos a encontrar a los mismos actores de la pieza de Corneille; con Martinelli incorporando, con gran riqueza de matices, la soberbia figura del Rey, y Jean-Pierre Andreani en el papel de «Patricio», la víctima.

Para la solución de la escena final de este drama que nunca vimos en los escenarios de nuestra tierra, Marcelle Tassencourt halló sin duda inspiración en la pintura de Goya.

Esta solución que da la figura de Pedro el Cruel al drama de «Patricio» en la obra de Calderón, ya citada, nos recuerda la afirmación del holandés Leo Ballet, para quien «el barroco es la manifestación formal del absolutismo político, del poder ilimitado, del esplendor de la dominación de los nobles». Teo-

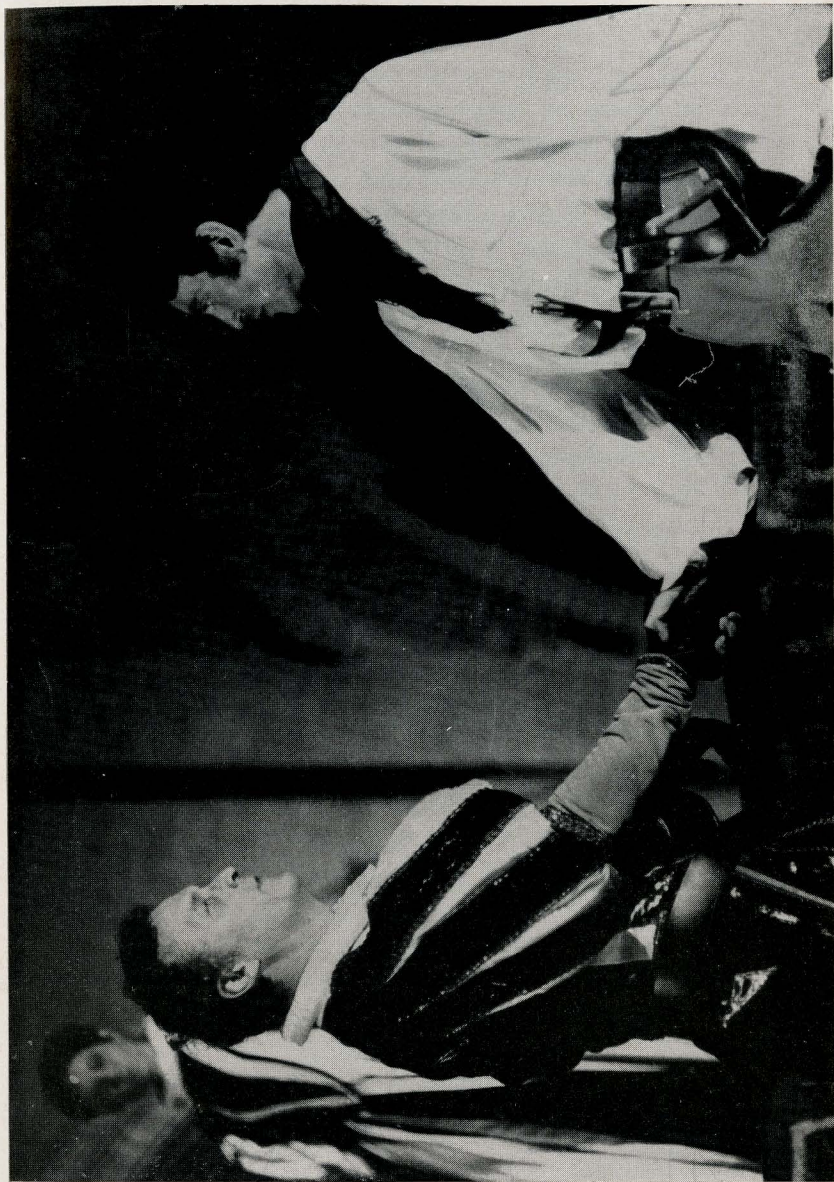
ría muy bien estudiada por Frederico Morais en su aspecto artístico y social. Y este último sobre todo es el que ha guiado, dentro de este concepto, la «motivación» de la puesta en escena calderoniana de la señora Tassencourt.

En los ojos abiertos del ajusticiado «Patricio» — «dado garrote» —, en este caso los de Andreani, nos parecía leer aquella inscripción esculpida en uno de los muros de la cercana iglesia de Saint-Jacques, debajo de un reloj de sol: «Tard o d'ora vendrà l'ora». Eso pensaban sin duda los que se detenían allí a rezar, en tiempos gloriosos, camino de Compostela.

El Festival se cerró con la comedia escrita y representada por Molière al llegar a su madurez, *Les fourberies de Scapin*, premio del Círculo Internacional de la crítica joven, por la puesta en escena de Edmond Tamiz, en el último festival del barrio del Marais, celebrado en París.

Esta farsa, inspirada por Terencio y con motivos de la *Commedia dell'Arte*, ha sido traducida al español por el poeta Rafael Alberti y M.^a Teresa León, con el título de *Las picardías de Scapin*.

El arco del ángulo de la Plaza Nacional de Montauban fue aprovechado por Tamiz hasta el fondo de su perspectiva, que cerraba el pórtico de una auténtica taberna, donde en algún momento los personajes de la farsa se paraban a beber o a charlar. La acción de la farsa transcurre en la Italia meridional, en Nápoles. Una jiga de Corelli la aureola, con intervenciones musicales del Modern Jazz Quartet. Derocados y trajes de Christiane Lucke y



Las tres justicias en una, de Calderón de la Barca.

(De izq. a der.: «Pilar», Nadine Basile; «Don Mendo», Jacques Horden; «Patricio», Jean-Pierre Andreami.)

(Foto La Dépêche du Midi.)

ayudando en la dirección escénica Philippe Jarry (prestigioso apellido).

Tamiz da los tres actos de esta farsa sin interrupción y moviéndolo todo «Scapin», el criado de «Leandro», interpretado con mediterráneo espíritu por Claude Lévêque, un astro teatral ascendente, que revivirá también en Estados Unidos esta su creación de «Scapin», en 1967.

A Jacques Plee y Fred Personne debemos, respectivamente sus dos sensacionales creaciones de «Argante», padre de «Octavio», y «Geronte», padre de «Leandro», y jugando a su alrededor el pícaro mundo de Nápoles, que bebe, ama, rotoza y come — este juego de manzanas rojas atravesando el escenario de mano en mano y que muerden alternativamente «Scapin», «Sylvestre» o «Carle», amigo del primero, interpretado por Jarry.

Tamiz prescindió, con muy buen acierto, para su puesta en escena de Montauban, del decorado fotográfico moderno de la creación, que hubiera sin duda encantado a nuestro colega el Profesor Bonnín, para dejarnos gozar de los rosados muros de ladrillo de la Plaza Nacional.

Jean Baptiste (Molière) moría en 1673 a los dos años del estreno de *Las picardías de Scapin*. Pero su obra, su ingenio, han revivido, han estallado con el mismo fervor juvenil, con la misma elegante frescura, con toda la gozosa humanidad que vieron y admiraron en su día los espectadores del siglo XVII y que por gracia de Dios y obra de Edmond Tamiz acabamos de ver y aplaudir nosotros, bajo el cielo límpido de Montauban y en su Plaza Nacional.

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela