

M. BERTHOLD
**HISTORIA SOCIAL
DEL TEATRO /2**



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

03

Bandeja:

14

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

Historia social del teatro



Margot Berthold
Historia social
del teatro



vol. 2

Ediciones Guadarrama
Colección
Universitaria
de Bolsillo
Punto
Omega



Autor: Margot Berthold

Título original: Weltgeschichte des Theaters

Traductor: Gilberto Gutiérrez Pérez

Portada: Estudio R. & S.

Printed in Spain



© Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

© Ed. esp.: **Ediciones Guadarrama, S. A.** - Madrid, 1974

Distribuidor en exclusiva: **Editorial Labor, S. A.**

Depósito legal: M. 33617-1974 (II)

ISBN: 84-250-2975-9 (obra completa)

ISBN: 84-250-0178-1 tomo II

Impreso por: Eosgraf, S. A. Dolores, 9. Madrid-29

* 1. Introducción

La liberación del individuo y el despertar de la personalidad fueron, según Jacobo Burckhardt, las dos fuerzas motoras del Renacimiento. Dante y Petrarca, en su solitaria altura literaria, habían ya soñado con un renacimiento del hombre basado en el espíritu de los antiguos. En la pintura Giotto había iniciado el abandono del código de formas bizantinas; sólo a finales del siglo xv se alcanzó la expansión del nuevo sentimiento profano y la superación definitiva de la visión escolástica del mundo. Los impulsos decisivos procedían de los círculos humanistas romanos y florentinos.

Desde la caída de Constantinopla las obras de los escritores griegos estuvieron más al alcance de todos. Miles de sabios bizantinos, en su huida al Occidente, habían traído consigo sus valiosos tesoros, los manuscritos antiguos. En los monasterios, que proporcionaron asilo a los fugitivos, se amontonaron las riquezas espirituales que aguardaban ser utilizadas.

En 1467 el Papa Paulo II permitió en Roma la creación de la primera imprenta, que dio a la luz las obras griegas. Le siguió en Venecia la imprenta de Aldo Manucio, con la larga lista de los clásicos Aldinos. El Renacimiento se transformó en la gran época de los descubrimientos en el campo del espíritu y de la geografía. Los navegantes descubrieron nuevos países y mares de esta tierra, a la que al mismo tiempo Copérnico arrebató su puesto central en el universo, demostrando que no era sino una estrella entre las estrellas.

Por primera vez el Cristianismo se vio enfrentado con la Antigüedad en un amplio campo.

Ya Nicolás de Cusa había intentado entender a Dios como «unidad de los contrarios». Los Papas mundanos del Renacimiento trataron incansablemente de salvar la oposición aparentemente incompatible entre la creencia cristiana en el Más Allá y la mundanidad de los antiguos. Sixto IV permitió que sus numerosos banquetes se llevaran a cabo en medio de suntuosidades mitológicas. Julio II encargó al joven Rafael que le pintara en las dependencias vaticanas una animada «Escuela de Atenas», que se convirtió en la expresión plástica del esfuerzo por alcanzar, dentro del ideal de la Academia platónica, una armoniosa síntesis de Antigüedad y Cristianismo. León X, en su camino procesional del Vaticano a San Juan, atravesaba rellanos con estatuas de Apolo y Ganimedes, de Minerva y Venus. Autorizó a su servidumbre como diversión de carnaval una batalla de naranjas ante el castillo de Sant'Angelo, y fue él quien, ocupado en los preparativos para una cacería de ciervos, formó la condena contra el agustino alemán Martín Lutero.

Las tropas mercenarias españolas y alemanas del emperador Carlos V irrumpieron en la Ciudad Eterna, poniendo súbitamente fin al florecimiento artístico y a los libertinajes, con las exacciones y el pillaje. En el «saco de Roma», en 1527, cayó el antiguo San Pedro, pero no la fuerza vital del Vaticano. Miguel Angel recibió el encargo de proyectar la enorme cúpula para la nueva basílica de San Pedro.

Ya en la Edad Media el monacato y la caballería habían cedido su papel rector a la naciente burguesía. Gremios, corporaciones y, como se las llama en los testimonios contemporáneos, academias del vulgo se transforman en decisivos transmisores de la cultura. Por una parte los impulsos teatrales populares tendieron al cultivo humanístico de los dramas, por otra parte se popularizaron.

Bajo Enrique VIII Inglaterra se desvinculó del Papado. En las luchas por el trono entre su hermana

Isabel I y la reina de Escocia, María Estuardo, se enfrentaron tanto enemigos políticos como religiosos. El Protestantismo se extendió por todo el Norte de Europa. Pero en la tensión, impulsado por la conciencia que de sí tenía del naciente poderío mundial británico, floreció el teatro isabelino bajo la estrella de Shakespeare. Las Cortes imperiales de París y Viena se disponían a desplegar su propio esplendor monárquico. París y Madrid, bajo Francisco I y Felipe II, respectivamente, se transformaron en los nuevos centros de la política europea. Pero las líneas rectoras de la ciencia y de la poesía, del arte y de la diplomacia, de la cultura y de la educación había que buscarlas en Italia.

El expresivo dicho de la época imperial de los Césares, «todos los caminos llevan a Roma», confirmaba una vez más su validez histórica universal. Si en otros tiempos las legiones victoriosas en mil combates habían llevado la cultura del imperio romano a los tres continentes, las fuerzas del espíritu arrastraban ahora a toda Europa hacia su campo magnético.

Si se quisiera establecer una línea divisoria para el «Renacimiento» del teatro, debería citarse el año 1486. En esta fecha los humanistas representaban en Roma la primera tragedia de Séneca y el duque de Ferrara la primera comedia de Plauto. Y en ese año aparecieron impresos los *Diez libros sobre la Arquitectura* de Vitruvio, cuya difusión contribuyó sobre todo a moldear el escenario y el teatro según el modelo de la Antigüedad.

* 2. El teatro de los humanistas

Cuando Nicolás de Cusa, que siendo aún joven se recibió de abogado por Maguncia, descubrió en 1429 los textos de doce comedias de Plauto que hasta entonces sólo eran conocidas de nombre, saludó este hallazgo como una conquista para la retórica erudita y no para el teatro. También un comentario a Terencio, hecho por Donato, y hallado poco después en Maguncia por mediación del cardenal Giovanni Auspica, sacudió de plano

exclusivamente a la ciencia. El maestro Johann Mandel, natural de Amberg, pronunció en 1433 en la Universidad de Viena una lección sobre *Los Adelfos* de Terencio. Consideraba la obra como objeto de las humanidades clásicas y para la práctica del idioma: un aspecto del que ya se había ocupado la Escolástica y que aún fue fundamental para Erasmo de Rotterdam a comienzos del siglo XVI. «Sin Terencio —comentaba—, nadie ha llegado a ser un buen latinista.»

Un filósofo de Roma y un príncipe renacentista de Ferrara fueron los primeros que transformaron en representación corporal y sensible el antiguo drama, hasta entonces sólo objeto de estudio y análisis. En el año 1486 Pomponio Leto representó en Roma el *Hipólito* de Séneca y en la misma época la comedia de Plauto *Menaechmi* en el palacio de los Este en Ferrara. Lo que no se consiguió en tiempos de Séneca se lograba ahora, mil quinientos años más tarde, con el más alto nivel académico. Los más famosos humanistas de Roma colaboraron en ello. Sulpicio Verolano escribió el prólogo; Tomás Inghirami, discípulo de Pomponio y más tarde favorito del Papa Alejandro VI, hizo de Fedra. El mecenas que corrió a cargo de los gastos fue el cardenal español Riario, el escenógrafo Pomponio Leto; el lugar de la primera representación, el foro. Le siguieron una repetición en el castillo de Sant'Angelo ante el Papa Inocencio VIII y una segunda escenificación en el palacio Riario.

Al acontecimiento dramático se sumó la reconstrucción del escenario. Sulpicio Verolano, que preparó para la imprenta los *Diez libros sobre la Arquitectura* de Vitrubio, proporcionó a su amigo Pomponio Leto pruebas indiscutibles sobre la antigua escena romana. Aparece descrito minuciosamente en el quinto libro de la monumental obra sobre la arquitectura.

Con ella se desmienten definitivamente todas las ideas vagas y erróneas acerca del antiguo teatro redondo, que aparecen en los manuscritos medievales. Todavía los escolásticos suponían que un erudito lector recitara el texto, mientras bufones enmascarados lo representaban

pantomímicamente. El último y más valioso testimonio de esta opinión, condicionada en parte por las faltas de traducción, en parte por la fantasía libre, es el *Terence des Ducs*, manuscrito francés confeccionado a comienzos del siglo xv. Sus miniaturas, que ocupan páginas enteras y aparecen con recargada ornamentación, muestran, en lugar del amplio teatro redondo antiguo, un cilindro muy estrecho. En el centro, de pie, rodeado por los músicos, se halla el recitador en una caseta provista de cortinas y designada como «scena»; ante él actúan los «joculatoirs», rodeados por los espectadores, el «populus romanus». El orador lleva el nombre de Calíopo: una referencia completamente irreal al famoso gramático latino del siglo iii, Calíopo, de quien no se conoce «actividad teatral» alguna. Se le atribuyó este extraño papel en un tácito acuerdo póstumo, cuyas raíces se desconocen.

El escenario «auténtico» para el *Hipólito*, según las orientaciones de Vitrubio, era muy distinto. Se atenía al principio de la «Scaenae frons» romana con sus puertas de entrada, situadas en el mismo plano una lado de otra; la fastuosa construcción de columnas se había reducido a un sencillo escenario auxiliar de madera. Según afirma Sulpicio Verolano en la introducción a su obra sobre Vitrubio aparecida en 1486, en inmediata relación con la representación, el escenario estaba situado a una altura de cinco pies y equipado con gran «variedad de realizaciones pictóricas». Posiblemente se trataba del telón de fondo pintado de una decoración única.

Comparados con la suntuosidad del escenario simultáneo de la Baja Edad Media —para la Sacra Representazione, en la festividad de la Anunciación en Florencia, construyó Brunelleschi en 1438 un microcosmos de esferas giratorias— los comienzos del teatro humanista fueron modestos. En el escenario, más importante que todos los esfuerzos artísticos era la palabra. Séneca, Terencio y Plauto dominaban como maestros del discurso fluido, y como prototipos de una forma de vida cultivada (en la que la especialidad de Plauto era el chiste grosero pronto a replicar, la de Terencio el chiste pulido

y urbano), como medida de lo que el drama podía aportar a la creación del hombre nuevo.

La famosa representación del *Poenulus* de Terencio, para la que se transformó en un teatro gigante toda la plaza del Capitolio, entre el palacio de los senadores y el de los conservadores, se realizó en un escenario al aire libre con cinco puertas. Tomás Inghirami, nombrado entretanto bibliotecario del Vaticano y coronado por el emperador Maximiliano con la laureada corona de los poetas, se ocupó de la escenificación —totalmente al estilo de su maestro Pomponio Leto. Cosechó grandes alabanzas la bien cuidada dicción latina de sus actores, «los jóvenes más hermosos de la aristocracia romana».

Durante los tres decenios en que Pomponio Leto se dedicó a la experimentación teatral de su enseñanza retórica los jóvenes eruditos de Europa se hallaban en su aula. De igual modo que el entendido en leyes se dirigía a Bolonia y el médico novel a Padua, los estudiantes de Filosofía y Retórica se encaminaban a la academia platónica de Pomponio Leto en Roma.

Conrado Celtis, el humanista y maestro ambulante alemán, dio a conocer en Ferrara y Roma la resurrección plástica del antiguo teatro. Jodoco Badio, filólogo clásico y decisivo colaborador en la edición de Terencio, aparecida en Lyon en 1493, buscó a los Pomponianos en su viaje de estudios por Italia. El humanista Juan Reuchlin, natural de Pforzheim, utilizó los logros conseguidos en Roma en 1482 y 1490, cuando en 1497 llevó a las tablas su *Henno* —inspirada temáticamente en la farsa francesa de Maese Pathelin—. Jacob Locher, profesor de la Universidad de Friburgo, se sirvió de ediciones teatrales recibidas en 1492 y 1493 en Italia y especialmente en Ferrara, cuando dio a la publicidad en 1497 un drama turco, *Tragedia de Thurcis et Suldano* según las orientaciones de Conrado Celtis.

El teatro de los humanistas, desarrollado dentro de un ambiente académico y cultivado por sociedades académicas fundadas exprofeso, se mantuvo con gran realce tanto al sur como al norte de los Alpes. Universidades y gimnasios levantaron en sus patios tablados escénicos

improvisados. A los cardenales y príncipes les gustaba aparecer como mecenas teatrales. Los emperadores, reyes y Papas atraían a su corte a poetas, actores y pintores como organizadores de festejos.

El arte de la palabra dramática, que de un teatro de escuela había pasado a servir a los fines de una moraleja pedagógica-didáctica, se hallaba ligado en los programas de fiestas de la corte al principio del cortejo y del homenaje, se conformaba con un teatro pastoril apaciblemente sentimental, se sometía en la tragedia al módulo de unidad aristotélica recientemente descubierto y además sacaba a la luz escénica los primeros temas históricos referentes a la actualidad.

A la actualidad dominada por la pintura y la arquitectura respondía desde la escena el drama histórico, ofrecido en el gran esplendor de la tragedia, la única que Jean de la Taille encontraba «digna de hombres serios». El teatro medieval, escribe en su tratado *L'art de la tragedie*, se ha rebajado a la esfera de los criados y de personas de baja alcurnia: un juicio duro, que se explica tanto por la autoconciencia de la exquisita aristocracia francesa del siglo XVI, como por el tono grosero de los decadentes misterios. A pesar de todo ello Jean de la Taille elegía temas bíblicos para sus propios dramas concebidos a modo de ejemplos. Introdujo la edición de su *Saul furieux* (1560) con una interpretación de las tres unidades, redujo los escenarios a una decoración universal e indicaba expresamente en el texto que la montaña de Gelboé y la cueva de Endor estaban «muy próximas» («icy pres»). Acepta sin crítica alguna el principio del escenario simultáneo de la Baja Edad Media, para proporcionar a su drama «selon l'art et la mode des vieux auteurs tragiques» la unidad de lugar. Es tarea del dramaturgo, así lo recalca Jean de la Taille, en una acción claramente delimitada, en el sentido del Renacimiento, mezclar el Bien y el Mal, la pasión y el sentimiento, de tal modo que «representen un cuadro fidedigno de la vida humana, en el que la tristeza y la alegría se sigan una a otra y viceversa».

En Aristóteles se había hallado la autoridad antigua

necesaria para el drama, en estrecha relación con las leyes de Vitrubio para la disposición de la escena. Al problema formal y temporal de la poesía correspondía el problema espacial en las artes plásticas. El teatro de los humanistas intentó combinar ambas cosas. Se preocupó por oponer a la recibida herencia medieval una nueva teoría artística enseñada en la Antigüedad y por dar al nuevo sentimiento mundano del Renacimiento una firmeza histórica en su espíritu y en su teatro.

La tragedia de los humanistas

El cardenal español Riario, magnánimo mecenas de las primeras representaciones en Roma de las obras de Séneca encomendó a Pomponio Leto en 1492 el ensayo de un drama histórico por el que sentía gran interés. Se llamaba *Historia Baetica*, procedía de Carlo Verardi y trataba un tema histórico actual: la reciente liberación de la ciudad española de Granada del poderío de los moros. La obra fue representada en el Palazzo Riario en honor del príncipe español de la Iglesia, cuyo interés era comprensible, por estudiantes de la Academia de los Pomponianos —con el consentimiento de Pomponio Leto pero sin su participación artística, como hace notar Max Herrmann en su obra sobre los *Orígenes del teatro profesional*—. La seductora actualidad no pudo engañar al humanista romano amante del teatro sobre la insuficiencia artística del drama. Para Pomponio Leto Séneca seguía siendo el ideal inalcanzable de la tragedia antigua. Lo que se presentaba como una nueva creación actual quedaba muy por debajo del nivel requerido por un espíritu tan exigente como él.

La tragedia de los humanistas siguió por caminos sombríos. En su deseo de atribuir a sus héroes un destino de fatalidad antigua se hundía en medio de la sangre y de la crueldad.

Si todavía en 1515 Trissino se había orientado relativamente hacia la tragedia antigua con su *Arte poética* compuesta dentro de la más aristotélica ortodoxia y con su drama modelo *Sofonisba*, el profesor ferrarense de

Filosofía y Retórica G. B. C. Giraldi intentó ambiciosamente ofrecer todos los horrores de la saga griega de los Atridas. En su tragedia *Orbecche*, representada en 1541 en su propia casa, se amontonan los horrores. Incesto, asesinatos de cónyuges y de nietos, parricidio y, finalmente, el suicidio de la desdichada Orbecche, hija del rey, se acumulan en un pandemónium de la Némesis y de las Furias. El terror y el pavor dominaban el escenario, se apoderaban del público. «L'orribile» era el lema, al que Giraldi se adscribía apelando a Aristóteles en su *Discorso delle commedie e delle tragedie* (1543). Precursor tanto del clasicismo barroco francés como de Lessing, introdujo la definición de la catarsis aristotélica como purificación de las pasiones por medio del temor y del pavor.

En la reconstrucción dramática de sus tragedias horripilantes, que más tarde suavizó algo, Giraldi se atenía a la antigua unidad de lugar y de acción. En la *Orbecche* el escenario se halla delante del palacio; los asesinatos, que se realizan en el interior de la casa, son relatados por el coro y por mensajeros.

Giraldi rescató toda una serie de dramas eruditos, y con sus novelas dio a conocer a los grandes de la literatura universal. Su *Moro di Venezia* fue la fuente para el *Otelo* de Shakespeare. El tema del incesto le pareció tan atractivo a Sperone Speroni, profesor de Literatura y Filosofía de Padua, que, inspirándose en *Orbecche*, compuso la tragedia *Canace*. Incluso consiguió interesar en ella a su compatriota Angelo Beolco, que como director de un grupo escénico constituyó el puente de enlace entre la comedia erudita y la commedia dell'arte profesional.

En la dura disputa de las academias que provocó Speroni con su obra, hecha pública en 1542, y que duró hasta después de su muerte, el escenario estuvo completamente al margen. La corte y la curia preferían divertirse con el gracejo de la comedia a hacerlo con el sombrío furor de la tragedia, y dejaban en manos de los círculos literarios el definirse en pro o en contra de los principios artísticos.

La «tragédie a l'antique» halló en la corte francesa una mayor resonancia teatral. En París el grupo de poetas de la Pléyade, asociado en torno a Pierre de Ronsard, se preocupó de realizar el escenario según el modelo antiguo. La prohibición de los misterios en 1548 robusteció los esfuerzos de reforma. Etienne de Jodelle cosechó en 1552 el aplauso unanime de la aristocracia parisina con su tragedia *Cléopâtre captive* inspirada en Plutarco. El mismo autor, de 20 años de edad, representó el papel de Cleopatra. El rey Enrique II honró con su presencia la representación en el Hôtel de Reims y entregó a Jodelle un recuerdo principesco: no está claro si como reconocimiento por los ambiciosos versos alejandrinos de la *Cléopâtre captive*, o como recompensa por la comedia mostrada a continuación, *Eugène*. Pero al menos el abate Eugène, figura crítica de la época creada por Jodelle, rica en alusiones directas, puede vanagloriarse de ser un inmediato precursor del Tartufo de Molière.

La escenografía de la representación era un decorado único en el marco del teatro cortesano de salón, sobre cuyo «magnifique appareil de la scène antique» se mostró Jodelle muy satisfecho. Con estricta observación de las reglas de lugar y tiempo se representó el trágico fin de Cleopatra, ante una fachada del palacio, con la tumba de Antonio a un lado, donde la reina se suicida para escapar a la prisión. En una repetición realizada poco después en el colegio de Boncourt se lamentó Jodelle de la raquítica y decepcionante decoración del escenario del colegio. Pero más importante que esta escasez, obligada por el espacio, fue la influencia que Jodelle consiguió dentro de los círculos teatrales académicos, con su tragedia en cinco actos en versos alejandrinos. Los colegas poetas de la Pléyade le celebraron como un prometededor talento joven; se transformó así en el modelo de la tragedia clásica futura. Así vio Du Bellay satisfechas sus exigencias respecto al cultivo del idioma, de la misma manera que Ronsard, Baïf y Péruse sus pretensiones poéticas.

El éxito de Jodelle y el creciente prestigio de la

Pléyade despertaron la envidia del bibliotecario real, Melin de Saint-Gelais. Sacó de las estanterías la tragedia modelo de Trisino, *Sofonisba*, y la tradujo en prosa francesa. Enrique II proporcionó a su favorito una pomposa representación en la corte. Las hijas del rey colaboraron «fastuosamente vestidas», y entre ellas la prometida del delfín: María Estuardo. La representación de 1556 en el castillo de Blois, animada por intermedios musicales y puesta en escena con «grande pompe», fue para la joven princesa un acontecimiento más en una cadena de días festivos. ¿Qué podía significar para ella Sofonisba, la desgraciada reina de los Números, que ha de apurar la copa de veneno enviada por su propio esposo? María Estuardo bailó después de la obra como todas las demás y con todas ellas, sin sospechar cuán pronto ella misma iba a transformarse en la heroína de la tragedia europea.

Cincuenta años más tarde, en 1601, escribía Antoine de Montchrestien su obra teatral *La Escocesa o la mala estrella*. Treinta y tres años después de su muerte bajo el hacha del verdugo y todavía en la época de la reina Isabel I apareció este primer drama sobre María Estuardo, compuesto desde el punto de vista de un hugonote. Era la segunda obra teatral de Montchrestien. Le había precedido un tema clásico: *Sofonisba*...

La Némesis de la tragedia quiso que los hilos del drama renacentista se enlazaran en Inglaterra con el destino de María Estuardo. George Buchanan, traductor de Eurípides y autor de las tragedias *Baptistes* y *Jephthes*, perteneció al tribunal que condenó a María Estuardo. En 1571, tres años después de la ejecución de la sentencia, discutió en su *Detectio Mariae Reginae* las relaciones entre María y Darnley, como lord guardián del sello.

La tragedia de los humanistas ingleses empleó, frente al culto francés por los versos alejandrinos, la rima libre. El primer ejemplo decisivo fue una pieza maestra declamatoria sobre la lucha de dos hermanos enemigos por el trono, que precipita al país en el desastre. *Gorboduc or Ferrex and Porrex*, inspirada en Séneca,

había aparecido en 1561. Sus dos autores, Thomas Sackville y Thomas Norton, pertenecían al Parlamento y al Inn of Court. El mismo año 1561 María Estuardo volvió a Escocia. Nada podría hallarse más cerca de la realidad que ver en el *Gordobuc* una premonición de la lucha por el trono entre las dos hermanas regias, tan distinta una de otra. A Thomas Sackville, Earl of Dorset, le cupo en suerte la misión de ir en 1568 con Lord Bockhurt al castillo de Fotheringhay y anunciar a María Estuardo la sentencia de muerte.

El drama renacentista inglés se ha inspirado en el estilo senequista de rígido esquema formal. Shakespeare prefirió el libre empleo de lugar y tiempo, lo mismo que los autores españoles; presenta un mosaico de momentos poéticos que se ensamblan en el conjunto total de la obra, en un contraste de lo trágico y lo cómico. Resolvió en acción lo que la tragedia francesa del Renacimiento había convertido en imponentes solos declamatorios. El relato de la muerte de Hipólito en el *Hipólite, fils de Thésée* (1573) de Robert Garnier abarca más de 170 versos: una exigencia que presupuso, además de la capacidad de concentración del actor, un teatro de sala cerrada. El pathos oratorio de Garnier, cuyas obras señalaban el tránsito hacia Corneille y Racine, reclamaba un contacto con el público libre de toda distracción. Como paradójico contraste esta exigencia apareció entonces en la tragedia clásica la mala costumbre de reservar a los espectadores asientos privilegiados sobre el propio escenario.

En la segunda mitad del siglo xvi se multiplicaron en toda Europa las adiciones al monocromo drama renacentista de estilo antiguo. El poeta polaco Jan Kochanowski eligió un tema de la Ilíada para hablar a la conciencia de su rey. Su drama, *La expedición de los embajadores griegos*, que se desarrolla en un solo lugar, con deseos de exaltación patriótica, aludía inequívocamente a Polonia amenazada por Iván el Terrible. Cuando desde el escenario el troyano Antenor exhortaba al vacilante rey Príamo a obrar con decisión, le respondía desde la sala un aprobatorio ruido de armas. La repre-

setación, que tuvo lugar en enero de 1578, para celebrar los esponsales del canciller de la corona polaca Jan Zamojski con Cristina Radziwill, hija del príncipe lituano, en el castillo Jazdowo cerca de Varsovia, cumplió su doble cometido. En el escenario recogió el esperado aplauso para los jóvenes académicos y en la sala para los impacientes patriotas la aprobación del rey Esteban Batory a los preparativos de defensa tan ardientemente recomendados y de los que el voivoda de Transilvania se había desentendido de buena gana durante los dos años transcurridos desde su elección.

La comedia de los humanistas

Los príncipes de Este de Ferrara trataron de consolidar su situación como mecenas de la comedia literaria renacentista. La recepción del drama antiguo, iniciada en 1486 con *Los gemelos* de Plauto, fue seguida por numerosas representaciones en italiano. En 1491 se representó el *Andria* y en 1499 el *Eunuco* de Terencio. La corte ducal de Ferrara encerraba entre sus muros a humanistas y poetas. Mientras Isabel d'Este, casada en su viaje a Mantua, hacía ensayar allí en 1501 *Los hermanos* de Terencio, proporcionando así al ducado de Gonzaga un temprano esplendor teatral, en Ferrara aparecía una nueva estrella: Ludovico Ariosto.

En un principio, ciertamente, apenas si se le dio carta blanca al desmirriado literato de fecunda y fantasmagórica fuerza imaginativa. Tanto más se sentía incitado a enriquecer las fiestas cortesanas con comedias propias. Así en 1508 escribió la *Cassaria* y en 1509 su obra teatral más famosa, *I Suppositi*, estrechamente inspiradas en los personajes y en la técnica escénica de Plauto. Desde la representación de 1486 se empleó en Ferrara como forma de escenario una decoración plana de calles, cuyas «cinco casas coronadas de almenas» dejaban ver, cada una, una puerta y una ventana.

El principio del escenario plano elevado, con numerosas casas alineadas unas al lado de otras —una aceptación reducida de la antigua «scaenae frons» romana— se hizo característico del teatro de los humanistas. Apa-

rece en los grabados de madera de numerosos temas de Terencio y también se llevó a cabo con los modestos medios del teatro erudito. En caso de necesidad constaba, en la forma más primitiva, de un tabique de madera subdividido a modo de cabinas, con cortinas correderas por delante, «parecidas a las casetas-vestuarios de una piscina» (Creizenach). A comienzos del siglo xx se creó el gráfico término de «Badezellenbühne»: «escenario de casetas de baño». Los *Suppositi* hicieron a Ariosto dar el salto a Roma. En 1519 fueron representados pomposamente en el castillo de Sant'Angello ante el Papa León X. Fue Rafael quien proyectó los decorados. «Fieles al arte de la perspectiva» representaron a la ciudad de Ferrara como escenario de la comedia. Para asegurar a su obra maestra escénica el necesario efecto de sorpresa la ocultó Rafael tras una cortina, que al comienzo de la representación —al estilo antiguo— caía en un foso abierto delante del escenario.

Ariosto y Rafael fueron celebrados por igual. El secretario de la embajada ferrarense, Paolucci, pasaba completamente por alto el nombre de Ariosto al informar a su príncipe sobre el carnaval romano de 1519: «Allí sólo se hablaba de las mascaradas y de las comedias... y del aparato de Rafael de Urbino confeccionado para las mismas.»

Pero los *Suppositi* pasaron por los escenarios de las cortes, de la comedia dell'arte y del teatro erudito. Antonio Vignali, miembro de la Academia degli Intornato de Siena, ensayó los *Suppositi* en Valladolid en 1548 como ofrenda escénica en las nupcias de Maximiliano de Austria con María, hija del emperador Carlos V. La commedia dell'arte volvió a tomar la figura del sarraceno Rodomonte del *Orlando furioso* de Ariosto. Las ampulosas fanfarronadas con que el capitano se jacta recibieron el sobrenombre de «rodomontadas».

En los años 1518 a 1521 los hombres más apreciados como autores de comedias cruzaron las espadas, asiduamente reclamados por el Papa León X, que extendía también al teatro su mundano *Gaudeamus*. Para un hombre de espíritu y cultura era de buen tono

mostrar su dominio del lenguaje pulido también como dramaturgo. Ya Eneas Silvio Piccolomini, que más tarde sería el Papa Pío II, había utilizado las lecturas de Terencio durante su época de estudiante en una comedia propia, *Chrisis* (1444). El pintor y arquitecto León Battista Alberti escribió una comedia en latín, *Philodoxeos*, y aún en 1542 lo intentó Giordano Bruno en una comedia confeccionada según las reglas humanísticas, la parodia de los alquimistas *II Candelaio*.

El cardenal romano Casentino Bibbiena organizó en Roma en 1518 una representación de su *Calandria*, que trata un tema de mellizos, según el modelo de Plauto. Antes de su partida a Francia como legado papal se permitió, por medio de una segunda representación en honor de León X, redondear el éxito que alcanzara en Urbino en 1513, en su debut como autor de comedias. (Treinta años más tarde, en 1548, la colonia florentina de Lyon eligió la *Calandria* como homenaje para la recepción festiva al rey Enrique II y a su joven esposa Catalina de Médicis.)

Junto al autor cardenal apareció en 1520 el autor político: Nicolás Maquiavelo, que también se distinguió como adaptador de Terencio. Su comedia *Mandragola*, representada primero en Florencia y poco después en Roma, superaba a todo lo ofrecido hasta el momento en originalidad, atrevimiento e ingenio. La historia más reciente de la literatura italiana llega a designar a la *Mandragola* como la «obra maestra dramática no sólo del Cinquecento, sino de todo el teatro italiano» (G. Toffanin). Sólo Pietro Aretino, amigo de Tiziano y maestro de la «chronique scandaleuse» veneciana, pudo compararse con él hasta cierto punto con su comedia *La Cortigiana*. Su mordacidad le costó el beneplácito de la curia. *La Cortigiana* cedió sus derechos de representación a la cortesana de la commedia dell'arte, y Aretino transmitió sus conocimientos del oficio en sus *Ragionamenti*.

En general los poetas de comedias no podían quejarse de falta de magnanimidad. El Papa León X perdonaba al pulido ingenio sus nada disimulados ataques contra su corte. Torres Naharro, el precursor de las comedias

españolas de capa y espada, aprendió en casa de su señor en Roma el intrigante tira y afloja por el poder y la influencia, por las prebendas y sinecuras. Dio rienda suelta a su despacho en una comedia: un duro ataque contra las intrigas en las cámaras (tinelo) de los familiares y los funcionarios de un cardenal, titulada *Tinelaria*. Ya desde el prólogo lo advierte: «lo que aquí reís, castigadlo en casa», y en las palabras finales vuelve a repetirse una vez más que estas lamentables situaciones no redundaban en beneficio de las eminencias.

La atrevida comedia fue representada en 1517 ante León X y el cardenal Giulio de Médicis, que más tarde sería el Papa Clemente VII. Los altos señores no se sintieron afectados por el aguijón de la crítica. Ellos se distraían con el grotesco chapurreo desencadenado por el autor: una copia acústica de la servidumbre congregada desde todos los rincones del globo; una babilónica algarabía de dialectos españoles, franceses, alemanes e italianos, que en las escenas tabernarias alcanzaba el aspecto de un verdadero aquelarre. León X estaba tan entusiasmado que concedió a Torres Naharro un privilegio de diez años para la impresión de sus comedias. E incluso el cardenal Bernardino de Carvajal, a cuya casa hacía referencia la *Tinelaria*, aceptó sin sentirse ofendido el tema de la comedia dedicada a él por Torres Naharro. El autor la había incluido claramente entre sus «comedias de noticia», copias de la realidad: a diferencia de las «comedias de fantasía», sucesos fingidos con sólo el aspecto de la realidad.

Sin los nombres de sus autores iniciaron su camino victorioso dos de las más famosas comedias del Renacimiento, extendidas pronto por toda Europa: la española *La Celestina* y la sinesa *Ingannati*. El personaje que da nombre a la obra (atribuida a Fernando de Rojas), la Celestina, es una alcahueta de alto grado con un sutil conocimiento de los problemas correspondientes. La primera edición de que se tiene noticia apareció en 1499 en Burgos; veinte años más tarde existían ya traducciones italianas, francesas, inglesas y alemanas. La comedia de los *Ingannati* fue representada por primera vez

en 1531 por la Academia degli Intronati e impresa en 1537 anónimamente. El español Lope de Rueda, autor dramático y empresario ambulante, la representó por calles y patios como la *Comedia de los Engañados*. Shakespeare adoptó el fecundo tema de los hermanos y disfraces en *Como gustéis*. En Francia, Charles Estienne preparó una traducción y dedicó la edición al delfín. Su título señala científicamente el origen de los *Ingannati*: *comedia según el arte y temática de los antiguos, llamada «Los engañados»*. Realizada por primera vez en lengua toscana por los profesores de la academia Popular de Siena, de nombre *Intronati*, y luego traducida a nuestra lengua francesa por Charles Estienne (1540).

A pesar del minucioso dato de las fuentes se consideró a Estienne como creador de una nueva comedia original francesa. En el prólogo explica haber superado con ella la primitiva farsa medieval, y recomienda exhaustivamente que se tenga en cuenta al nuevo arte levantando «una nueva casa que, edificada con toda comodidad, con asientos en forma de anfiteatro, ofrezca una mayor amplitud a un público exigente».

Sin embargo, antes de que eso ocurriera pasaron todavía varios años. Sólo la ópera se vio equipada con todo el atractivo de los cambios del escenario de bastidores y del teatro de máquinas, y además trasladada a suntuosas moradas. La comedia erudita, el teatro erudito del Renacimiento, siguió, a lo largo de decenios, fiel a las reglas del decorado con unidad de lugar, aunque situado en perspectiva con una mayor disposición artística y adornado plásticamente con escayolas de estuco. Los cronistas calificaron de «pomposa escenificación cortesana» a la comedia *Le brave*, de Jean Antoine de Baïf, versión francesa del *Miles gloriosus* de Plauto representada en 1567 en el Hôtel de Guise en París. A ello contribuyeron decisivamente los entreactos, compuestos por Ronald y algunos otros poetas de la Pléyade, con versos de homenaje en honor de los huéspedes, el rey Carlos IX y Catalina de Médicis.

El dramaturgo de Ragusa Martín Držić, viajero incansable, aventurero y creador del teatro yugoslavo, se

inspiró directamente en la comedia romana. Con su *Dundo Maroje* colocó en escena a un avaro que —a caballo entre Plauto y Molière— en apretadas situaciones cómicas muestra ya sus relaciones con la comedia de carácter. El escenario del *Dundo Maroje* (1551) es Roma, a donde el padre viaja en pos de su frívolo hijo; lo que allí encuentra el honesto ragusano es un cuadro de costumbres de la época comparable a la *Tinelaria* de Torres Naharro.

En la misma línea se encuentra *Mother Bombie* aparecida en 1594, obra del dramaturgo cortesano inglés John Lyly, un cuadro realista de la vida ordinaria en la época isabelina, inspirado en motivos de Terencio. Pero en el mismo decenio apareció en Londres la estrella de Shakespeare. *Mother Bombie* se hundió en el olvido con la aparición de *Romeo y Julieta* y *Sueño de una noche de verano*.

La comedia pastoril

«¿A dónde ha huido la Edad de Oro?», se lamentaba el Tasso de Goethe, y evoca la imagen de aquel Eliseo que también cantó el Tasso histórico: «el reino de la belleza donde no hay error alguno», en el que héroes y poetas viven armoniosamente unos al lado de otros, en el que faunos y ninfas, pastores y pastoras se cortejan con agradables versos. El aire fresco de la sabiduría humanística y las crueles luchas políticas por el poder —como en la época de Teócrito y Virgilio— pasaron al extremo opuesto, a un mundo lejos de la realidad, sentimentalmente idealizado, de la «humanidad pura», un mundo «en el corazón de la naturaleza».

Desde el amor insatisfecho de Dante por Beatriz, desde los sonetos líricos de Petrarca en honor de Laura resonaba el tono nuevo y sensible de las cuerdas. Pintores, poetas y aduladores cantaban a la belleza y a la juventud. Lorenzo de Médicis en sus canciones de carnaval invitaba a gozar de la huidiza y «bella giovinezza» y en honor de la hermosa Simonetta Vespucci organizó un torneo teatral que duró varios días: para Angelo

Poliziano representó la ocasión de un largo panegírico y para Botticelli la inspiración de su cuadro alegórico *El nacimiento de Venus*. Lorenzo Lotto pintó como *Sueño de una muchacha* un romántico paisaje de bosque con fuentes y sátiros. Pero la felicidad del poeta alcanzaba su cima cuando la dama de sus pensamientos le entregaba la corona de laurel en medio de una pradera de hermosas flores.

La añoranza, literariamente cultivada, del ciudadano por el idilio bucólico había hallado en Ferrara en la corte de los Este un famosísimo paraje adecuado: una Arcadia como cantaba Boyardo en sus églogas, Ariosto en sus estancias, Tasso en su comedia pastoril *Aminta*. Ya en Ariosto había aparecido la ligera duda, que se podía leer entre líneas, de si había que seguir tomando en serio todas las hazañas de los héroes y de la nobleza. Durante su época de organizador del teatro y de las fiestas en la corte Ferrara, irrumpió ya en la comedia cortesana un nuevo elemento original: la compañía de Ruzzante con sus diálogos campesinos paduanos. Primero, en 1529 y 1531, recitaron sus madrigales y conversaciones como diversiones de sobremesa. Pero hacia 1532 se planteó una obra teatral; Ruzzante requirió por anticipado la ayuda de Ariosto, que poseía enorme experiencia en materia de exigencias teatrales.

También el mismo Tasso se ocupó del ensayo de su *Aminta*. La emotiva historia de amor, que termina con una alabanza de la Edad de Oro, se convirtió en el resumen y modelo tantas veces imitado de la comedia pastoril europea. En la representación, llevada a cabo el verano de 1573 en la pequeña isla del Po, Belvedere, una casa de campo de los Este, colaboraron junto a la sociedad cortesana unos actores profesionales de la conocida compañía de los Comici Gelosi.

La acción del *Aminta* reúne todos los elementos de la alegoría bucólica: el Amor, vestido de pastor, pronuncia el prólogo. El pastor Aminta, un nieto de Pan, corteja en vano a la esquiva ninfa Silvia. A la eficaz intervención de Dafne, a un sátiro impertinente, a las fieras salvajes y a una zarza salvadora se les ruega que aguarden

a Aminta, que ama inquebrantablemente, a conservar su felicidad tan arduamente lograda.

Giambattista Guarini, seguidor de Tasso en la corte de Ferrara, trató de superarlo con todas las complicaciones poéticas imaginables. Su *Pastor Fido* tiene que combatir en un verdadero laberinto de envidias e intrigas, antes de que, el pobre pastor Mirtilo, consiga la mano de la hermosa Amarilis.

El *Pastor Fido* se representó por primera vez en Crema en 1595: el mismo año en que murió Tasso. Fue el punto culminante y el canto del cisne de la comedia pastoril del Renacimiento italiano. Angelo Poliziano, bajo el patrocinio de Lorenzo de Médicis, había alcanzado la fama aproximadamente cien años antes, con su poesía pastoril *Favola d'Orfeo*, el primer drama profano italiano, que en su concepción estilística había estado totalmente consagrado a la Sacra rappresentazione.

Entre el *Orfeo* de Poliziano y el *Pastor Fido* de Guarini se desarrolló en el Occidente una profusión de idilios pastoriles, que ensalzaron por encima de las fronteras los bosques de la Arcadia en lírica armonía.

Juan del Encina, el precursor dramático del teatro español, hizo llevar a escena sus representaciones y églogas con preferencia en ambiente campestre, entre pastores y figuras mitológicas. Los actores de su *Egloga del amor*, que ofreció en 1497 como contribución escénica, con ocasión de los esponsales del príncipe Don Juan con Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano, se presentaron en escena con trajes pastoriles. Su *Egloga de Plácida y Victoriano*: se desarrollaba en un decorado de bosques y florestas: fue representada en Roma en 1513 en la casa del cardenal Arborea, probablemente en presencia del poeta, que desde 1508 era arcediano en Málaga y renovaba el contrato con Roma mediante frecuentes viajes.

También prefirió el ambiente pastoril Gil Vicente, el organizador de las fiestas cortesanas portuguesas y el mayor dramaturgo de su país. En su *Auto da fama*, de 1510, hace aparecer a la diosa del Destino como una joven pastora burlona.

Las salas teatrales privadas de palacio y casas de la nobleza eran también los lugares de representación del otro lado de los Pirineos. Desde mediados del siglo xvi el teatro ambulante se adueñó también de los idilios bucólicos. Lope de Rueda, que desde 1544 hasta 1565 recorrió toda España con su compañía, representó sus propias escenas sacadas de la vida popular, la mayor parte de las veces con atuendo de pastores. Su ajuar se cifraba, como narra Cervantes, en «cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezáuanlas y dilatáuanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse... Al qual (al teatro) componía quatro bancos en quadro y quatro o seys tablas encima, con que se levantaua del suelo quatro palmos... El adorno del teatro era una manta vieja, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la qual estauan los músicos...»

El acompañamiento instrumental era parte indispensable de la comedia pastoril; pues, naturalmente, un pastor que ama sin ser correspondido y una hermosa campesina deben expresar sus experiencias cantando. De la comedia pastoril y el melodrama a la ópera había sólo un pequeño paso. Este paso se dio a través de la escenografía de los homenajes cortesanos.

El poeta bohemio inglés George Peele, de formación universitaria, magníficamente dotado para la lírica y el panegírico, alcanzó el favor de su majestad en 1584 con su comedia pastoril *The Arraingment of Paris*. Paris, que aparecía en escena vestido de pastor, concedía al final la manzana de oro a Isabel I con el veredicto, artísticamente expresado, de que ella superaba a Juno en majestad, a Diana en castidad, y a Venus en belleza.

La comedia pastoril poética, que sólo en apariencia

era ficción, no llegó a perder totalmente de vista sus intenciones, a menudo muy próximas a la realidad. El destinatario y la intención del florido homenaje eran las más de las veces completamente reales: una mujer, una reina, una ciudad —y de ahí el esfuerzo por conseguir el favor.

El dramaturgo serbo-croata Ivan Gundulič, humanista de la vieja estirpe de los patricios y adorador de Tasso, exaltó en 1628 a su ciudad natal Ragusa en la comedia pastoril *Dubraska*. El patricio de Nüremberg Georg Philipp Handörffer cantó en 1641 la laboriosidad de la ciudad de Pegnitz en su *Egloga pegnesiana* con un frenesí alegórico anacreóntico: un conglomerado artificioso de diálogos, lirismo e intermedios musicales, que ya nada tiene que ver con el teatro.

La escenificación de la comedia pastoril, acompañada de la novela y de la lírica, sobrevive siglos más tarde, hasta el *Bastían y Bastiana* de Mozart, hasta las operetas *La pescadora* y *Los caprichos del enamorado* de Goethe. Sebastiano Serlio, en su *Architettura* (1545), le dio como modelo básico la *scena satirica* con grupos de árboles, grutas y glorietas.

El desarrollo del escenario de perspectiva

La perspectiva había sido la gran pasión del Quattrocento. Al ideal humanista de la armonía del universo correspondía la sistematización, matemáticamente exacta, del arte y ciencia, el contrapeso armónico entre el detalle y la construcción total. Las proporciones de una cara o de un cáliz son sometidas a cálculos no menos complicados que la fachada de un edificio o las dimensiones de una composición pictórica monumental.

Brunelleschi, Alberto y Bramante realizaron la ilusión del espacio en perspectiva en la arquitectura, Pietro della Francesca en la pintura, Ghiberti y Donatello en la escultura. Eran tanto artistas como científicos. La valoración del capítulo acerca del teatro, en el libro V de la obra sobre la arquitectura de Vitrubio, suponía un constructor experimentado. «La forma

del teatro —se dice allí—, ha de ser tal que, teniendo en cuenta el diámetro de la parte inferior, se describa circunferencia a partir de su punto central, y dentro de ésta, a igual distancia, cuatro triángulos equiláteros tangentes a ella, tal como explican los astrónomos acerca de las leyes musicales de las estrellas, al describir las doce constelaciones.»

Geometría, matemáticas, astronomía y música: tales eran los exigentes testigos de cargo para una satisfactoria actualización del teatro. La edición de Vitrubio publicada en 1486 por Sulpicio Verolano sirvió primordialmente para estudios eruditos y —respecto a su interés para el teatro— apenas si tuvo aplicación práctica. Sólo una nueva edición de 1521, preparada con ilustraciones por Cesariano, y, sobre todo, la edición publicada en 1556 en lengua latina, hallaron la necesaria difusión.

Mientras las primeras representaciones en Roma y Ferrara constaban de escenarios planos de calles, todavía relativamente modestos, ofrecidos como «*picturae scenae*», en Urbino, en 1513, se dispuso ya para la *Calandria* del cardenal Bibbiena un decorado en profundidad. Sobre el escenario «se ha representado una ciudad con calles, palacios, iglesias y torres —escribe Baltasar de Castiglione en una carta al conde Ludovico Canossa—, y todo representado en relieve».

Para la repetición ofrecida por Bibbiena en Roma en 1518 ante el Papa León X, Peruzzi creó un escenario que era «no sólo fingido, sino real», y «no sólo pintado, sino espacial», como cuenta Vasari. Del telón escénico, meramente pintado, se pasó a un espacio por el que se podía andar, escalonado en un proscenio, un escenario decorado practicable y el telón de fondo pintado en perspectiva.

Sebastiano Serlio, discípulo de Peruzzi, describe en su *Architettura*, aparecida en Venecia en 1545, cómo se puede construir, con ayuda de bastidores, todos los rincones de las calles, con columnas y galerías, torres y portalones, uno tras otro dispuestos en perspectiva. Mientras Bramante, Peruzzi y los hermanos Sangallo

habían fijado en sus monumentales frescos y en sus bocetos de escenarios el punto principal de la perspectiva dentro del cuadro, Serlio lo situó detrás del foro, es decir, tras el telón de fondo del escenario. Así consiguió frenar la rapidez de los escorzos y sacar provecho de la ilusoria profundidad.

En concordancia con las tres categorías del teatro humanista Serlio estableció tres tipos fundamentales de decoración: una arquitectura palaciega para la tragedia (*scena tragica*), un cuadro de calles para la comedia (*scena comica*) y un paisaje boscoso para la comedia pastoril (*scena satirica*). Sobre estos tres modelos escribe: «las tragedias están decoradas con columnas, frontispicios, estatuas y con algunos objetos regios; las comedias tienen aspecto de edificios privados, casas con balcones, y hacen visibles las ventanas, panorama que reproduce el tipo de moradas sencillas; las comedias pastoriles están provistas de árboles, cavernas, montañas y algunos objetos campestres, como en una pintura paisajista».

Jacomo Barozzi de Vignola, autor de la obra *Le due regole della prospettiva pratica*, editada póstumamente por Dante en 1583, ensaya un escenario en relieve que es practicable hasta el tercer callejón, es decir, debe ofrecer posibilidades de acceso inmediatamente desde el telón de foro. Recomienda, en lugar del escenario angular, un escenario de periactas, formado según modelos antiguos. Cinco prismas equiláteros colocados sobre unos pivotes giratorios, deben formar la escena según las «regula aurea» de la proporción; dos prismas más pequeños como límite teatral; un prisma, tres veces mayor, como de telón de fondo. La resolución de las dificultades técnicas que provocaba la oblicuidad constituía un problema al que se dedicó, cincuenta años más tarde, el arquitecto teórico alemán Joseph Furttenbach en Ulm, con la característica profundidad suavia.

El testimonio más hermoso que hoy se conserva de los teatros italianos del Renacimiento es el Teatro Olímpico de Vicenza. Su constructor, Andrea Palladio, había colaborado en la edición de Vitrubio hecha por

Barbaro y se había propuesto la reconstrucción ideal de un antiguo teatro romano. Adoptó la disposición del local recomendada por Vitrubio para los espectadores y la escena. Tres puertas de entrada dividen la pared del escenario, muy engalanada arquitectónicamente en madera y estuco, a la que van a parar las puertas laterales del prosenio. El hemiciclo en que se hallan los espectadores con trece filas de asientos enlaza inmediatamente con la pared del escenario, coronada por un pasillo y una galería de columnas adornada de estatuas: una reproducción a escala reducida de los imponentes teatros de piedra al aire libre del Bajo Imperio Romano, trasladados al espacio cerrado de una graciosa caja de juguete.

Seguramente las puertas del «scaenae frons», según el plano original de Palladio, cerraban por medio de telones de foro pintados en perspectiva. Este murió poco antes de acabar el teatro. Su discípulo Vincenzo Scamozzi transformó los paisajes pintados en callejones accesibles. En opinión de Serlio, adoptó un punto de mira situado detrás del escenario, hacia el que orientó la perspectiva de sus tres puertas, reforzando de esa manera la ilusión de profundidad.

El teatro corrió a cargo de la Academia Olímpica de Vicenza, una de las numerosas academias teatrales humanistas, para cuyas representaciones había erigido Palladio muy a menudo escenarios provisionales en la sala de la basílica de Vicenza. La nueva casa fue abierta al público en 1584 con el *Edipo Rey* de Sófocles. Aún se sigue utilizando hoy en ocasiones festivas.

A comienzos del siglo xvii ningún amante de la arquitectura y del teatro que viajara por Italia perdía la ocasión de visitar el Teatro Olímpico. Joseph Furttenbach lo visitó en 1619, en su camino de vuelta de Florencia a Alemania, y reconoce, en su *Itinerarium Italiae*, que «aunque el escenario sólo estaba construido de madera, resultaba de impresionante hermosura, según el arte perspectivista». Opina que «en él podrían ver las comedias 5.400 personas sin molestarse unas a otras». Con lo cual, sin duda, exagera mucho su capacidad.

Apenas pueden hallar cabida en él más de 2.000 espectadores.

Tres años después de la inauguración del Teatro Olímpico construyó Scamozzi el teatro de Sabionetta. Vespasiano Gonzaga, último vástago de una ambiciosa dinastía mantuana, transformó el pueblo de Sabionetta, al sur de Mantua, en su sede de gobierno, después de treinta años de constantes construcciones: trazado con regla y compás, encuadrado en una fortaleza pentagonal, se acerca a los modelos de la proyectada «ciudad ideal» de Ammanati y Vasari. Un trazado extremadamente sobrio encierra al teatro. Es más pequeño que el Olímpico de Vicenza y tiene totalmente el carácter de un elegante Odeón privado. En la disposición orgánica de sus accesos y de sus piezas secundarias se parece a una fundición. Hasta los bustos, que dan un aspecto arcaizante colocados en los nichos de las paredes, y las pinturas proceden del proyecto original de Scamozzi. (El teatro Olímpico de Vicenza no recibió hasta 1700 las restantes estatuas.) En las proporciones Scamozzi se atuvo a Vitrubio más que su maestro Palladio. La ciudad modelo del duque no toleraba componendas. Tras la muerte de Vespasiano volvió a hundirse en la sociedad del campo. Pero el teatro de Scamozzi, cuidado con todo esmero en los últimos tiempos, se ha conservado hasta hoy.

El teatro en el interior de los palacios desempeñó un importante papel histórico-cultural y arquitectónico. En Florencia Bernardo Buontalenti se ocupó, como organizador de festejos, del aparato decorativo y teatral de los Médicis. En 1585 levantó el famoso y enorme teatro cortesano en el costado oriental del palacio de los Uffizi. Aquí se escenificaron las espléndidas representaciones de intermedios y comedias del invierno de 1585-1586. La sala, de unos 50 metros de largo y unos 20 de ancho, tenía en el eje longitudinal una inclinación suficiente para proporcionar buena visibilidad a todos los espectadores. En el lugar más hondo se hallaba el escenario; inmediatamente delante de él, sobre un estrado, se hallaban los suntuosos asientos de

la familia principesca. Cuatro años más tarde, en 1589, Buontalenti convirtió el patio de espectadores en un anfiteatro con cinco filas concéntricas de asientos y pasillos de escaleras, al estilo del antiguo teatro romano.

De las plantas y planos transmitidos por Joseph Furttenbach en sus obras de arquitectura se deduce que a comienzos del siglo xvii la sala central del palacio Pitti de Florencia estaba expresamente preparada para torneos, juegos caballerescos, bailes y comedias. Buontalenti, experimentado en toda clase de «ingegni», proporcionó las artes del decorado y de la escenografía, de las que más tarde se sirvió el teatro barroco en grandes proporciones. No se puede saber con seguridad qué clase de escenario empleó. Seguramente trabajó con los prismas giratorios elaborados por Sangallo, Vignola-Danti y Barbasco —sistema de mutaciones escénicas reemplazado por los bastidores a comienzos del siglo xvii.

En el transcurso de un siglo el teatro renacentista repitió el desarrollo del antiguo teatro romano. Cuanto más suntuoso se hacía el escenario, cuanta mayor atención reclamaba la imagen, tanto más innecesaria se hacía la palabra. La obligación más importante de los actores llegó a ser someterse en movimiento y agrupación al cálculo óptico de la escena. Lo mismo que la monumentalidad arquitectónica del escenario del Bajo Imperio Romano no permitió que naciera ningún drama digno de ella, el arte decorativo del Renacimiento tardío, constantemente perfeccionado, relegó la palabra a una función servil.

El escenario angular y de prismas giratorios, en el mejor de los casos, sólo podía utilizarse hasta la segunda calleja transversal —y sólo excepcionalmente para accesos al foro—. Pero los actores, en lo posible, apenas tenían que hacer uso de él; pues su persona real y llena de vida se oponía a la ilusión perspectivista del cuadro, y destrozaba la obra maestra de la escena, matemáticamente exacta, según los críticos. La ley suprema de la pintura renacentista, no lastimar la vista con interferencias disonantes, servía también para la disposición de las personas en el escenario.

La vestimenta tenía que estar en consonancia con el género de obra representada y con el tipo de decoración por ella exigido. «Hay que tener en cuenta —escribía Angelo Ingegneri en 1584 acerca de su escenificación de Edipo para la apertura del Teatro Olímpico de Vicenza—, en qué país se desarrolla la acción que quiere representarse, y, según la manera de ser de este pueblo, se deben vestir los actores; en el caso de una tragedia, rica y suntuosamente; en el caso de una comedia, burguesamente y con limpieza; en el caso de una pastoral, sencilla pero agradable y amablemente, lo cual es tan valioso como la pompa. En las pastorales se ha transformado en costumbre irrevocable engalanar a las mujeres al estilo de las ninfas, aunque se trate simplemente de sencillas pastoras.»

Ingegneri consideraba su ensayo, emprendido con los componentes de la Academia, ante todo como una tarea coreográfica. «Era una maravilla lo bien que dominaban sus posiciones y sus salidas», contaba. Se había dispuesto el suelo del escenario a manera de tablero de ajedrez, «y cada persona sabía según qué esquema tenía que moverse, y cada cuántos cuadros tenía que detenerse; y si en el escenario aumentaba el número de personas y era necesario cambiar de sitio, todos estaban bien enterados de a qué otra línea tenían que retirarse o a qué cuadrado del suelo, de modo que todos desempeñaban sus papeles sin complicaciones».

Desde las primeras representaciones de la Academia Pomponiana de Roma, desde el *Hipólito* de 1486, habían pasado cien años. La inauguración del Teatro Olímpico de Vicenza señala el término de una evolución que había comenzado con la ilustración de la palabra, con la transformación del antiguo tema en representación corporal y sensible. Thomas Inghirami se hizo famoso como recitador de *Fedra*, merced al soberano dominio del latín. Un siglo más tarde ya no dominaba la palabra, sino el arreglo escénico. Lo que le importaba, sobre todo, a Angelo Ingegneri era la perfección del agrupamiento estético.

* 3. La comedia cortesana

Maquiavelo consideraba más ventajoso para un príncipe ser temido que ser amado. Sin embargo, en su príncipe recomendaba «encauzar la atención del pueblo en diversas épocas del año hacia fiestas y exhibiciones», un consejo puesto generosamente en práctica en la época del Renacimiento.

A los príncipes les agradaba lucir su poderío tanto en el brillo de las fiestas cortesanas como en la red de las intrigas. Cuando el ambicioso Ludovico Sforza, de sobrenombre *El Moro*, hizo representar en 1490 un gran espectáculo alegórico en la corte de Milán, logró ganar el favor de la joven Isabel de Aragón, que se encontraba allí como esposa de su sobrino Giangaleazzo. Los festejos de la boda fueron la ocasión más propicia para congratlar a la «duquesa de las marionetas». El que Ludovico se casara en la misma época con Beatriz d'Este ofreció un doble motivo de pompa y esplendor. Los poetas de la corte compusieron delicadas rimas en su honor.

El mismo Ludovico proyectó una gran comedia alegórica que culminó en un homenaje a Isabel. De la redacción encargó al poeta de la corte florentina, Bernardo Bellincioni. De la decoración artística se ocupó Leonardo de Vinci, que en esta época desarrollaba su actividad como ingeniero militar, inventor, maestro de obras de canales, pintor y organizador de festejos en la corte de Milán. Proyectó un sistema planetario móvil, trajes pintorescos para dioses y diosas, máscaras de hombres salvajes y de fantásticos animales fabulosos. Los versos de Bellincioni se deshacían en himnos reverenciosos: Apolo saludaba a Isabel como el «nuevo sol» del círculo de los planetas; las regiones terrenales y celestes enviaban embajadas y hasta Venus se inclinaba ante el esplendor de la nueva duquesa. Apolo presentaba a Isabel las siete virtudes y como final le ofrecía un libro que contenía los textos de Bellincioni sobre la obra representada, *Fedra del Paradiso*. Ludovico

Sforza había conquistado una fortaleza que resistía con frialdad.

Merced a la suntuosa escenificación de Milán, Leonardo de Vinci se inscribió en la historia de la decoración escénica con el arte de sus *ingegni*. Bellincioni se hizo aún famoso con la posterior impresión de sus *Rimas*, compuestas para el festivo acontecimiento, y su colaboración con Leonardo. «La siguiente obra —se dice en la introducción a la *Festa del Paradiso*—, escrita por el maestro Bernardo Belison, es una comedia o, mejor aún, un espectáculo (*rappresentazione*), denominado Paradiso, que el señor Ludovico hizo representar en honor de la duquesa de Milán; y se denomina Paradiso porque se había construido el paraíso con los siete planetas, que giraban en círculo, por medio de los grandes inventos y el arte del maestro Leonardo de Vinci, de Florencia; y los planetas estaban representados por hombres en la figura y los vestidos, como lo describen los poetas.»

«El paraíso que giraba circularmente» es el primer ejemplo famoso de un escenario giratorio, acerca del cual se conservan, además de la descripción de Bellincioni, esbozos técnicos de Leonardo. Proporcionan algunos datos sobre el modo en que hay que considerar la función de las instalaciones. El ingeniero italiano Roberto Guatelli la reconstruyó para una exposición en Los Angeles en 1952, en honor de Leonardo. George J. Altman, que se encargó de preparar el modelo, escribe sobre ello: «El hemicíclo estaba dividido por la mitad. Las dos partes en que se dividía giraban hacia adelante para ensamblarse allí. De repente el escenario se había transformado en un peñón recortado.» Leonardo empleó por segunda vez su escenario giratorio en 1518 en el castillo Cloux, junto a Amboise. Para la boda de una sobrina del rey Francisco I con el duque de Urbina preparó una representación de *Paradiso*, de la que cuenta Giangaleazzo Visconti que había sido escenificada «como la del castillo Sforzesco».

Sería infravalorar la fuerza de atracción de los grandes festejos del Renacimiento el considerarlos sólo como

expresión del gusto cortesano por las representaciones. Detrás de la suntuosa escenificación de sí mismos estaba la ambición de poder político, estaban razones de táctica y la razón de Estado. Se dejan atraer por el ejemplo de Ludovico Sforza: así en Pavía en la fiesta de promoción de 1492, aprovechó la ocasión para eludir con elegancia el mal humor que contra él tenía la familia de Beatriz. Bellincioni le compuso para tal ocasión una poesía que designaba a Beatriz como el «nuevo sol» y a la corte ferrarense y mantuana como los campos elíseos del arte y la sabiduría, cantando con elocuencia tanto al duque Ercole d'Este de Ferrara como a su segunda hija allí presente, Isabel, duquesa de Mantua. Ideas semejantes aparecían fácilmente en las numerosas comedias y desfiles de homenaje alegóricos, con los que duques y reyes, usurpadores y detentadores del poder trataban de ganarse y engañarse mutuamente.

Se adoptó la antigua idea del desfile como forma específica del homenaje y se desarrolló en el estruendoso boato de los Trionfi del Renacimiento. Mientras el teatro procesional de la Baja Edad Media se contentaba esencialmente con el simple principio de la sucesión, es decir, el simple pasar ante el espectador que se hallaba de pie a un lado, ahora aumentó «el esfuerzo por gozar del desfile no sólo en grupos aislados, como podía hacerlo el espectador que estuviera a un lado del camino, sino a ser posible en su totalidad desde arriba e incluso en el eje del cortejo» (Joseph Gregor).

Los patios palaciegos con sus pasillos abovedados y sus galerías, las plazas de las ciudades con sus terrazas y arcadas permitían contemplar desde suntuosos puestos elevados los Trionfi que se desarrollaban en el centro. La Piazza Santa Croce de Florencia con sus balcones y tribunas accesorias y el patio del Palazzo Pitti eran los lugares preferidos en los famosos festejos de los Médicis, en los que Buontalenti ponía toda la riqueza de su fantasía alegórica. Proyectó trajes de planetas, virtudes, ninfas y dioses, barcas de delfines y tritones sobre ruedas, —también barcas festivas si el patio del Palazzo o la Piazza se hallaban preparados para efectos

bajo el agua— genios alados, dragones que vomitaban fuego y amorcillos danzantes, que desde cornucopias doradas esparcían flores perfumadas sobre la sociedad cortesana.

El pueblo alababa o criticaba el boato teatral de sus señores, en la medida en que se le permitía vislumbrarlo. Pero a veces el esplendor en apariencia despreocupado constituía el último destello eufórico de un poderío tiempo ha desaparecido.

Cuando Enrique III de Francia en 1581 dispuso con gran teatralidad la boda del duque de Joyeuse, transformó su corte, políticamente expuesta hasta el máximo, en un verdadero torbellino de fiestas. Empezó el programa con Trionfi mitológicos y alegóricos al estilo italiano, las *Entrées solennelles* francesas, culminó con el mundialmente famoso *Ballet Comique de la Royne*, combinación de bailes cantados, recitados, arias y pantomimas en honor de la reina.

En la gran sala Borbón del Louvre en París brillaban oro y esplendor de cirios, mientras Versalles era por entonces un pueblo en medio del bosque, y sólo con Enrique IV se construyó allí un castillo de caza. Aún más asombrosa debió ser la realización de la escenografía en perspectiva de un jardín como marco festivo de las representaciones, para las que el rey había reunido a sus más íntimos colaboradores: su ayuda de cámara Balthasar Beaujoyeulx como escenificador, su consejero d'Aubigné como intendente, y su poeta cortesano, de la Chesnaye, como creador del texto.

El *Ballet comique de la Royne*, expresión de una monarquía ilusoriamente autosuficiente, se transformó en el canto del cisne de una dinastía, a la que el subvertido país tanto menos podía perdonar los suntuosos fatamorgana thetralica. El duque de Joyeuse fue derrotado en 1587, Enrique III en 1588 no pudo conquistar las barricadas de París ni sofocar su rebelión. Tuvo que huir y murió en 1589 a causa de las puñaladas envenenadas de un dominico. Lo que sobrevino fue el recién inaugurado género de danza y teatro *Ballet comique*, al que Molière y Lully, 80 años más tarde, propor-

cionaron un nuevo esplendor cortesano con la comedia-ballet.

El arte de las comedias alegóricas sobrevino a catástrofes y dinastías. Fue cultivado al Norte y al Sur de los Alpes, a uno y otro lado de los Pirineos. Cuando el rey Felipe II en 1581 anexionó Portugal a la corona española, los Padres del colegio jesuita de San Antonio de Lisboa le recibieron con una *Tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente*, representada sobre un escenario de tres pisos, al aire libre, preparado al estilo antiguo. Como narra João Sardinha Mimoso en su *Relación* (1620), estaba decorado con damascos colgantes coloreados y ricamente adornados con «pilastras, cornisas y arquitrabes». Por las puertas laterales entraban al escenario el rey Manuel de Portugal y su séquito por la derecha y los enemigos moros por la izquierda. Dos nichos en el piso superior representaban la casa de Eolo, dios de los vientos, y la boca del infierno; en la parte más alta se hallaban los ángeles sentados en sus tronos. Los restos de las representaciones simultáneas de la Baja Edad Media se combinaban con elementos arquitectónicos de la antigua «Scaene frons», en el estilo obstinado de la comedia cortesana de homenaje, que anticipaba las formas teatrales jesuíticas.

Los interludios, comedias inglesas del Renacimiento, contienen análogas alegorías y arreglos escénicos. Constituían, junto con las «mascaradas de la corte» (masques), apreciadas como diversión de sobremesa, una forma autónoma de las antiguas ideas de los Trionfi. La *Play of the Weather*, representada en 1533, fue ofrecida a la corte real por John Heywood como uno de sus interludios más afortunados. Se representó sobre un escenario de dos pisos, desde cuyas alturas Júpiter escuchaba las lamentaciones lanzadas contra Eolo, dispensador de vientos, y contra Febo, dispensador de lluvias. Los comerciantes que surcaban los mares pedían vientos favorables, como los marineros de Vasco de Gama en la *Tragicomedia* portuguesa. El año del desastre de la Armada Invencible, 1588, Eolo estuvo del lado de los ingleses, cuando hizo desaparecer los restos de la

destrozada flota española en las tormentas del golfo de Vizcaya. Los poetas cortesanos de las naciones marítimas buscaban con preferencia sus temas y alegorías en el campo de Neptuno y Saturno, mientras sus colegas de los países interiores preferían la elaboración del vino y la caza. Diana triunfaba como heroína de numerosas comedias cortesanas: el humanista alemán Konrad Celtis le dedicó una de las más antiguas.

Con él —remontándose en el tiempo— se cierra el arco en el punto de partida, Italia. Mainfranke, iniciado teatralmente en Roma y Ferrara ofreció, en marzo de 1501, el primer ejemplo famoso de un panegírico cortesano a modo de trionfo al Norte de los Alpes. Junto con sus amigos del grupo de humanistas académicos de Viena «Sodalitas litteraria Danubia» arregló una comedia de Diana en cinco actos, en honor de Maximiliano I, en el castillo de Linz, junto al Danubio. El emperador había asentado aquí su corte durante las semanas de carnaval y había reunido en torno a sí a los humanistas de Viena, fielmente afectos a él.

Resultaba lo más natural del mundo, homenajear a su majestad con una ofrenda de dioses, ninfas, faunos, y sátiros antiguos, ricamente aderezada con la glorificación del imperio y coronada con la alabanza del vino del Danubio, el cual, al ser escanciado «en copas y cálices de oro» despiertan a un sileno borracho «mientras resuenan tímpanos y trompas».

Al final Diana tomaba la palabra. Anunciaba a la pareja imperial todos los buenos dones de los dioses, deseaba a Maximiliano y a su esposa italiana, Bianca Sforza, muchos hijos bien nacidos, reunía a todos los colaboradores en torno a sí y en el cuadro final, musicalmente resaltado, explicaba que después habría que volver a los bosques de Wachau. Como se deduce de la edición del *Ludus Dianae*, realizada en mayo, el «divino Maximiliano invitó, al día siguiente, a todos los actores —eran 24 en total— a una comida regia y los obsequió con espléndidos regalos».

Konrad Celtis y los humanistas de la Academia Danubia se lo agradecieron con numerosas comidas de

homenaje, desde la oda armoniosamente compuesta hasta la compilación de textos latinos para celebrar el triunfo de Maximiliano: composiciones patéticas artísticamente enlazadas, que hoy yacen enterradas en archivos y bibliotecas. Se ha olvidado, hace ya tiempo, que un abad, Benedictus Chelidonium, director de las representaciones de Celtis en el gimnasio escocés de Viena, cantó con sabio arte versificado al «Maximilianus Triumphator». Sin embargo, no se ha olvidado su motivo artístico: un hermoso grabado en madera de Alberto Durero, el *Arco de triunfo del emperador Maximiliano*, que data de 1515, y las planchas del carro triunfal, creadas en 1522 —homenaje póstumo al «último caballero», que en 1519 había muerto en Wels en la Alta Austria.

Al boato escénico-decorativo del Barroco, inagotablemente incrementado, le correspondió pagar el tributo postrero y más suntuoso al «Imperio por la gracia de Dios» en los *Ludi Caesarei* de la corte de Praga y Viena.

* 4. El drama escolar

Unos veinte años tendría el estudiante de Filosofía y Teología Christoph Stummel, de Francfort del Oder, cuando alcanzó un inesperado éxito dramático. En 1545 fue celebrado en Wittenberg como autor de un espectáculo «en el que los eruditos experimentaban enorme agrado». Llevaba el título de *Studentes*, seguramente en analogía con la comedia de Ariosto de igual nombre, y reflejaba la vida estudiantil contemporánea con viva crueldad: las alegrías y los peligros que amenazan a los jóvenes escolares, entre la dura Filosofía y las seductoras filia hospitalis. Al final de cada acto el coro da buenas enseñanzas, cuyo motivo lo constituyen las orgías precedentes, las riñas y aventuras nocturnas. Como buen final convienen los atribulados padres en sacar del apuro a sus hijos pagándoles las deudas y accediendo a su matrimonio,

Stummel había aprendido la técnica dramática de su maestro universitario Jodocus Willich, comentador de Terencio, y opinaba que para dar el salto al escenario de escuela era imprescindible, además del don de aguda observación la prueba de una aplicación moral rectamente entendida.

Los «*Studentes*» realizaron en Wittenberg dos representaciones, entre cuyos huéspedes de honor se contaba también Melanchton. A la lección dramática le tributó el predicado de «elegantísima», una alabanza referida tanto a los diálogos latinos hechos en la escuela de Terencio y Plauto, como la manifiesta erudición de Stummel. Esta se hacía patente en el cuadro de los personajes. Acolasto, el libertino, se llama uno de los estudiantes; una deferencia al erudito dramaturgo neerlandés Gnafeio, que en 1528 había escrito, con *Acolastus*, una obra sobre el tema del hijo perdido. Eubulo, el buen consejero, muestra que Stummel estaba familiarizado con los comediógrafos griegos; Eleutería, la libre de prejuicios, pregona su conocimiento de la mitología antigua.

Las opiniones de los historiadores teatrales divergen en cuanto a la forma del escenario empleado. Fluctúan entre un «decorado de telones múltiples» (F. R. Sachmann) y el sencillo escenario neutral al estilo de las casetas de baño. El contrapunto del cambio escénico entre la ciudad universitaria y la ciudad natal de los estudiantes, si se piensa en el escenario con unidad de lugar, se muestra influido aún por el principio sucesional de las moralidades de la Baja Edad Media: una transición fluida que aparece con frecuencia en el drama pedagógico, por ejemplo, en el auto de San Lorenzo, representado en Colonia en 1581.

El escenario escolar era, pese a todos los intentos de renovación escénica, una palestra para la elocuencia. Profesores, maestros y rectores trabajaban como autores, colaboradores o traductores de obras. La serie de sus nombres es legión. Alcanza desde el alsaciano Jacobo Wimpheling y su comedia *Stylpho* (1494), el *Henno* de Juan Reuchlin, representada en 1497 por los estudian-

tes de Heidelberg, y la *Tragedia de Thurcis et Suldano* de Jacobo Locher, hasta Philipp N. Frischlin. La comedia protestante escolar escrita en latín, de fines del siglo XVI, «tiene que agradecerle el no haber muerto de inanición y aburrimiento, antes al contrario haber florecido con las nuevas formas del arte dramático, tal como la representaban aquí los discípulos de Frischlin, Heinrich Julius von Braunschweig y Ayrer, y allí el drama jesuítico». (G. Roethe).

Philipp Melanchton, el «praeceptor Germaniae» y gran reformador de la escuela y de la educación, realizó esfuerzos intensivos para la rehabilitación del drama antiguo. En 1525 ofreció en su academia privada una representación de *Hécuba* de Eurípides, de *Thyestes* de Séneca, del *Miles gloriosus* de Plauto y de numerosas comedias de Terencio, a las que él mismo ponía prólogo.

Martín Lutero reconoció la notable influencia del teatro. «No hay que abstenerse de representar comedias por causa de los niños en la escuela —escribía en sus *Tischreden*—, sino que debe estar autorizado y permitido; primero, para que se ejerciten en la lengua latina; además para que, en esas comedias, se creen artísticamente, se describan y se representen personajes tales, que por medio de ellos la gente se instruya, se acuerden todos de su oficio y de su posición y se recuerde lo que corresponde y conviene a un criado, al señor, a los jóvenes y a los viejos, y lo que debe hacer cada uno; así se ofrecerá a la vista de todos, como en un espejo, el grado de las dignidades, puestos y deberes, cómo debe comportarse todo el mundo en su clase social, en sus costumbres externas.»

La Reforma aportó al teatro escolar una nota polémica, junto a la profundización de su contenido. Con la polémica sobre la confesión se tomó una dirección contradictoria respecto a la idea pedagógica. Cuando Agrícola escribió en 1537 una dura y denunciatoria *Tragedia Johannis Huss*, su tendencia totalmente unilateral le reportó una censura de Lutero: Que con ella no había prestado ningún buen servicio a la comedia pedagógica.

También desde Suiza vinieron fuertes ataques contra Roma. Jacob Ruoff, lapidario y cirujano de la ciudad de Zürich, en su *Comedia de la viña* caracterizó como papista a los viñadores, a quienes atribuye la muerte del hijo de Dios.

Thomas Naogeorgus adoptó la idea del Anticristo con su *Pammachius* (1538) y proyectó un variado edificio de ideas de la historia milenaria de la Iglesia. El héroe de la obra es el obispo Pammachio de la época del emperador romano Juliano el Apóstata. En una grotesca escena infernal recibe la tiara de manos de Satán. Durante una estruendosa bacanal, con la que celebran su victoria el Papa Anticristo Pammachio y Satanás, llega la noticia de la presentación de las tesis de Lutero en Wittenberg. En el epílogo se afirma que la lucha entablada entre el Anticristo y Lutero dura todavía y sólo decidirá el día del Juicio Final.

Naogeorgus dedicó su drama al «príncipe más antipapista de la Iglesia de Inglaterra», arzobispo Thomas Cranmer de Canterbury. Cranmer, en un viaje a Alemania, había establecido contacto personal con los Reformadores y se había casado con una sobrina de Osiander, predicador evangélico de Nüremberg. Seguramente hizo representar el *Pammachius* en su casa de Canterbury. La primera representación de que se tiene noticia tuvo lugar en marzo de 1545 en el Christ's College de la Universidad de Cambridge.

Cranmer se cuidó de que el drama protestante escolar se asentara también en Inglaterra. Animó al dramaturgo inglés John Bale, influenciado por Naogeorgus, y colaboró a que fuera conocido en los escenarios de los colegios su drama histórico alegórico *King John*. Mientras Naogeorgus se valía a efectos polémicos directamente desde un principio del símil del Anticristo, Bale eligió el rodeo mediante figuras alegóricas que se transforman en personas reales, y de ahí que «el abuso de poder» se transformara en el Papa.

Mientras la disputa sobre la confesión se agravaba cada vez más, la reina francesa Margarita de Navarra intentó eludir los conflictos con su *Miroir de l'âme*

péchéresse (1531). Pero su obra fue arrojada a la hoguera como «protestante» en 1533 por la Facultad Católica de París. Los profesores y alumnos del Colegio Católico de Navarra se molestaron por las amistosas relaciones de la reina con los protestantes, escribía Calvino en octubre de 1533 a sus amigos de Orleans. En una oleada de odio recíproco se hundieron irremediablemente los esfuerzos mediadores de la sabia, erudita y bien educada humanista —cuyas alegóricas piezas espirituales son testimonio de una profunda santidad—. Los luchadores de la fe invocaban el derecho de la expresión libre e individual de la opinión en el sentido de la democracia antigua, pero olvidaban la segunda componente decisiva: la tolerancia.

Frente al agresivo cruzar de espadas de sus representantes, el teatro escolar prefirió retirarse a las costumbres caseras, en un suelo confesional más neutral. Como de común acuerdo, no pocas veces en relación directa unos con otros, surgen en toda Europa asuntos veterotestamentarios como tema predilecto. Susana, Jacob y Tobías se llevan la palma.

En 1532 Sixto Birck trajo a Augsburgo una *Susana* alemana al escenario de su teatro escolar, cinco años más tarde una latina. En Estrasburgo Johannes Sturm eligió en 1538 un tema de Lázaro para la apertura del gimnasio constituido por tres escuelas latinas. En la colegiata austríaca de Steyr, junto al Enns, triunfó el dramaturgo evangélico y director escénico Tobías Brunnes con un *Jacob* y un *Tobías*. En Praga, Matías Collin, alumno de Melanchton y profesor de filología clásica, consiguió con *Susana* el beneplácito del rey. El ensayo mostrado en 1543 en el Collegium de Reck fue repetido por deseo de Fernando I en el Hradschin ante toda la corte; la reina Ana y los dos príncipes Maximiliano y Fernando asistieron a la representación en un palco de honor al lado del rey.

En Hungría el gimnasio de Bartfeld, bajo Leonhard Stöckel, ofreció la audición de una *Historia de Susana* para «ejercitación de la juventud en el discurso libre y el comportamiento moral».

En Dinamarca Peter Jensen Hegelund proyectó una *Susana* según el modelo de Sixto Birck y durante el entreacto hizo aparecer en el escenario a la «Calumnia», la figura simbólica virgiliana de la mala fama de muchas lenguas, Fama mala, con un pintoresco traje de lenguas de tela cosidas.

El tema dramático vétero-testamentario o antiguo preservaba a maestros y discípulos del peligro de incurrir en riesgos confesionales o políticos. Quien se arriesgaba a salir de su fila debía pagar cara su agresividad. El belicoso suavio Philipp Nikodemus Frischlin, coronado como poeta en 1576 por el emperador Fernando gracias a su labor al frente del teatro escolar cuando era rector de la escuela latina de Laibach y Braunschweig, se atrevió con su obra capital *Julius redivivus*, al mismo tiempo que alababa sus logros científicos, a criticar los vicios nacionales alemanes. Acabó en 1590 en la fortaleza de Hohenurach a causa de sus «constantes injurias contra la autoridad».

Cuando el incansable viajero y jurista Johannes Mesenius, profesor de la Universidad de Upsala, trató de despertar en Suecia entre 1611 y 1614 el interés histórico de sus estudiantes por medio de cuadros históricos dialogados, se hizo sospechoso. Fue acusado de conspiración con Polonia y llevado a Juicio. Así terminaron los cultivadores del teatro escolar, que empezaron con inocentes declamaciones latinas²⁰ y fueron a parar, pasando por las polémicas confesiones, al fuego cruzado de la política.

El lugar de representación del drama escolar eran los patios de los colegios, salas de las escuelas, locales de la Universidad, salas de Ayuntamiento, edificios de los gremios, locales de baile o plazas públicas, según lo requiriera la afluencia de gente. En Eger, el chantre Betulio propuso en 1585 al consejo de la ciudad que le permitieran representar su comedia *De virtute et voluptate* en la plaza del mercado, después de «haberse representado en la escuela y corte alemanas, y el domingo anterior en el Ayuntamiento».

El sencillo escenario con unidad de lugar, alzado

sobre vigas o toneles, no requería preparativos especiales. Era frecuente la costumbre de poner sobre las «casas» de los actores sus nombres claramente legibles y prestaba gran ayuda para la comprensión de la acción, a menudo en personas o mutaciones ¿Quiénes son las personas que hablan? ¿De dónde vienen? ¿A dónde van? Estas eran cuestiones para las que el público profano, desconocedor del latín, necesitaba algunos datos. No faltaban ejemplos en las numerosas ediciones de Terencio, cuyos grabados en madera ya habían servido de modelo para el escenario de casetas de baño. Cuando se necesitaban acesorios y utensilios los carpinteros locales acudían en ayuda.

En su realización el teatro escolar cuidaba menos de la imagen que de la palabra. (El drama barroco de las órdenes religiosas siguió el camino contrario.) En el latín declamado en voz alta y de forma inteligible —más tarde en los idiomas nacionales— los pedagogos veían demostradas sus ideas magistrales ante los padres y magistrados. Se demuestra al público que «se pinta en las rimas lo que no se representa in actu», como aparece en el prólogo de Tobías Brunner a su obra *Jakob* (1566).

A pesar de esta afirmación, el maestro de escuela de Steyr parece haber empleado un telón de boca. Habla de un «Umbhang» o telón, que precisa en parte para cubrir la escena y en parte para «descorrerlo» durante la representación.

En circunstancias parecidas el maestro cantor y dramaturgo alsaciano Jörg Wickram representó en 1551 en la plaza del mercado de Colmar su *Tobías*, ofrecido por una «honorable burguesía», y el pedagogo Johann Rasser escenificó en 1573 en la vecina Ensisheim su comedia *La educación de los niños*.

Las posibilidades escénicas que existían en los patios de los colegios —Estrasburgo poseía ya en 1565 un «theatrum» suntuoso— nos las muestra el esquema conservado del auto de San Lorenzo, de Colonia. Su autor, Stephan Broelman, era profesor de la residencia de los Laurentinos. Entre el 8 y el 12 de agos-

to de 1581 sus estudiantes hicieron, en honor de su patrón, cuatro representaciones del drama latino en el patio de la escuela cubierto de árboles. Dos árboles fueron incluidos en la escenografía de una manera muy hábil.

El suelo del escenario estaba hecho a base de tablo- nes alargados, sostenidos por cuatro fuertes vigas cua- dradas y se asentaba sobre barriles de vino. Unos lien- zos verdes acotaban el escenario. Puertas añadidas, un obelisco, el trono del emperador y la silla curil del pretor, una prisión (carcer) enrejada y un altar para los sacrificios señalan los lugares principales de la co- media —ordenados simultáneamente, como en los autos de leyendas de la Baja Edad Media.

El texto escrito propiedad de Broelman, hallado por el científico teatral de Colonia Carl Niessen, contie- ne, junto al esbozado en colores del escenario, numero- sas anotaciones sobre los trajes, gestos y sobre el des- arrollo de la obra. El héroe y mártir lleva una túnica larga y ancha y una capa amarilla, con dibujos de plantas. Faustina aparece con una túnica negra y con un alto tocado; y en los hombros lleva su nombre en letras plateadas, según se afirma en el texto.

En circunstancias más modestas debía emplearse un paño echado por encima como toga romana, un atributo sensible para los dioses y para las figuras alegóricas, y un emblema del gremio para reconocer la profesión. La pluma en el sombrero designaba al noble, la maza al lansquenete, la barba blanca al hombre anciano, la toalla enrollada en la cabeza al turco.

El *Liber de prononciatione rhetorica* de Jodocus Wi- llich, compendio de sus lecciones en Basilea y Francfort del Oder, da a conocer los requisitos que los doctores y profesores consideraban imprescindibles en las obras teatrales gesticuladas y de mímica del teatro escolar. Cabeza, frente, cejas, nuca, cuello, brazos, manos, pun- tas de los dedos, rodillas y pies intervienen en la declamación realizada «in theatro aut in theatralibus ludis». Jodocus Willich apenas había realizado estudios sobre la India. Hubiera debido irritarle conocer su

proximidad literal al *Nātyashāstra*, el gran manual indio sobre el arte de la danza y del teatro. Lo que él desarrolló para el uso de las escuelas, sin gran intención artística, debió ocupar generaciones y siglos más tarde a Riccoboni en Francia, a Goethe en Weimar y a Stanislawski en Moscú.

* 5. Los «rederijker»

Del taller del pintor de Leiden Jan Steen procede un retablo que representa a un grupo de honrados maestros artesanos en el hueco de una ventana: un anciano barbudo recita con visible esfuerzo una obra escrita, secundado por un vecino suyo, que lleva el compás con el dedo índice; un tercero, con una jarra de cerveza vacía, señala indolentemente a una mesa apoyada en la pared, sobre la cual hay un jarrón de flores «in liefde bloeinde». Son miembros de la famosa Cámara de los Rederijker (Retóricos) de Amsterdam «florecientes en el amor». El lema servía no sólo para el arte fabril, sino también para el arte teatral, a la que los gremios holandeses se entregaron con creciente interés desde el siglo xv.

Impulsados por la aspiración humanística a la ilustración y a la cultura, tomaron el relevo de los autores de moralidades de la Baja Edad Media, orientándolos por los cauces de la retórica elocuente, haciendo honor a su nombre procedente del francés «rhétoriqueur». En su estructura gremial, sus fines y su propia jerarquía —desde el patrono, decano, abanderado y poeta hasta el simple socio— coincidían con los maestros cantores alemanes. En el siglo xvi todas las grandes ciudades situadas entre Bruselas y Amsterdam poseían su Cámara de Retóricos. El punto culminante de su actividad dramática y teatral lo constituían los certámenes anuales, a los que se invitaban mutuamente. Duraban varios días, abarcaban desfiles alegóricos, cuadros vivientes (*Vertooninge*) y culminaban en un certamen de comedias simbólicas religioso-morales. En ellas

hicieron su aparición los primeros pensamientos reformadores: hacia 1539 durante el encuentro de los Rederijker en Gante, cuya consigna para el *Speel van Sinne* dramático era «Lo que proporciona mayor consuelo al hombre moribundo.»

Cuando los «Violieren» de Antwerpen se preparaban para su gran feria campesina de 1561, encomendaron la elección del tema a la regente, Margarita de Parma. De entre los 24 títulos presentados Margarita se fijó sobre todo en tres: ¿Se alcanza más sabiduría por la experiencia o por la ciencia? ¿Por qué el avaro busca aún más riqueza? ¿Qué es lo que en mayor número de ocasiones atrae al hombre hacia la ciencia y el arte? Después los «Violieren» se decidieron por la última cuestión —tema que ofrecía un extenso campo retórico y decorativo para su preferencia hereditaria por las alegorías—. El grabado de invitación lanzado por la «Camer van de Violieren» muestra a la Retórica sentada en su trono; a uno de sus lados hay una dama amonestando a las virtudes, radiante de luz, en tanto que otra dama, al otro lado, amonesta a los vicios que huyen.

La «Peeen-Camere» de Mecheln publicó todo el programa de los festejos celebrados el 3 de mayo de 1620 —«geprononciert ende gesonghen» (recitados y cantados)—. Apareció en 1621, decorado con grabados, bajo el presuntuoso título de «Arca de los tesoros de los filósofos y los poetas».

Los sabios y artistas acudían a los Rederijkers. Los príncipes del país aceptaban con agrado ser miembros de honor, y la cámara «in liefde bloeinde» de Amsterdam pudo gloriarse de haber recibido personalmente su escudo de manos del emperador Carlos V. De su círculo salió el dramaturgo Corneliszoon Hooft, hijo del alcalde de Amsterdam. Su drama representado en 1614, *Achilles en Polyxena*, introdujo en el teatro neerlandés la vuelta a la Antigüedad clásica su comedia pastoril *Granida* está inspirada en el *Pastor Fido* de Guarini; con su *Geeraerd van Velsen*, inspirada formalmente en Séneca, dramatizó un tema de la historia patria, creando con él la primera obra teatral neerlandesa con unidad de

de lugar y de tiempo. El contemporáneo de Hooft, G. A. Bredero, perteneció a los «Egelantiers» de Amsterdam. Sus farsas de grotesco realismo, con tipos Plauto-Brueghelescos, fueron representadas no sólo en escenarios campesinos sino también —como, por ejemplo, los Spaanschen Brabander en 1617— por sus compañeros Rederijker.

Ya a comienzos del siglo XVII el escenario de los Rederijker había evolucionado hacia una grandeza representativa. La combinación de la comedia dramático-retórica con las «Vertooninge» didáctico-decorativas requería un marco que tomara a ambas en consideración. Como resultado final del podio escénico se desarrolló un escenario posterior, arquitectónicamente formado y adornado con columnas y arcadas, que podía tener dos pisos y recoger los cuadros vivientes de los «Vertooninge». El teatro posterior de los Rederijker, inspirado en la sabiduría humanística y realzado por el teatro vernáculo de los artesanos y por influencias de los grupos ambulantes ingleses, se sirvió de una forma teatral que combinaba los restos de la antigua *scaenae frons* con resonancias del teatro isabelino.

* 6. Los maestros cantores

El mérito de haber conservado sin escisión alguna el arte escénico y recitativo de la Baja Edad Media para el mundo del Renacimiento, lo compartieron, junto con los Rederijker neerlandeses, los maestros cantores alemanes. Sus orígenes se remontan a la cultura burguesa del siglo XIV; sus predecesores fueron los *minnesänger*; vivieron su edad de oro en Nüremberg, en tiempos de Hans Sachs; fueron immortalizados en la ópera por *Los maestros cantores*, de Richard Wagner.

Mientras en las escuelas de canto se enseñaba el arte según la notación musical antigua, mientras los autos de carnaval se expresaban en coplas de ciego, Hans Sachs, zapatero y poeta, trataba de familiarizar

a sus hermanos de gremio con las altas riquezas de la formación humanística. Cultivó la poesía erudita y, además de sus voluminosas farsas, compuso dramas y tragedias para el teatro de los maestros cantores. Sus temas, predominantemente bíblicos —junto a argumentos antiguos y medievales— acreditaron la representación realizada desde 1550 en la iglesia de Santa Marta de Nüremberg, iniciada con la *Degollación de San Juan Bautista*. El podio, de unos 80 cm. de altura, se alzaba bajo la bóveda gótica del coro, cubierta por detrás con una cortina y accesible tanto desde allí como desde la puerta de la sacristía, situada a la derecha. Así ha reconstruido Max Herrmann el escenario de los maestros cantores en su obra *Investigaciones sobre la historia del teatro alemán de la Baja Edad Media y del Renacimiento* (1914). Por el contrario, Albert Köster sostuvo la opinión de que el podio escénico había sido erigido en la nave central de la iglesia. La discusión terminó sin que ninguno cediera y sin conclusión alguna. Los archivos de Nüremberg no pudieron aclarar nada, pero la iglesia de Santa Marta se mantiene aún en pie y permite la consideración crítica de ambas posibilidades.

Es cierto que en los días de fiesta el escenario de los maestros cantores se componía esencialmente del decorado descrito, pero Hans Sachs tampoco renunció a hacer intervenir una barca sobre ruedas al igual que la corte de Ferrara en la representación de los *Menaechmi* de 1486. En las anotaciones escénicas a su *Beritola*, representada el 1559, se afirma: «besa a los muchachos y baja del barco. Ellos parten con el barco». Hay que pensar que los miembros gremiales de Nüremberg eran técnicamente tan inventivos como los «ingegneri» italianos.

* 7. El teatro isabelino

Londres poseía tres teatros públicos cuando el joven Shakespeare llegó a la ciudad en 1590. En la orilla norte, muy próximos el uno al otro, «The Theatre» y

«The Curtain»; en el barrio de espectáculos y ferias al sur del Támesis se hallaba «The Rose», junto a un zoológico de osos y fieras de lidia. Los barqueros tenían mucho trabajo cuando ondeaba la bandera desde lo más alto del tejado, anunciando que era día de representación —una bandera blanca, si se trataba de una comedia, una negra, si de una tragedia.

El teatro llegó a ser un componente indispensable de la vida ciudadana. Captaba como un prisma los acontecimientos literarios del continente y los proyectaba nuevamente con el fuerte colorido inspirado por la conciencia nacional recién nacida a la vida. El gran tema del Renacimiento, el hombre que toma conciencia de sí mismo, alcanzó en el drama isabelino su forma artística perfecta. A las fuerzas de sus autores correspondía la resonancia concreadora del público. El teatro dio expresión a la conciencia de un naciente poderío mundial, cuya flota había destruido a la Armada Invencible. Llegó a ser, en palabras de Hamlet, «espejo y crónica abreviada de la época».

Bajo Isabel I, hija de Enrique VIII y Ana Bolena, despreciadora del Papado y enemiga de María Estuardo, media centuria adquirió rostro propio, al tiempo que el teatro hallaba también sus presupuestos artísticos, sus temas y su estilo. El nuevo sentimiento vital de la Inglaterra isabelina consistía en verse libre de Francia, libre del Papado, un orgulloso reino insular con un pie en el Atlántico.

Richard Hakluyt publicó en 1589 su *Principal navigations, traffiques and discoveries of the English nation*. El *Tamburlaine* de Christopher Marlowe se embriagaba ante el mundo recientemente descubierto, ante sus «minas de oro, sus costosas especias y piedras preciosas» y ante la imagen de lo que aún quedaba por conquistar «del Antártico al Oriente».

Al afán por lo lejano correspondía el conocimiento de los héroes de la historia propia. John Bale había dado el primer paso con su *King John* (1548). Raphael Holinshed ofreció una fuente inagotable de temas con su *Chronicle*, aparecida en 1578. Shakespeare y sus cole-

gas hallaron en él todo el material necesario para los dramas históricos.

Al mismo tiempo, debido a los impulsos procedentes del continente, renacía la imagen de la Antigüedad. John Lyly eligió para sus comedias temas mitológicos, Marlowe escribía su obra poética *Hero y Leandro* como adaptación libre, según las reglas de Musaios, ganándose la burla del escéptico y frío Thomas Nashe, y Shakespeare, en su *Tito Andrónico*, se recreaba en el pathos de venganza y crueldad de Séneca. Para su comedia *La fierecilla domada* tomó Shakespeare el tema de los *Suppositi* de Ariosto. Romeo y Julieta no reniegan en sus diálogos de amor del cancionero de Petrarca, y con el juego al escondite de Rosalinda en la selva de las Ardenas el *Como gustéis*, se encuentra aún con un pie en la tradición de la comedia pastoril.

Sin embargo, en los dramas de reyes gana Shakespeare la apasionada controversia con el problema de las violencias y de los destinos extraídos de la propia historia. La empinada ascensión y la repentina caída, el crimen, la venganza, la embriaguez de poder y el asesinato desencadenan toda la fuerza gráfica del lenguaje, se alzan en la rápida sucesión de escenas entrecortadas hasta una brillante síntesis. El estruendo de la pelea se percibe tan pronto desde el campamento real como desde el campamento enemigo. La acción salta como una chispa de escena en escena. La obra *Ricardo III* concluye como una última retirada en silencio.

El cálido aliento de la acción, que, desde la tragedia francesa, ha pasado a los grandes monólogos del drama con unidad de lugar, se convierte en Shakespeare en diálogos breves, diseñados con fuerza. Toda la escena se transforma en acción. En lugar del indigno tablado se desea a sí mismo, en el prólogo del drama regio *Enrique V*, «un reino en el escenario», y apela a las «fuerzas imaginativas» de los espectadores: «Imaginad que en el contorno de estos muros se hallan ahora encerradas dos monarquías poderosas... Pues vuestro sentido debe adornar a nuestros reyes: llevadlos aquí y allá, saltad por encima de los tiempos, abreviad el acon-

tecimiento de algunos años antes en el espejo de las horas.»

Los dramas de Shakespeare ofrecían a la fantasía una gran posibilidad de cambios: desde el encanto poético del *Sueño de una noche de verano* hasta la locura turbulenta del rey Lear en el páramo. Merced a su ingenio poético Shakespeare dejó a un lado la sumisión a las reglas clásicas. Actualizó épocas y lugares, lo encantador y lo grosero en el corral del teatro.

Shakespeare no se interesó por la disputa sobre la doctrina de las reglas, y, a pesar de ello, hizo fortuna también en Londres. Sir Philip Sidney, erudito aristócrata, sobrino del conde de Leicester y muy apreciado en la corte, se había pronunciado a favor de las unidades aristotélicas en su *Apology for Poetry* (escrita hacia 1580, pero impresa póstumamente en 1595) y había reprochado a sus paisanos el olvido en que habían incurrido. Sin embargo, cuando apareció Ben Johnson en 1603 con su tragedia romana *Sejanus*, estrictamente elaborada según las reglas, cosechó un fracaso. Su fuerza se hallaba en el campo de la comedia realista y crítica de su época, en la que él también se atenía a las tres unidades clásicas —en protesta contra la proliferación de obras dramáticas de numerosos escritores del momento.

Shakespeare se advertía enumerando irónicamente la lista de los géneros modelo. Polonio presenta ante Hamlet al grupo llegado a la corte como «los mejores actores del mundo: tanto en lo trágico como en lo cómico; en lo histórico como en lo pastoral; en lo pastoral-cómico como en lo histórico-pastoral; en lo trágico-histórico como en los tragicómico-histórico-pastoral; en la acción indivisible o en el poema continuo; para ellos, ni Séneca es demasiado triste ni Plauto demasiado divertido. Sea para recitar ateniéndose a lo escrito, o para la libre improvisación, son los únicos del mundo».

El joven Shakespeare llegó al escenario isabelino en un momento en que el actor profesional ya tenía asegurado un lugar en el sistema social. Nada cierto se sabe sobre sus cualidades personales de actor. En 1598

debe haber colaborado en la comedia de Ben Johnson *Every man in his humour*, seguramente también en su propia comedia *As you like it*, en el personaje de Adán. Su biógrafo Nicolás Rowe explica que el mejor papel de Shakespeare fue el fantasma de *Hamlet*. Después de 1603 parece que ya no volvió a salir: su nombre no aparece en ninguna de las listas de actores contenidas en las obras. Las diversas denominaciones que adoptó sucesivamente el grupo de Shakespeare, llamado primero Lord Hudson's Men, después Lord Chamberlain's Men y, por fin, The King's Men, dificulta a menudo unas investigaciones más exactas, aunque hayan sido profundamente planteadas.

A menudo, los nobles prestaban a los grupos por ellos promovidos junto con el privilegio de actuar, su nombre principesco. Les procuraban protección legal, que, bajo la opresión de la espiritualidad puritana enemiga del teatro, fue un gran apoyo para los comediantes.

En la corte hallaron desde un principio las puertas abiertas. Ricardo, duque de Gloucester, tenía ya actores a su servicio antes de subir al trono. El rey Enrique VIII se procuró un grupo al que permitía giras ambulantes: esto le ahorraba los costes de alojamiento y promovía el afecto del pueblo. Isabel I mostró menos inclinación por el arte escénico. Sin embargo, Lord Leicester consiguió en 1574 una licencia real para su propio grupo teatral, «a fin de usar y ejercitar el arte y la destreza de la representación de comedias, tragedias, interludios, espectáculos y otras representaciones similares..., lo mismo dentro de la ciudad de Londres y su territorio, como en todo el reino inglés».

Pero las obras previstas para representarse debían pasar primero, para su aprobación, ante el maestro de ceremonias y jefe de las solemnidades de la corte, el «Master of the Revels». En el año 1581 este cargo de censor se extendió por todos los escenarios públicos. El «Master of the Revels» se convirtió en el poder central omnipotente, de cuya opinión habían de depender totalmente, a lo largo de casi cuatro siglos, tanto la

suerte del teatro como la de sus autores. Todavía en el siglo xx estaba cerrado el camino hacia el escenario para los jóvenes dramaturgos críticos de la ópera, si la censura real les negaba el placet. (John Osberne y Edward Bond tuvieron que conformarse con representaciones privadas, de club. El club inglés es sacrosanto. Escapa incluso a los dominios de su majestad.) Sólo en 1968, tras una dura crítica por parte de la vanguardia teatral, se decidió Isabel II a suprimir la censura teatral que se venía ejerciendo por medio del «Master of the Revels».

Para el teatro isabelino de finales del siglo xvi obedecer al control real entrañaba una doble dificultad. El consejo de la comunidad de Londres (Common Council), al sentirse preterido en sus derechos de censura, dispuso restricciones escénicas complementarias. Prohibió las representaciones en domingo, decretó prohibiciones escénicas en peligro de peste o consideró como escándalo las relajadas costumbres de las posadas, «donde hubiera, además de escenarios y galerías, habitaciones y lugares reservados».

El primer titular del poder absoluto de la censura fue Sir Edmund Tilney. Durante treinta años, desde 1579 hasta su muerte en 1610, ejerció el decisivo cargo de «Master of the Revels». Por sus manos pasaron las obras maestras dramáticas del teatro isabelino, pasó también la corriente de los engendros de un sólo día. El libro oficial de Sir Tilney no se conserva —como se conserva el de un sucesor suyo, Henry Herbert, que, desde 1623, ejerció la censura y anotó concienzudamente no sólo los títulos y los autores, sino también las censuras y enmiendas exigidas, que con frecuencia resultan muy insensatas.

La frase de Shakespeare «crónica abreviada de la época» hubiera convenido tanto a los folios de Sir Tilney, como al mismo teatro. Sus anotaciones serían un inventario viviente. Contaría entre ellas todos los diálogos de homenaje, tiernamente declamados, del poeta cortesano John Lyly, cuyos versos pulidos no daban seguramente ocasión alguna para la objeción, así como las pastorales

alegóricamente compuestas de George Peele, citaría las obras triunfales de Thomas Heywood y Thomas Dekker. *A woman killed with kindness* (Una mujer asesinada con delicadeza) del primero, *The honest whore* (La prostituta honrada) del segundo, precursoras ambas del melodrama burgués; darían una aclaración sobre los milagros satíricos de Robert Greene y sobre las truculentas tragedias en rima libre de George Chapman, y ofrecerían como obras más importantes las de Shakespeare, que Sir Edmund Tilney fue el primero en leer. Habla en favor de su generosa capacidad de sentencia el que dejara pasar, sin la menor dificultad, sátiras de su época encarnizadas y brillantes, como el *Volpone* y el *Alchemist* de Ben Johnson. El «Master of the Revels» era, quizá, en aquella época, el componente más imparcial de la censura, en medio de la disputa por la autoridad en cuestiones teatrales. Los patricios londinenses se dejaban arrastrar con gusto por escritos polémicos en contra del teatro, como, por ejemplo, los *Playes confuted in five actions* (1582) de Stephen Gosson, y denominaban al teatro «escuela del pecado, del libertinaje y del divorcio». Pero ni las represalias ni las restricciones fueron capaces de menospreciar el prestigio y el florecimiento del teatro isabelino. De entre los cómicos ambulantes había surgido una clase de hombres significados, de forma en parte considerable. Los grupos aislados se habían organizado en asociaciones, los propietarios de los teatros poseían a menudo varios negocios, eran socios en las ganancias y trataban de incrementar, por todos los medios, sus fuentes de ingresos.

James Burbage, constructor del primer teatro londinense, había sido miembro, particularmente privilegiado, del grupo de Lord Leicester. Cuando en 1576 inauguró su Play-House en la orilla norte de la ciudad, en el Shoreditch, ante el Bishop's Gate, los llamó escuela y conscientemente *The Theatre*. Lo había llevado prudentemente a la periferia, escapando así del estrecho radio de acción del Lord Mayor. La construcción circular, hecha de madera y con el entramado de las vigas visible, con sus galerías y palcos, causó sensación. Hasta

el duro predicador John Stockwood le tributó la alabanza de ser un «gorgeous playing place».

Un año más tarde surgió muy próximo a él el teatro «The Curtain», tan semejante al «Theatre» en su construcción exterior, con sus tres categorías de localidades, una encima de otra, como los futuros teatros circulares descubiertos del Londres isabelino. Naturalmente, tiempo atrás se había demostrado que en esta zona no faltaría público. El mismo James Burbage había trabajado en la hospedería «Cross Keys», de la Grace Church Street, que aún en 1594 servía como cuartel de invierno al grupo Lord Chamberlain's Men, del que Shakespeare formaba parte. Richard Talenton, el gran clown y maestro de improvisación de los Queen's Men, un decenio antes había llenado hasta los topes las tabernas en el «Bull», junto al Bishop's Gate.

Igualmente favorable era la situación junto al Bankside, la orilla derecha del Támesis. Una plaza de toros, señalada desde 1542 en los planos de la ciudad de Londres como «Bull Ring», y un parque de osos (Bear Garden) formaban el centro de recreo siempre con gente, en el que también los acróbatas y saltimbanquis, juglares y grupos escénicos ambulantes hallaban su público.

Aquí, Philip Henslowe, tintorero y prestamista, construyó su primer teatro, «The Rose», en el año 1587. Resultó un negocio rentable —se conservan el diario y el libro de cuentas— y así Henslowe volvió a fundar otros dos teatros: «The Fortune», hacia 1600, en Finsbury, a una media milla del «Curtain», y en 1613, en terrenos del derruido Bear Garden, el último de los teatros descubiertos de Londres, «The Hope». En la lucrativa orilla derecha del Támesis se concentró el mundo teatral isabelino. Al teatro «Swan», construido por Francis Langley en 1595, le siguieron «The Globe» en 1599 y «The Red Bull» en 1605.

El holandés Jan de Witt, llegado a Londres en 1596, señaló al «Rose» y al «Swan» como los bellos de entre los cuatro teatros que entonces existían en Londres. Por ser el mayor el «Swan» mandó hacer un boceto

de su interior, con el escenario. Es la única copia contemporánea de un teatro isabelino, prescindiendo de los documentos cartográficos.

La construcción cilíndrica del entramado abarca tres galerías para los espectadores, de la cuales la más alta está protegida por un tejado que desciende en declive hacia adentro. En el centro, sólo accesible por dos escaleras exteriores, se alza una construcción escénica elevada. El espacioso tablado escénico («proscenium») se extiende ampliamente por el patio interior descubierto. Dos puertas conducen al «mimorum aedes», los guardarropas de los comediantes. Encima, cubierto con un tejado voladizo sostenido por columnas, hay una especie de tribuna. Puede servir para dar cabida a los músicos, o como un escenario superior en la obra, o como palco para los espectadores.

Sobre este piso de tribunas se alza además una estrecha torre con dos ventanas y una terraza a la derecha. Desde aquí anuncia el charanguero el comienzo del espectáculo (que de Witt, en su dibujo, representa en plena actuación).

El boceto de Jan de Witt halla su complemento en el plano de Londres aparecido en 1616, obra de Visscher. Vuelve a aparecer la construcción circular del «Swan» como un dodecágono regular.

Una forma análoga muestra también la reconstrucción del «Globe», realizada por G. Tophan Forrest. La pared posterior del tablado escénico puede servir como interiores y la tribuna central como un escenario superior. A los vestuarios situados a ambos lados del «Inner Stage» corresponden las «Lords Rooms» para el público aristócrata en piso superior.

Con alguna variante se puede aceptar este esquema fundamental para todos los teatros descubiertos circulares o poligonales de la época isabelina. (Después de 1620 sólo se construyen salas teatrales.) Los visitantes pagaban en la puerta exterior un penique, que les permitía el acceso al patio interior: el desacreditado «gallinero» —que, a diferencia del actual, ocupaba la platea— en el que los «gobios» alzaban su voz aproba-

toria o desaprobatoria, que muy a menudo decidía irremisiblemente el destino de una obra. Nadie ha investigado aún de dónde viene la designación de gobios. La proximidad del Támesis hace sospechar que algo tuvieran que ver en la nomenclatura los gobios del río, una especie de carpa de boca grande. Quien podía proporcionarse un asiento pagaba en el pasillo, según la categoría del asiento elegido, la correspondiente sobretasa por su adquisición.

Los ingresos de la representación iban a parar a una caja común, de la que cada comerciante recibía la parte correspondiente según el contrato. Esto no siempre transcurría pacíficamente, pero se consideró como el sistema comunitario de reparto más antiguo empleado en el teatro a lo largo de los siglos. La mayoría de las veces el dramaturgo recibía una paga muy pequeña, pues no era considerado como miembro fijo del grupo y, por tanto, no participaba de los ingresos corrientes. Vendía su obra a un empresario, que después la representaba con ganancias casi seguras. De Thomas Heywood se cuenta que su drama muchas veces representado *A woman killed with kindness* le reportó en total seis libras. El traje de terciopelo negro de la actriz principal le costó al empresario Henslowe seis libras y trece chelines.

En general, las necesidades diarias y la rivalidad daban alas al autor dramático. En tanto Shakespeare trataba de crear su propio héroe trágico según el Hamlet original (hoy perdido) de Thomas Kyd, Ben Johnson se ocupaba de un tema parecido. Adaptó la obra principal de Kyd, la *Spanish tragedy*, en la que trata un motivo de venganza, la aparición de un fantasma y el teatro dentro del teatro. El verano de 1600 el «Globe» dio a conocer el *Hamlet* de Shakespeare. Conquistó a Londres y se transformó en el héroe más representado del teatro mundial. El esfuerzo de Ben Johnson llegó demasiado tarde y fue olvidado.

La fuerza de atracción de una obra superaba con creces la cuestión de la originalidad espiritual. En el teatro isabelino se hacía referencia no a la invención,

sino a la disposición creadora de tema. A menudo varios autores colaboraban en una producción común. Francis Beaumont y John Fletcher crearon entre 1606 y 1616 alrededor de cincuenta comedias de escaso valor, a las que Fletcher dotaba de ingenio frívolo y floreciente fantasía, y Beaumont de tacto dramático.

Se podía ganar dinero con el teatro. Philip Henslowe llegó a ser un hombre rico con sus tres locales. Edward Alleyn, miembro famosísimo de los Admiral's y Chamberlain's Men, representante de los héroes de Shakespeare e intendente suyo, se retiró del teatro a los 39 años siendo millonario. Se consagró a sus aficiones filantrópicas y fundó un College.

Richard Burbage, Senior de la más famosa familia de actores de la época isabelina, debió ingresar anualmente cientos de miles sólo de su fincas. Frente a eso tenemos la casa de Shakespeare, en Stratford-On-Avon, modesta en comparación a la que se retiró en 1610, como un hombre acaudalado y apreciado.

Los teatros profesionales isabelinos consideraron rivales molestos a las compañías de niños dirigidos por activos cantores y pedagogos. Los «Children of the Royal Chappel» y los «Children of St. Paul's» originalmente eran agrupaciones escolares de niños, que acompañaban con sus cantos el servicio divino. A lo largo del siglo XVI aparecieron también en público con representaciones teatrales. Actuaron en el convento de los Blackfriars (dominicos), dentro de la ciudad; hacia 1600 poseían incluso un local propio. Su público se componía de un círculo de patrocinadores y amigos y gozaban del beneplácito de la corte y de los magistrados. Christopher Marlowe, cuyos *Tamburlaine* y *Doctor Fausto* fueron estrenadas por los Admiral's y Lord Chamberlain's Men, se enemistó con los comediantes profesionales por colaborar con los grupos de niños. Pensó confiar su *Dido* a los «children», idea que fue muy discutida, teniendo en cuenta el erotismo suicida de la heroína. Pero se consiguió introducir a los grupos de niños, con gran efecto en la lucha contra la competencia. Durante su discordia con Shakespeare, Ben Jonson no dejó de su-

ministrar a «los pardillos» textos que contenían versos burlescos del teatro de Shakespeare.

«Ha aparecido una nidada de chiquillos —afirmaba Shakespeare por su parte en el *Hamlet*—, polluelos en cascarrón, que se desgañitan a más no poder, y son por ello rabiosamente aplaudidos. Ahora están de moda, y de tal suerte vociferan contra los teatros vulgares, como ellos los llaman, que mucha gente de espada al cinto ha cobrado miedo a la crítica de ciertas plumas de ganso y apenas se atreven a poner allí los pies.»

El «temor a las plumas de ganso» confirma en qué medida atendía a la palabra el teatro isabelino, cuán importante era una dicción clara: tanto en el verso poético como en el polémico. Las indicaciones escénicas permiten deducir la existencia de un arte escénico totalmente diferenciado. Pero no hay que olvidar el «pathos» puro.

El teatro descubierto, las galerías abarrotadas de público y el enjambre de gobios en el gallinero requerían del comediante una voz penetrante, una expresión visible a distancia.

James Burbage fue famoso por su fuerza expresiva incluso en las comedias mudas. Pero para él, igual que para Edward Alleyn, el gran momento se acercaba al separarse del grupo escénico, avanzar hasta el borde de la plataforma y pronunciar su gran discurso. «Anegar el escenario con lágrimas y estremecer a todo el auditorio con crueles palabras» —esto debió lograr el mimo del teatro isabelino—. Edward Alleyn ha dominado este arte de forma tan magistral, cuenta Ben Jonson, que a pesar de ello nada resultaba extremado ni excesivo y Alleyn aparecía completamente imbuido por el espíritu de su papel. El mismo Shakespeare, en las advertencias a los comediantes, a propósito de *Hamlet*, ha criticado el exceso de patetismo:

«Os ruego que recitéis el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo hacéis a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guardaos de ratonear demasiado.

Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aun podría decir torbellino de vuestra pasión, debéis tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. ¡Oh!, me hiere el alma oír a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta convertirla en jirones y verdaderos guiñapos, hendiendo los oídos de los 'gobios' del gallinero, que, por lo general, son incapaces de apreciar otra cosa que incomprensibles pantomimas y barullo... No seáis tampoco demasiado tímidos; en esto, vuestra propia discreción debe guiaros.

»Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone, se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico.»

La obligación del comediante, en cuanto a efectos exteriores, eran los trajes de vivos colores y muy lujosos, los requisitos necesarios y algunas piezas accesorias para la representación en el proscenio. El escenario posterior ofrecía una estancia interior y un balcón. En caso de necesidad se podía trabajar con grúas y fosos. Eran tan imprescindibles para Shakespeare como para Calderón, y se manejaban, por regla general, en medio de una tormenta de truenos: esto no sólo incrementaba la atención, sino que además ocultaba el chirrido de las grúas. Pero la «ambientación espiritual» debía crearla el propio actor merced a su actualización de la palabra poética. Tenía que evocar los momentos del día, el sol que enrojece el cielo del atardecer, la mañana que se eleva con color de sangre sobre los arbustos y los collados, las estrellas que iluminan el firmamento, pese a las brumosas y pálidas tardes de Londres (la mayor parte de las veces se hacía la representación entre las tres

y las seis), pese a las nubes lluviosas que se arremolinaban y al ruido que subía del Támesis.

La «decoración hablada» es un decisivo fenómeno estilístico del escenario isabelino. Shakespeare la manejó con una fantasía de efectos geniales. Los españoles Lope de Vega y Calderón apenas se ocuparon de ello. Pero es revelador que incluso un teórico de la tragedia clásica francesa, que obedecía leyes totalmente distintas, reconociera la necesidad de un conjuro poético de la escena. El Abbé d'Aubignac pide en su obra *La pratique du théâtre* que debiera explicarse la decoración con versos «para vincular la acción con el lugar y las escenas con las cosas, para constituer de una manera admirable, por medio de la conexión de todas las partes, un todo bien ordenado».

Sería un choque terrible que a un director se le ocurriera representar con voces de pájaros la placentera expresión «fue el ruiseñor y no la alondra», pronunciada por Julieta. En ocasiones Shakespeare se sirve de la música cuando pretende subrayar un contraste de situaciones: por ejemplo, en la precipitada separación de Romeo y Julieta, porque la casa de bodas se ha convertido en una casa de llanto. En *La tormenta*, Ariel hace una aparición invisible cantando y actuando, y Próspero entona una música alegre y extraña; entre truenos y relámpagos desaparece en el foso la mesa ya dispuesta; un ahogado estruendo ahuyenta a las ninfas que se hallan bailando, y el poeta se despide de la escena que era su mundo. «Me falta ahora el arte del encantamiento», expresa melancólicamente Próspero y se encomienda al favor y a la oración de los espectadores «de modo que le consiga el poder de la gracia y convierta en obra buena toda transgresión. De lo que vosotros deseáis ser indultados, permitid que vuestra indulgencia me libere». Fueron los últimos versos que escribió Shakespeare.

* 1. Introducción

Heinrich Wölflin caracterizó en cierta ocasión al Barroco como «las formas del Renacimiento retorcidas». Las prodigiosas volutas de la iglesia de Santa María della Salute de Venecia le dan ocasión para ello. La clara linealidad del Renacimiento, al estilo antiguo, es arrebatada por el pathos; la línea recta, tanto arquitectónica como mental, se disuelve en el ornato; de la claridad surge la plétora; de la seguridad en sí mismo, la sobreabundancia. La idea se reviste con traje de alegoría, la realidad se pierde en los parajes de la ilusión. El mundo se convierte en el escenario, la vida en el teatro, una secuencia de transformaciones cuya aparente inmensidad busca superar las fronteras de la pequeñez de la tierra.

El Barroco recobra la multiplicidad alegórica de la Baja Edad Media. La enriquece con la mundanidad sensible del Renacimiento, pero en el fondo corre aún el reloj de arena y vuelve a resonar el «memento mori» de las danzas de la muerte. La alegría profana y las sombras de muerte, lo terrenal y lo celestial, la teatralidad y la espiritualidad se precipitan a la vez en una gran expansión. Una época se escenifica a sí misma.

Ninguna época ha dibujado, ni antes ni después, su propia imagen con una paleta tan profusa. Y así como el arte barroco se desdobra en una brillante teatralidad, así como el absolutismo tiende a una imponente apoteosis de la soberanía, y la Contrarreforma ofrece todos los medios ópticos e intelectuales de dirección artística,

así también el mismo teatro experimenta un auge desmesurado.

A la palabra y al verso, a la imagen y al cuadro, a la fantasmagoría y a los fines pedagógicos vino a sumarse también el empleo de la música, que, de elemento concomitante de la escena teatral, pasó a ser un arte más con sus propias leyes. En el Barroco nació la ópera. Como obra artística cortesana hizo su entrada victoriosa desde Italia, traída por el mecenazgo de los Papas, príncipes, reyes y emperadores. Pintores y arquitectos se adhieren a ella. Romain Rolland designa al teatro musical de la época de Clemente IX como una «passion maladive» que muestra todos los síntomas de una locura colectiva:

«Un Papa compone óperas y envía sonetos a las cantantes. Los cardenales se entretienen como libretistas o decoradores de escenarios, diseñan trajes y organizan representaciones teatrales. Salvator Rosa representa comedias. Bernini escribe óperas para las que él mismo pinta los decorados, esculpe estatuas, inventa maquinarias, compone los textos, prepara la música y construye el teatro.»

La sala teatral entra a formar parte de las dependencias representativas más importantes de un palacio. Se levantan escenarios en el Vaticano en Roma, en el palacio de los Uffizi en Florencia, en el Palais Royal de París. En el lujoso palacio de Versalles surge de la gracia rítmica del baile cortesano el arte del ballet. Luis XIV aparece en escena, vestido con un traje dorado brillante como el sol, como un joven «Roi Soleil», mucho tiempo antes de que la historia mundial le diera ese nombre. Las reinas actúan como ninfas, los príncipes y princesas se disfrazan de amorcillos: tanto en los escenarios como en los lienzos del pintor. El filósofo Descartes compone por encargo de la reina Cristina de Suecia un ballet que lleva el título de *El nacimiento de la paz* y fue representado en 1649 en el castillo de Estocolmo, después de terminar la guerra de los treinta años. Y los comediantes de los grupos ambulantes y de la commedia dell'arte se ocuparon de

que el escenario tendiera un puente entre los campos enemigos.

De la improvisada sala de teatro de los mecenas amantes del arte se pasa inmediatamente al teatro de la ópera independiente y libre: al teatro de localidades, con gran riqueza arquitectónica, que posee un palco para los príncipes, y cuyos compartimentos están distribuidos según la jerarquía de los espectadores cortesanos. El escenario toma la forma de palco, delimitado por un espléndido proscenio. Unas cariátides sostienen las vigas, algunos amortiguadores recorren los pliegues de las puertas de estuco. El sistema de bastidores recientemente descubierto hace posible la ilusión de profundidad y el variado cambio de escenas.

La palabra mágica del Barroco es transformación. La metamorfosis se convierte en el tema predilecto, inagotable en sus posibilidades de exaltación glorificadora. Frente a la naturaleza como gran auto-despliegue de Dios, según la designación de Giordano Bruno, aparece el hombre como su propio escenificador. Pero la vida es sueño. El universo es el gran teatro del mundo, cuyos papeles reparte el más poderoso de todos los maestros de escena. Calderón ha revelado el reverso de la hbris barroca en la parábola adecuada de su época: en la imagen del teatro en el teatro. Cuando su mendigo se lamenta de que a él sólo le tocó en suerte «el deber de la pobreza», que él no posee ni cetro ni corona, brota inmediatamente la respuesta basada en la reflexión fundamental de la cosmovisión cristiana: «Cuando algún día caiga la cortina, ambos seréis iguales.»

* 2. Opera y opereta

El año 1591, cuando Galileo Galilei, de diecisiete años a la sazón, llegó a la Universidad de Padua, publicó su padre, Vincenzo, una obra de teoría musical muy erudita: *Diálogo sobre la música antigua y moderna*. Vincenzo Galilei era matemático, pero además un «uomo universale» en el más amplio sentido del ideal

de la Antigüedad; él ejecutó el paso ya tanteado en Vitrubio de la lógica de los números al secreto de las notas.

Vincenzo pertenecía al círculo florentino del conde Giovanni de Bardi, un círculo académico en donde se discutía en largas conversaciones la enseñanza aristotélica de la música como elemento esencial de la tragedia, en donde se trataba de demostrar con ejemplos prácticos la «dramatización de la música», y donde el arte de la comedia estaba muy en boga. Bardi había conseguido el aplauso de toda Florencia con su *Amico Fido*, original de Buontalanti, representada por primera vez en 1585. Vincenzo eligió a este amigo y protector como compañero de diálogos en su temperamental polémica contra la polifonía y la composición instrumental contemporáneas. Mientras Bardi representaba la parte más moderada —a fin de cuentas tenía que agradecer a sus compañeros músicos de Florencia los alegres intermedios de cantos y bailes de su *Amico Fido*—, Vincenzo ataca con duras palabras la música cortesana de su época. La acusaba de falta de honradez y la calificaba de «buscona depravada e insolente». Exigía la subordinación de la música a la poesía y demostraba con la aportación de algunos párrafos de la *Divina Comedia* de Dante y de las Lamentaciones de Jeremías cómo había que entender el «stilo rappresentativo» de la música futura defendido por él.

Tres años después de la muerte de Vincenzo Galilei, en 1594, fue representada en Florencia la primera obra según el nuevo estilo dramático, ante un pequeño círculo muy selecto: la primera ópera famosa del mundo, *Dafnis*, según un texto de Octavio Rinuccini, con la música de Jacopo Peri y canciones de Giulio Caccini.

Cinco años más tarde tuvo lugar una repetición en el palacio del erudito Jacopo Corsi, con notable éxito. Huésped, compositor y libretista recibieron las felicitaciones de un preclaro auditorio por el «redescubrimiento del drama antiguo mediante el espíritu de la música».

El erudito producto artístico, fuera del plausible intento, poco tenía en común con el teatro antiguo. Pero

en su contenido fundamental lírico-dramático se hallaba en relación con los anhelos de la comedia pastoril, de los intermedios y del «trionfo» cortesano. Ofrecía una interpretación plástica de los campos elíseos de los pastores y ninfas e introducía en el nuevo «stilo rappresentativo» las canciones corales, que originalmente se interpretaban fuera de la escena. Orfeo, el cantor tracio que había encantado a los árboles, a las rocas y a las fieras salvajes, daba con su lira el primer paso dentro del nuevo género artístico.

Peri y Rinuccini se asociaron una vez más y prepararon una «tragedia di música» para las bodas de María de Médicis con Enrique IV de Francia. Eligieron el tema de Orfeo y llamaron a su segunda ópera *Euridice*. Fue representada el 9 de febrero de 1600 en la sala de fiestas del palazzo Pitti de Florencia con gran suntuosidad. También Caccini colaboró con algunos intermedios musicales, como ya lo había hecho en *Dafnis*. Jacopo Peri cantó el Orfeo; su compañera era Vittoria Archilei, famosa soprano de su época. Pastores, ninfas y espíritus de ultratumba eran los componentes de diversos coros, dirigidos por un corifeo al estilo antiguo. Rinuccini se atuvo estrictamente a la comedia pastoril de Poliziano, *Orfeo*, pero dio un final feliz a la «tragedia» encargada como un homenaje nupcial: Orfeo entenece a Plutón y puede sacar a Euridice del Hades a la vida.

Al decorador escénico de la representación —seguramente Buontalenti— se le encomendó la seductora tarea de combinar un decorado de comedia pastoril de «soberbios bosques» con los tenebrosos horrores de ultratumba, que al final se transforman de nuevo en el ameno ambiente pastoril: «Si rivolge la scena, e torna come prima» (Se cambia la escena y vuelve a ser como al principio), como se lee en las anotaciones escénicas de Rinuccini. Probablemente también trabajó aquí Buontalenti con los prismas giratorios empleados ya en 1585 en el *Amico Fido*.

Tres días después de *Euridice* fue representada en la sala teatral de los Uffizi una segunda ópera: *Il ra-*

pimento di Cefalo, de Giulio Caccini, que esta vez apareció como único compositor musical. El texto procedía de Gabriele Chiabrera. Buontalenti volvió a crear el decorado del escenario. La ciudad de Florencia corrió con los gastos. Cerca de cuatro mil espectadores, según las exageradas cuentas de los cronistas, admiraron los maravillosos trabajos escénicos, que quedaban al descubierto al caer la roja cortina de seda que cubría el decorado: el carro dorado de Helios, el suntuoso trono de Júpiter, montañas que se hundían, ballenas que aparecían y desaparecían, terremotos que provocaban el pánico y amenos parajes de suaves perfumes.

La ópera inició su marcha triunfal con toda la pompa escénica del escenario móvil de principios del barroco. Sus escenógrafos se mostraron inagotables inventando nuevos aparatos de tracción, de vuelo y de correderas para todas las figuras acompañantes, mitológicas y alegóricas, que proliferaban en torno al tema propio de la ópera.

Frente a las posibilidades de elección de los temas antiguos sorprende la unilateralidad de los motivos en que se desenvuelve la primitiva historia de la ópera. Los iniciadores del «*stilo rappresentativo*» experimentaron claramente cuán difícil era su interpretación musical del teatro antiguo. Sin embargo, se mantuvieron durante decenios en los dos temas que nadie les podía desmentir por conocerlos mejor: Orfeo y Dafnis. Ni el teatro griego ni el primitivo teatro romano nos han transmitido textos escénicos sobre estas dos figuras.

En 1608 el *Dafnis* de Rinuccini sirvió al maestro de capilla de la corte de Florencia, Marcantonio Gagliano, como libreto de una nueva composición. Fue representada, por encargo del duque Vincenzo Gonzaga, en la corte de Mantua, en donde el cultivo del teatro y de la música se combinaban felizmente con un sentido seguro de la calidad. Ya desde 1604 el príncipe había nombrado maestro de capilla de la corte al tañedor de viola y cantante Claudio Monteverdi de Cremona. En las festividades de carnaval de febrero de 1607 se presentó por primera vez Monteverdi como compositor mu-

sical. El tema y el título de su composición fue *Orfeo*. El texto, que le fue proporcionado por Alessandro Striggio, se atiene al modelo original. En el camino de vuelta del Hades, Orfeo advierte que ha perdido a Eurídice. Apolo da esperanzas a Orfeo de volver a verla en el Más Allá. Una danza morisca cerraba la representación.

Los primeros admiradores de la obra fueron los miembros de la Accademia degli Invaghiti, que celebraban sus reuniones en el palacio ducal y se habían ofrecido para la escenificación. Por deseo del duque fue repetido el *Orfeo* el 24 de febrero y el 1 de marzo de 1607 ante la corte. En toda Italia se hablaba de Monteverdi. Los adoradores del maestro estaban convencidos de que era imposible expresar los sentimientos del alma combinando poesía y música mejor de lo logrado en el *Orfeo*.

La gran lamentación de Ariadna en la segunda ópera de Monteverdi, *Arianna*, se convirtió en el aria heroico-dramática más famosa de su época. La primera intérprete fue la cantante Virginia Andreini, cuya expresiva interpretación, como cuentan los cronistas, contribuyó decisivamente al éxito de la *Arianna*, representada por primera vez en 1608. Alboreaba ya la era de la prima-donna.

Durante cinco años brilló el nombre de Monteverdi en la corte de Mantua. En 1612, después de la muerte del duque Vincenzo Gonzaga, Monteverdi fue llamado a Venecia. Aquí, como maestro de capilla de San Marcos, asistió en 1637 a la fundación del primer teatro público de ópera: el teatro de San Cassiano. Su iniciador fue el músico, compositor y libretista Benedetto Ferrari, que celebró tan fausto acontecimiento con una obra llamada *Andrómeda*, compuesta por él mismo y con música de Manelli.

El nuevo arte de la ópera —término que empleó por primera vez Francesco Cavalli, discípulo de Monteverdi— conquistó rápidamente a toda Venecia. La construcción de teatros de ópera fue comercialmente atractiva. Los bajos precios de entrada atraían a multitud de visitantes. Quien contaba con medios alquilaba un

palco y actuaba como mecenas. Al cabo de pocos años Venecia poseía una media docena de teatros musicales, que en la temporada teatral, las semanas de carnaval, con frecuencia funcionaban al mismo tiempo.

En 1651 inauguró Nápoles su primer teatro de ópera con la *Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi. Florencia, Roma, Bolonia, Génova y Módena le siguieron.

Al norte de los Alpes, Salzburgo, Viena y Praga adoptaron la nueva forma artística, primero en el marco del teatro cortesano y por regla general a cargo de cantantes italianos. El poeta Martín Opitz y el compositor Heinrich Schütz conquistaron la fama de la primera representación de ópera en lengua alemana. Su *Dafnis*, inspirada en la obra de Rinuccini y Peri, fue representada por primera vez en 1627 en el palacio de Hartenfel, junto al Torgau, en las bodas de la princesa Luisa de Sajonia con el conde George von Hessen-Darmstadt.

Las relaciones de parentesco con Italia aseguraron a la ópera una favorable acogida en la corte de Viena. La emperatriz Eleonora, esposa del emperador Fernando II, procedía de la casa ducal de los Gonzaga, de Mantua. Ella recibió, por así decir, de primera mano los acontecimientos musicales más recientes. En 1627 hizo representar en la gran sala de la corte imperial de Viena un «dramma per musica» con figuras de la commedia dell'arte. Monteverdi fue honrado con una escenificación de la *Arianna*. Francesco Cavalli dedicó a la corte imperial de los Habsburgo su ópera *Egisto*. Al músico italiano Antonio Bertoli le fue encomendada la dirección de la capilla de la corte imperial.

Sin embargo, fue Giovanni Burnacini quien con más eficacia contribuyó al esplendor escénico del teatro de la ópera de Viena. En 1651 el emperador Fernando III llamó a su corte al arquitecto y decorador, experimentado ya en Venecia y Mantua. Burnacini se inició en 1652 con la preparación de una *Dafnis*, seguramente animado por Rinuccini y Peri. Un año más tarde celebró el día de los príncipes de Ratisbona con un «teatro de maderas nobles, erigido exclusivamente para las representaciones escénicas, que en tamaño y altura era

tan grande como una iglesia». En ello le ayudó su hijo Ludovico, que pronto siguió en Viena la trayectoria de la fama de su padre.

Ludovico Burnacini proyectó los decorados, tramos, carrozas y trajes para más de 150 óperas, para festivales acuáticos en el estanque de su residencia de verano «Favorite», para ballets de corceles al estilo florentino.

Cuando en junio de 1668 se inauguró el nuevo teatro de la ópera de Viena, con el antiquísimo tema del «trionfo» de la manzana de oro de Paris, el propio Burnacini se superó a sí mismo y a la obra musical. Un colosal despliegue de coros de dioses, agrupados pictóricamente; una nube de bastidores escalonada en infinita profundidad, que —a un lado— hacía ver a Júpiter sentado en su trono; espumosas olas marinas surcadas por barcos, amenazadores monstruos marinos y tiernas ninfas reclamaban la atención de la asustada concurrencia, sin duda alguna más que el esfuerzo, modesto en comparación, de los cantantes e instrumentalistas. Al actor que hacía de Paris le cupo el honor de descender del escenario en la apoteosis final y hacer entrega de la manzana de oro a la joven emperatriz Margarita. Ella, por su parte, la recibió sonriente, no menos halagada que la reina Isabel de Inglaterra, un siglo antes, en la comedia pastoril de George Peele.

Pero el desarrollo de la ópera llegaba a un punto en que el teatro, determinado a ser su servidor, se transformaba en su señor. La ópera se convirtió en un medio para conseguir un objetivo, fue ocasión para desplegar el hechizo de la decoración y de las máquinas barrocas. El que Marc Antonio Cesti creara la música para el *Pomo d'oro* de Viena de 1668, y el jesuita Francesco Sbarra el texto, constituyó sólo un complemento secundario del esplendor escénico de Ludovico Burnacini, bajo cuyo nombre la representación hizo su entrada en la historia del teatro.

* 3. El ballet de la corte

En cierta ocasión Plutarco llamó al baile «poesía sin palabras», siendo uno de los principales testigos a los que Baïf y sus colaboradores acudieron, en sus esfuerzos por resucitar el drama antiguo. En la colaboración entre las cuatro grandes formas artísticas —música, poesía, baile y pintura— veían ellos la única posibilidad legítima de «expresarlo todo, representar y esclarecer todo, hasta llegar a los más profundos secretos del alma y de la naturaleza».

Este pensamiento renacentista de la «fusión de las artes» dio origen en Francia a una forma teatral específicamente cortesana y social, que concedía al baile el papel dominante: el ballet de la corte. Obedecía al deseo cortesano de festejos y abría todas las posibilidades de un brillante homenaje escénico. Por otra parte, ofrecía al rey la ocasión de mostrarse a sí mismo ante la corte —y en su más amplio esplendor ante el pueblo— como destinatario y animador generoso de todos los suntuosos desfiles, mascaradas, intermezzi y bailes.

El absolutismo halló en esa gran teatralidad de los festejos su forma expresiva más adecuada. «Era un torbellino y una embriaguez, mucha belleza y cultura, mucho ingenio y despilfarro de riquezas y carácter», escribe el historiador Veit Valentin, «todo el encanto de la aventura, de la vida improvisada, de la comedia jovial sobre los temas más serios, el atractivo seductor del mal, aparece en estas cortes del absolutismo, y por ello fueron siempre censuradas por los teólogos, pero admiradas y amadas por los artistas.»

Cuando en 1604 llegaron a París Ottavio Rinuccini y Giulio Caccini, los dos precursores de la ópera italiana, tuvieron que recrearla totalmente. El rey Enrique IV no deseaba recitales estatuarios, sino gracia danzarina. Le gustaban los «ballets mascarades», bailes con trajes fantásticos, en los que tomaba parte toda la corte.

Ni Rinuccini ni Caccini pudieron introducirse en la vida teatral francesa con su «dramma per musica». Y sin embargo, lograron introducir en el ballet de la corte el

recitativo al estilo italiano, que fue empleado por primera vez con los versos de la maga Alcina en el ballet del duque de Vendôme, un inolvidable acontecimiento teatral cortesano, representado bajo Enrique IV en enero de 1610.

De la persona del organizador, que da título a la obra, se deduce que el baile nocturno a orillas del Sena se hallaba más bajo el patrocinio del monarca que bajo el signo del arte de su época. El duque de Vendôme era un hijo legitimado de Enrique IV y Gabriela d'Estrées, elegante, inteligente y ambicioso. El mismo dirigía la obra, y pudo presentar su ballet tres veces en una semana. A la primera representación, que se llevó a cabo el 12 de enero de 1610 en la gran sala del Louvre, siguieron dos repeticiones en el Arsenal, el 17 y 18 de enero. El ministro de Finanzas, Sully —a pesar suyo, debido a sus reformas financieras—, había hecho preparar la sala con dos filas para los espectadores y adecuarla para las representaciones de ballet.

El rey y todo su estado honraron con su presencia a «Monseigneur le Duc: su majestad en su trono regio, con la reina (María de Médicis) y la ex reina Margarita a ambos lados, el delfín a sus pies, y por toda la amplia sala príncipes y princesas parientes de sangre, a su lado los restantes príncipes y princesas del reino, oficiales de la corona, duques, marqueses, condes, barones, señores, nobles, damas y doncellas de la corte, cada uno según su rango y mérito. A la espalda de su majestad, los capitanes de la guardia personal, y detrás de ellos, los arqueros armados; los policías con los maestros de ceremonias, junto a las barreras, para evitar cualquier desorden o confusión».

El ballet del duque de Vendôme fue uno de los últimos grandes festejos teatrales bajo Enrique IV. El 14 de mayo de 1610 cayó el rey en un atentado.

Su hijo Luis XIII confió primero las ambiciones teatrales a su madre, María de Médicis, que se hizo cargo de la regencia al ser su tutora, y más tarde al cardenal Richelieu, que desde el año 1624 rigió los destinos de Francia.

Cuando en 1641 hizo escenificar Richelieu en la sala teatral del Palais Cardinal, recién construido, un fastuoso *Ballet de la prospérité des armes de la France*, en honor de la pareja real, por primera vez la acción se desarrolló exclusivamente en el escenario y la platea se reservó para los espectadores. La escenografía de bastidores, al modo italiano, se sirvió de algunas maquinarias tomadas del drama inaugural *Mirame*, representado un mes antes, y que desarrollaba una forma totalmente nueva del ballet cortesano: su limitación espacial en el escenario, la separación de la platea, y con ello la escisión entre el baile escénico y el cortesano. Se sentaban así los precedentes para el baile profesional y para el ballet «clásico».

En 1653, Luis XIV, que entonces tenía quince años, apareció en escena como «roi soleil» en una comedia cortesana, *Ballet de la nuit*, pero bajo su dominio J. B. Lully y Molière desarrollaron una nueva forma artística, que ligó el baile y la palabra más estrechamente que hasta entonces. Nació la comedia-ballet, un intento feliz por combinar el ingenio de la comedia con la gracia cortesana del ballet, y para Molière y su grupo la clave para conseguir el beneplácito de su majestad. Con las comedias-ballets *Les fâcheux in Vaux*, *Le mariage forcé* y *La princesse d'Elide* colaboró Molière en la gran fiesta teatral de Versalles de mayo de 1664, que bajo el título de *Plaisirs de l'Isle enchantée* encerraba un conjunto de torneos, banquetes, suntuosos desfiles, fuegos artificiales, ballets y comedias pastoriles, que duraban dos semanas.

Cuando Luis XIV, en octubre de 1670, expresó su deseo de ver en el escenario una «Turquerie» —todo lo turco estaba muy en boga en aquella época—, escribió Molière el ballet-comedia *El burgués-gentilhombre*. Con sus elementos de la Commedia dell'arte es una cadena centelleante de parodias de actualidad: en la arrogancia de la educación y de la moda, en la tontería y la vanidad, en las canciones pastoriles y minuetos en la alcaldía, dejando a un lado todo lo demás, en las consecuencias de la embajada otomana, cuya entrada en

París algunos años antes había levantado toda una ola de pintorescos desórdenes en la moda.

«¿Sabéis que está aquí el hijo del Gran Turco?», pregunta el criado Coviello al «bourgeois gentilhomme» Jourdain, cuya hija gana él para su señor gracias a una divertida mascarada. «¡Cómo!, ¿no lo sabéis? Trae consigo todo un brillante séquito, todos van a verle y le esperan, y ha sido recibido en este país como corresponde a un señor tan poderoso y tan grande.»

El rey se divirtió con esta obra maestra del arte de la comedia y no tomó a mal las directas alusiones de Molière contra su propia diplomacia amistosa con los turcos. El final lo constituyó un último retoño del «Ballet de Cour»: un pequeño ballet con canciones españolas, duettos italianos, con Arlequino, Scaramuccia y Trivellino. Sirvió éste de transición hacia los festejos cortesanos y correspondió a Lully, el compañero de Molière, la parte musical y coreográfica del éxito de la representación.

* 4. Escenario de bastidores y teatro de máquinas

La palabra mágica del teatro barroco era «bastidor». La nueva forma de decoración escénica procedía de Italia y se extendió por toda Europa aproximadamente desde 1640. Se consideraba su inventor a Giovanni Battista Aleotti, maestro de obras de la corte de Ferrara. Desarrolló un sistema de cambios, basado en los polígonos y prismas giratorios empleados hasta el momento, que ofrecía mayores posibilidades que los tres escenarios «standard» utilizados en el Renacimiento. Constaba de una serie de tablas planas que podían retirarse hacia un lado, cubiertas de lienzos pintados, y que se movían mediante correderas. La primera aplicación de que se tiene noticia tuvo lugar en el teatro Farnese de Parma, construido por Aleotti en 1618. El 25 de julio «estaba ya preparada la escena trágica». Había nacido el bastidor. Su nombre primitivo (Kulisse, cou-

lisce) procede del francés (couler = deslizar, correr). Los bastidores del teatro Farnese no aparecieron ante el público hasta 1618, en la inauguración demorada unos diez años.

Posiblemente Aleotti preparó su teatro, erigido en 1606, para la Academia ferrarense degli Intrepidi, con un sistema de cambios similar. Fue alabado en su época como el teatro barroco más hermoso de Italia. En 1679 pereció entre las llamas, y los bocetos conservados no permiten distinguir con claridad el sistema de decoración del escenario.

La grandiosa construcción de madera del teatro Farnese de Parma, destruida durante la segunda guerra mundial, constaba de una sala para los espectadores en forma de herradura, enfrente se hallaba una porta regia que permitía el paso a un escenario en forma de palco, y detrás de esa puerta había seis pares de bastidores escalonados. Aleotti hizo ya posible la expansión del escenario hasta la pared trasera, dato característico de la época florida del Barroco, con lo cual la escena ganó en profundidad —una de las diferencias formales decisivas con respecto al movimiento escénico transversal del Renacimiento.

Seis años después de la muerte de Aleotti (1638) apareció el arquitecto escénico de Pesaro, Nicola Sabbatini, con una obra que marcó el camino de las maquinarias escénicas. Su obra, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, contenía el resumen de sus propias experiencias como maestro constructor de teatros. Como primera premisa para el escenario de cambios dispuesto para la función, se requiere mucho espacio para que «detrás, al lado, encima y debajo de los foros y de la escena, tengan suficiente espacio las numerosas máquinas necesarias para las apariciones del cielo, de la tierra, del mar y de ultratumba, así como para las ampliaciones y reducciones que sean necesarias». En estrecha relación con los bastidores, modifica también el telón del foro pintado en perspectiva. O bien se levanta, o bien se hunde en un foso, detrás del escenario.

Giacomo Torelli alcanzó la fama de haber contribui-

do al triunfo del bastidor. En Venecia, París y Versalles fue celebrado como el «grande mago» de la decoración escénica del Barroco. Las artes de brujo de Torelli se basaban técnicamente en el sistema de decoración aprendido de Aleotti y ampliado en la práctica por Sabbattini. En Florencia se lució Alfonso Parigi con escenificaciones pictórico-fantásticas de bastidores. Sus decorados para *La Flora* en 1628 y *Le Nozze degli Dei* en 1637 introdujeron perspectivas barrocas de profundidad, perfeccionadas después artística y técnicamente por Ludovico Burnacini en el teatro de la Opera de Viena.

En Ulm, en la misma época, Joseph Furttenbach se aferró al «verdadero modo del escenario de mutaciones», adoptado por Giulio Parigi (padre de Alfonso) hacia 1620 en Florencia, basándose en el tradicional sistema «de telares». Su teatro, erigido en 1641 en el Binderhof de Ulm (descrito minuciosamente en la obra de Furttenbach *Mann haßten Kunstspiegel*, editada en 1663), poseía tres pares de prismas por cada tríada de escenas prevista por Serlio. A pesar de este «retroceso», Furttenbach decoró su escenario con barcos y monstruos marinos que se movían en un foso posterior típicamente barroco, con bambalinas colgantes por nubes, foros separables, lámparas que se oscurecían para producir efectos luminosos, y grúas. En la misma línea de la ilusión de profundidad barroca se encuentra su intención de dejar libres, en casos especiales, los guardatropas que se hallan detrás del foro, para incluirlos en el cuadro escénico en los puntos culminantes de la acción. El teatro de Ulm, muy modesto exteriormente, estrecho por dentro y adornado con sillas y filas de bancos nada lujosos, puede colocarse, al menos según la intención de su constructor, en línea con los tardíos teatros cortesanos del Barroco de Schwetzingen, Hannover y Ludwigsburg.

El teatro de Furttenbach de Ulm, la primera construcción teatral civil de Alemania (erigido en un antiguo monasterio de dominicos), pertenecía a la burguesía de la ciudad. Sirvió tanto para el drama erudito como para

los maestros cantores y para los grupos ambulantes ingleses y alemanes. En 1652, Furttenbach permitió a una compañía de comediantes, procedente de su lugar natal, Leutkirch, hacer uso de todo el decorado escénico «con todos los telares, paredes de esparto, máquinas, vestidos; en resumen, todo lo que necesitaran, a bajo precio», como escribe en su diario manuscrito, que se ha conservado. El edificio, más tarde destinado a otros fines, fue destruido durante la segunda guerra mundial.

Cuán celosamente ocultaban otros maestros de escena sus secretos —lo contrario del afán comunicativo de Furttenbach— se deduce de una carta que recibiera en 1653 desde Ratisbona, escrita el 17 de febrero por el ingeniero de Francfort, Georg Andreas Böckler. Se refiere a la famosa construcción teatral que preparó Giovanni Burnacini, ayudado por su hijo Ludovico, para conmemorar la dieta imperial, en Ratisbona, por encargo del emperador Fernando III. Al final de los festejos fue cuidadosamente desmontada, fletada sobre barcazas, llevada río abajo a Viena y más tarde empleada para representaciones teatrales populares. Böckler escribía a Joseph Furttenbach, experto en la materia, en Ulm sobre el «teatro» de Burnacini: «El doce de febrero, su majestad imperial ha hecho representar una comedia hermosa en extremo, en la que han tomado parte más de 2.500 personas. El teatro es bastante grande y ha sido decorado cinco veces con mucha finura, de modo que su valor debe alcanzar las 16.000 coronas. Su maestro constructor es un italiano llamado Johann Burnaccini. Los italianos son muy celosos y tienen en mucho sus cosas, así que no he podido ver la máquina. Pero como sé que vos estáis impuesto en tales experimentos, os ruego que me comuniquéis mediante qué procedimiento pueden trasladarse las personas apresuradamente de un lugar a otro en el escenario y ascender hacia las nubes. Yo he hecho un invento por medio de un muelle. Pero no sé si el suyo también es así.»

Los mismos colegas de profesión se ocultaban los misterios de la técnica escénica. Esto explica hasta cier-

to punto el conservadurismo de los telares de Furttenbach; se encuentra también un paralelismo en los proyectos de escenarios del artista inglés Inigo Jones. Estuvo en Florencia aproximadamente en la misma época que el alemán y, asimismo, aprendió con Giulio Parigi. Como Furttenbach, también Jones se aferró durante decenios al sistema de periactas del teatro renacentista italiano. Después de 1640 se liberó del rígido esquematismo de las periactas. Proyectó escenografías de bosques, disgregadas de forma impresionista, que desde el escenario contribuyeron al desarrollo de la pintura paisajística inglesa.

Aparecen también en esta época los éxitos decorativos del arquitecto teatral veneciano Francesco Santurini. Hacia 1650 fue llamado a la corte de Baviera, y comenzó su tarea en Munich con la construcción de un teatro de ópera a estilo italiano. Se alzó en la plaza del Salvador, de una antigua alhóndiga, y fue inaugurado en 1654. Los cuadros del escenario procedían igualmente de Santurini, adaptados a la praxis escénica por Francesco Mauro, el «maestro de máquinas» del nuevo teatro. También los hijos de Francesco, Doménico y Gasparo, pusieron el dominio heredado de los «ingegni» al servicio del teatro de Munich, y su nieto Alessandro Mauro fue a Dresde. Allí, Johann Oswald Harms, natural de Hamburgo, había enraizado como «pintor teatral de la corte» la fama del teatro barroco de Sajonia, con sus escenografías de óperas y ballets. Alessandro Mauro la consolidó con sus lujosas escenografías efectistas, con los gigantescos fuegos de artificio y festivales acuáticos en los que —totalmente dentro del espíritu del Alto Barroco— domina la realización sensible de la luminotecnia.

Como perfeccionador del arte perspectivista, demostrado en la imagen y en la palabra, surgió el jesuita italiano Andrea Pozzo. Sus decorados para las grandes fiestas de la iglesia de los jesuitas de Viena, sus frescos del techo, sus altares y construcciones ofrecían la realización de lo que, en su obra aparecida en Roma en 1693, *Perspectivae pictorum atque architectorum*, consideraba él como una tarea de los artistas del Barroco y del na-

ciente Rococó: la ilusión espacial, elevada hasta el infinito con medios pictóricos.

Esta halló en el arte teatral y escénico su genial realización por medio de la familia italiana de los Galli-Bibiena. Con el empleo virtuosista de la perspectiva diagonal, con escaleras, quebradas con frecuencia; galerías de arcadas, arquitecturas palaciegas, multiplicaron la profundidad de sus escenarios hasta el infinito superlativo, del escenario ilusionista, que sobrevivió hasta bien entrado el siglo XIX, con los nombres de Quaglio, Gagliardi o Fuentes.

Giuseppe Galli-Bibiena, el más famoso representante de la familia, creó escenografías en Viena, Dresde, Munich, Praga, Bayreuth, Venecia y Berlín. En sus imponentes proyectos al aire libre transformó el espacio del jardín o de las arquitecturas en apoteosis de perspectiva, en las que realidad e ilusión se fundían en inseparable unidad. Su proyecto para la representación en 1723, en el parque del castillo de Hradschin, en Praga, de la ópera *Constanza e fortezza*, en honor del emperador Carlos VI, se ha conservado en una serie de grabados: una polifonía óptica, cuya grandiosa soberanía hace aparecer casi como paradójico que aún pudieran afirmarse en ella la orquesta y los cantores.

En 1748, Giuseppe Galli-Bibiena fue llamado a Bayreuth y, allí, junto con su hijo Carlos, creó la disposición interior del Teatro de la Ópera de los margraves. En 1750 realizó en Dresden, con ocasión de la restauración del teatro de la ópera junto a las murallas, sus ideales de fusión entre el patio de butacas y el escenario. En 1751 lo llamó a Berlín Federico el Grande. Cuando en 1756 murió Giuseppe Galli-Bibiena, mientras colaboraba en la ópera del compositor K. H. Graun, terminó con él la era del gran arte barroco de la decoración teatral.

Tres años antes había sido terminada en Munich la «joya más valiosa del Rococó»: el teatro de la Residencia, construido por François Cuvilliés, en el esplendor de sus colores blanco, oro y rojo.

* 5. El teatro de los jesuitas

La bendición de la iglesia de San Miguel de Munich, en 1597, culminó con un espectáculo de masas nunca visto hasta entonces. Cientos de colaboradores se reunieron en un gigantesco despliegue de grupos alegóricos, de muchas horas de duración, que, parte a pie, parte a caballo, acompañados de trompetas, timbales y trombones, representaban *El triunfo de San Miguel*. En escena aparecían enviados del cielo y dragones del infierno, idólatras, apóstatas, herejes y déspotas imperiales. El final lo constituía una turbulenta caída a los infiernos de trescientos diablos enmascarados de larga cola. El colegio de jesuitas fue organizador del imponente acto cultural, y la inauguración de la iglesia de San Miguel brindó la ocasión. La grandiosa obra arquitectónica, inspirada en Il Gesú de Roma, fue el primer documento arquitectónico del Barroco primitivo al norte de los Alpes; al tiempo que materializaba el poder de la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola en 1540, se transformaba en baluarte de la Contrarreforma. El teatro, tanto protegido cuando servía los intereses de la religión, como condenado por peligroso para la fe cuando se descarriaba por senderos falsos, halló en los jesuitas patrocinadores conscientes.

Por todas partes, en los gimnasios de la Compañía de Jesús, se ensayaba en el escenario el arte de la retórica, de las disputas orales. Mientras el drama escolar protestante constituyó para las guerras de la fe un campo de batalla que trabajaba con medios externos modestos, que afilaba las flechas de la palabra, el teatro de los jesuitas buscaba de manera consciente la impresión escénica, el despliegue de las bellas artes que clamaran a los ojos y a los oídos, a la razón y a los sentidos. Sólo la palabra desde el púlpito debía superar a la realización viviente en el escenario. El poder de la alegoría, de la cual surgieron tan decisivos impulsos para la construcción de iglesias barrocas, era «ante todo opulento en consecuencias fructíferas».

«Así, se sabe —se lee en el prólogo de las obras de

Jacob Bidermann, dramaturgo jesuita del sur de Alemania, publicadas en 1666— que el *Cenodoxus*, que hizo reír a todo el auditorio más que ninguna otra obra teatral, de modo que hasta los bancos se partían de risa, provocó, sin embargo, en el espíritu de los espectadores un movimiento tan grande de verdadera piedad que, lo que apenas hubieran conseguido cien predicaciones, lo lograron unas pocas horas dedicadas a este espectáculo. No mucho después de la terminación de esta obra, catorce hombres en total, de entre los más afamados de la residencia de Baviera y de la ciudad de Munich, conmovidos de un santo temor ante el Dios que tan estrechamente dirige las acciones humanas, vinieron a nosotros para hacer los ejercicios ignacianos, y se consiguió en la mayor parte de ellos una conversión maravillosa... Entre los que se retiraron a hacer los ejercicios se hallaba también el que tan dignamente representó el papel de Cenodoxo. Poco después fue admitido en nuestra Compañía y vivió en ella muchos años con tanta inocencia y santidad que en la actualidad mora como vencedor eterno entre los ángeles bienaventurados».

La finalidad pedagógica y propagandística se había conseguido: catorce cortesanos renunciaron al mundo. La *Cómico-Tragedia* de Bidermann sobre la vida soberbia, sobre la condenación y conversión del sabio Cenodoxo, que, con el nombre de San Bruno, llegó a ser el fundador de la orden de los cartujos, seduce por la maestría de su composición. Elementos de la comedia antigua se funden con la alegoría cristiana para provocar una unidad de gran efectismo. La obra, estrenada en Augsburgo en 1602 y repetida en 1609 en el colegio jesuítico de Munich con el éxito misionero ya citado, se transformó en modelo para la reforma barroca de la tragedia de mártires. Figuras de la Biblia, especialmente del Antiguo Testamento, de la historia de la Iglesia y leyendas de los santos sirvieron como motivo para mostrar la caducidad de todos los esfuerzos terrenales frente a la amenazadora condenación eterna y para despedir a los espectadores, como en el *Cenodoxus*, con la advertencia: «mundi desperite gaudia».

El predicador bávaro y educador de príncipes Jacob Balde, en su tragedia *Jephthas*, representada en Ingolstadt, en 1637, entretendió la narración bíblica y las conquistas de la formación humanista con la idea de la salvación sustentada por la Contrarreforma. Orienta el tema, relacionado con el de Ifigenia, como una prefiguración simbólica del sacrificio de Cristo, obra cuya caracterización y dramaturgia artística todavía Herder reconocía y destacaba.

En el Clementinum, de Praga, los novicios jesuitas representaron en 1644 un drama, *María Estuardo*, que muestra con rica envoltura alegórica cuán infame fuera la sentencia desde el punto de vista católico. «Tragedia real —se dice en el argumento (nota redactada en alemán que advierte al público acerca del sentido y marcha de las comedias jesuíticas en latín)—, o María Estuardo, reina de Escocia y heredera del reino de Inglaterra, a quien Isabel, reina regente de Inglaterra, hizo decapitar por odio a la religión católica y por ambición.» El dramaturgo del Alto Barroco silesio, A. A. von Haugwitz, desarrolló el tema en 1683 en su tragedia de mártires *María Estuardo*, inspirada en la heroína de la fe duramente probada de Gryphius y Lohenstein, sin discutir la cuestión de la culpa.

Gran influencia en el drama jesuítico de la segunda mitad del siglo XVII ejerció la obra teórica *Ars nova Argumentiarum* (1649), cuyo autor, Masenio, enseñó en las regiones de Renania y Westalia. Jacob Masen era jesuita desde 1629 y contribuyó decisivamente con sus propios dramas al florecimiento del teatro de la Orden en el norte de Alemania. A su tragicomedia *Androphilus* le correspondió el honor de ser representada en 1647 y 1648 en Münster en las deliberaciones de paz. Su *Sarcotis* inspiró a John Milton para la gran epopeya religiosa *El Paraíso perdido*.

Junto a los jesuitas destacaron también los escolapios y los benedictinos, con gran preocupación por el teatro. Bajo la dirección de Rettenbacher, el teatro de la Academia de Salzburgo y la abadía benedictina de Kremsmünster, se convirtieron en los centros de grave-

dad del teatro de las órdenes en el Alto Barroco. Como profesor de gimnasio, Rettenbacher escribió y compuso unos veinte dramas latinos, publicados sólo en parte.

Puesto que el teatro de las órdenes trataba de ir más bien de la imagen al sentimiento que de la palabra a la razón, las fronteras nacionales y lingüísticas no constituyeron obstáculo alguno. Se representaba en lengua latina, y así el espectador podía deducir los pormenores del drama a partir del «argumento», que, redactado en su propio idioma, le resultaba comprensible. Por otra parte, los esfuerzos misioneros de los jesuitas por actualizarse alentaron también a los talentos vernáculos: una observación que corresponde especialmente al teatro escolar. Los gimnasios jesuíticos de Laibach, Krumau y Komotau, en la ciudad húngara de Pressburg y en la región polaca se transformaron en centros teatrales, que pronto dieron a luz dramaturgos de la región. Si en Pressburg desde 1628 se representaba siempre en latín —al principio sobre un sencillo tablado al aire libre, más tarde, en una sala—, en cambio, el colegio de los jesuitas de Tirnau salió a la luz pública en 1633 con representaciones en húngaro. El jesuita Gregorio Cnapius, con sus *exempla dramatica*, martiriológicos y moralizantes, introdujo en Polonia un desarrollo teatral autóctono que se extendió por Pultusk, Wilno y Posnania.

Mientras que los continuadores del teatro de las órdenes se contentaron durante un tiempo relativamente largo con el escenario neutral levantado en los patios de los colegios, en las aulas o en ocasiones en las iglesias, el teatro jesuita de las regiones centrales pronto utilizó todos los recursos del escenario cambiante.

En Viena, Nicolás de Avancini se sirvió, para sus representaciones alegóricas, de todo el aparato de cambios del decorado escénico barroco: con juegos de luces y de fuego, con mecanismos de dioses, espíritus y demonios, con intermedios de música y ballet. Su gran comedia-homenaje *Pietas Victrix*, representada en Viena en 1659 ante el emperador Leopoldo I, constituía el punto culminante de toda la contribución jesuita al «desbordante esplendor del catolicismo barroco»: todas las

obras panegíricas imperiales (*Ludi Caesarei*), que desde mediados del siglo xvii glorificaron teatral y dramáticamente a la dinastía de los Habsburgo.

Con ello, el drama de los jesuitas se extendió más allá del ámbito del teatro de colegios y de escuela. Con la glorificación de la casa soberana se aseguró también su protección. Para la *Pietas Victrix* la corte puso a su disposición los medios financieros, una parte del vestuario y a su arquitecto teatral, Giovanni Burnacini —que tan decisivamente colaborara para expresar la huidiza fantasía escénica de Avancini.

El tema de la *Pietas Victrix* es la victoria del emperador cristiano Constantino sobre Majencio, el romano «emperador de los paganos». Visiones oníricas orientan a los dos soberanos: Pero y Pablo animan a Constantino; el espíritu del faraón incita a Majencio contra el pueblo de Jehová. Se ofrece sobre el escenario la batalla por la conquista de Roma el año 312, en que, antes de empezar, se le apareció al emperador Constantino, según la leyenda, una cruz envuelta en llamas, que significaba la victoria, con la inscripción «Hoc signo vinces». De unas columnas de fuego surgen ángeles, los espíritus infernales entran en batalla, las llamas flamean desde el Tíber. Los soldados de Constantino forman una escalera viviente por la que sus compañeros escalan los muros de la ciudad, mientras por la otra parte del escenario estalla la batalla naval en el Tíber. Hasta para un técnico teatral tan dotado como Giovanni Burnacini esto no fue una tarea fácil.

El «furioso» escénico de Avancini reviste gran importancia para la historia de los estilos, ya que trabaja en consonancia con la mutación, típicamente barroca, del proscenio y el escenario posterior. Constantino había recibido su visión en el escenario posterior y al despertar más tarde avanzaba hacia el proscenio para pronunciar su gran monólogo, mientras un telón corto ocultaba los cambios que se estaban haciendo entretanto en el escenario posterior. El ritmo asombrosamente teatral del «delante» y del «detrás» puede seguirse a todo lo largo de la obra.

Constituía el final de la *Pietas Victrix* una glorificación barroca al estilo de los *Ludi Caesarei*: el emperador Constantino sentado en su trono como vencedor, rodeado por sus vasallos, bendecido por un ángel suspendido en las nubes. El arco de triunfo de tres puertas colocado detrás del trono, con el emblema del águila bicéfala de los Habsburgo explicaba lo esencial de la obra a los que no habían entendido mucho del texto latino: en la victoria de Constantino se apoya el gran imperio cristiano de los Habsburgo.

Los nueve grabados en cobre conservados, con escenas de la *Pietas Victrix*, permiten reconocer la gran proximidad existente entre la fastuosa ópera barroca y el drama enriquecido con intermedios corales y de ballet.

En Francia, el teatro de los jesuitas se sumó desde el principio a la preocupación cortesana por la ópera y el ballet. La tupida red de gimnasios y colegios de la Orden garantizaba una gran influencia sobre el desarrollo teatral. De los círculos jesuíticos salieron algunos de los escritos teóricos fundamentales: el padre Ménestrier escribió la primera obra histórica y metódica del ballet francés, y el padre Jean Dubreil proporcionó con su *Perspective pratique* una valiosa aportación al desarrollo del escenario en perspectiva.

Además, los poetas clásicos más importantes de Francia salieron de la escuela de la influyente Compañía de Jesús: Corneille, Molière, Voltaire, Le Sage, asistieron a los gimnasios jesuíticos.

* 6. Francia: tragedia clásica y comedia de caracteres

Desde que Aldo Manucio editara en 1508 la *Poética*, de Aristóteles, en su taller veneciano, basándose en el texto original griego, no se había interrumpido la corriente de comentarios eruditos acerca de esta obra. En la Francia del siglo XVII se levantó una verdadera marea. El problema más debatido era la regla de las tres unida-

des, en manera alguna resuelto con plena claridad por Aristóteles, como trataban de atribuirle sus intérpretes partidarios. Dominaba el acuerdo sobre la exigida unidad de acción; ¿hasta qué punto había que considerar obligatorias la unidad de lugar y la unidad de tiempo —«un día de duración o algo más»—? He aquí el meollo de las controversias teóricas; con ellas de fondo se desarrolló la tragedia clásica francesa.

El abbé d'Aubignac planteó detalladamente en su obra *La pratique du Théâtre* la cuestión del tiempo «que concede el poeta a la acción teatral y el lugar que concede a la escena». El cardenal Richelieu, sistemático patrocinador del capital económico y espiritual, fundó un gremio de dramaturgos que debería experimentar y aplicar en común la enseñanza de las reglas. Como quinto miembro invitó a un joven abogado de Ruán, que en 1629 había logrado su primer éxito teatral en París: Pierre Corneille.

Un año antes, Corneille había encontrado en Ruán al actor y empresario Mondory, que actuaba para la provincia merced a una licencia concedida por Richelieu a la misma. Mondory procedía de la compañía del famoso Vallerant Le Conte. Era, como su antiguo director, un eslabón de enlace entre las prácticas teatrales de la Baja Edad Media y del humanismo y la gran época naciente del drama clásico francés. En París, Mondory compartió al principio con los *comédiens* italianos la tradicional sala teatral del Hôtel de Bourgogne, que desde mucho antes pertenecía a la Confrérie de la Passion. En 1634 ocupó con su grupo una casa propia en el barrio de Marais, en la Vieille Rue du Temple. Este teatro de Marais iba a convertirse en uno de los tres pilares de la futura vida teatral parisina.

El repertorio con que Mondory tuvo que aparecer constaba de las pastorales y tragicomedias del rutinario compositor Alexandre Hardy, de los dramas del policía secreto Robert Garnier, inspirados en Séneca; de las adaptaciones de Plauto y Terencio, y comedias alegóricas de la historia bíblica. Correspondía al programa de los teatros de aficionados principescos y académicos.

Cuando el abogado de veintidós años Pierre Corneille le ofreció en Ruán, en 1628, una comedia autógrafa, Mondory se mostró dispuesto en seguida a llevarla a París. Se llamaba *Mélite ou les fausses lettres*, y era una comedia mundana y elegante, inspirada en fuentes españolas, que vivía totalmente del humor del momento. El éxito logrado abrió al prometedor y joven autor las puertas de la aristocracia parisina y honrosamente entró a formar parte del gremio de los dramaturgos del cardenal.

La tarea impuesta por Richelieu consistía en elaborar obras en común según temas dados de antemano —cada autor un acto, exactamente según las reglas aristotélicas y bajo el patrón de las tres unidades. De hecho, en 1635 Corneille contribuyó con la parte debida a la *Comédie des Tuileries*, que había sido tan metódicamente elaborada. Tenía puestos todos sus horizontes en un espacio en la Academia Francesa, fundada por Richelieu. Su primera tragedia, *Medea*, se atenía totalmente al esquema clásico. Sin embargo, un año más tarde perdió Corneille el favor del poderoso cardenal con un genial golpe dramático. Llevó al escenario un tema que dejaba a un lado todas las dramaturgias académicas. De una fuente española *Las mocedades del Cid*, hizo surgir Corneille la imagen ideal de un joven héroe inflamado de amor y pasión, audacia y valor, con una fuerza poética oral como no había resonado hasta entonces en ningún escenario francés.

El Cid se convirtió en el ídolo de la generación joven. El teatro rompía la cáscara del conservadurismo estético y vibraba de emoción. El drama de Corneille, estrenado en el Théâtre du Marais, desató una ola de entusiasmo. En la encrucijada en que se encuentra Don Rodrigo, en el conflicto fatal entre el honor y el amor se veía engrandecida la juventud francesa. El Cid español se convirtió en el héroe nacional francés.

Sin embargo, Corneille sólo cosechó amargas críticas de sus colegas dramaturgos. Le achacaron imperdonables ataques contra las leyes de la moral y de la verosimilitud. El audaz cambio escénico, la unidad de lugar y de

acción, extraída no de las reglas, sino de la capacidad poética, se enfrentaban con todo el arte de reglas penosamente elaborado. Tomaron partido amigos y enemigos. Una cadena de escritos polémicos fue la causa de que las controversias duraran meses enteros. En nombre de Richelieu, la Academia Francesa sacudió su vara sobre el poeta y su obra.

Corneille se retiró a Ruán, decepcionado. No estuvo entre los invitados de honor del acontecimiento teatral parisino más brillante de su época: la inauguración de la nueva sala teatral en el Palais Cardinal, en 1641. Richelieu había ordenado construir al arquitecto Le Mercier en su palacio de la ciudad todas las conquistas de la maquinaria de cambios del Barroco. Una valiosa cortina de tela ocultaba el decorado de los bastidores, escalonado en perspectiva. Una vez retirada a ambos lados permitía ver la escenografía, creada por George Buffequin, con luces graduadas según las horas del día. Se representó un drama titulado *Mirame*. Hoy está tan olvidado como el gremio de autores que se ocupó de él; seguramente hasta el mismo Richelieu colaboró como actor. En una representación de ballet ofrecida a continuación de *Mirame*, el nuevo teatro, así se cuenta, se adornó con asombrosas artes de cambios escénicos.

Pero Corneille sólo recibió la dignidad merecida en 1647: el ingreso en la Academia Francesa. Con sus dramas históricos aparecidos entretanto, *Horacio*, *Cinna* y *Poliecto*, se había sometido a los principios formales académicos. Su *Andrómeda*, representada en el Petit Bourbon durante el carnaval de 1650, apareció en escena con los famosos bastidores creados por Torelli en 1647 para el Orfeo de París. La posibilidad de emplear nuevamente los decorados para esa ópera, concedido como un privilegio, hace ver que, junto al Sena, no se desdeñaban eventuales medidas económicas en el campo del arte. La contradicción reside en el estilo. La ópera cortesana de Francia llevaba el sello del arte escénico del barroco italiano. Pero la tragedia clásica —ya desde su mismo lenguaje— era un barroco tan clásicamente refrenado como los cuadros arcaizantes de Poussin. Su

pathos no era expresión de desbordada emoción, sino de una escala cuidadosamente graduada. En cierta ocasión, Schiller llamó a las figuras de la tragedia clásica «fríos espectadores de su ira, profesores de su pasión».

El verso alejandrino, en su estrechez antitética, determinó la medida y el número de versos. Le correspondía el número obligado de cinco actos, con el tercero como eje central. Era totalmente inevitable la *liaison des scènes*: quien salía del escenario debía preparar el enlace con la escena siguiente, y ello con las palabras más triviales: «¿A quién veo venir allí? Se acerca la reina. Tengo que desaparecer inmediatamente.»

Corneille, y más aún su contemporáneo y rival Jean Baptiste Racine, más joven que él, manejaron el verso alejandrino con elegancia soberana. A lo largo de veinte años compitieron los dos por el cetro de la tragedia clásica. Cuando Racine estrenó su *Thébaïde*, Corneille había comenzado a recoger el fruto de sus experiencias. En su *Discours des trois unités* y en el *Examen* autocrítico de la edición de sus obras completas, de 1660, concedió a la crítica que en *El Cid* había cambiado con demasiada frecuencia y caprichosamente el escenario. Cuán lejos queda Lope de Vega, que se burlaba de todos los pedantes eruditos y «negó obediencia a las reglas de Aristóteles» —cuán lejos también *El zapato de raso*, de Claudel, que se recrea fantasiosamente en la abundancia de escenas del drama barroco español. Sólo se podía llevar al escenario lo más necesario, explica Racine en el prólogo al *Mitrídates*.

A la restitución de idioma y lugar en la tragedia clásica, a la que también Voltaire se sintió obligado, correspondía una consciente estilización de la imagen del mundo y del hombre, adaptada a la exigencia ética. «En adelante los personajes del teatro clásico francés actúan como trabajadores a destajo, atenazados por el horario de la acción y encadenados a la columna de su crisis anímica, tienen que volver del revés su realidad íntima.» (Karl Vossler.)

En el aspecto técnico, Corneille también se sometió al sistema de escenario barroco. Hasta en *El Cid*, a pe-

sar de su audaz enfrentamiento a las reglas, respetó el principio barroco del escenario anterior y posterior. El palacio imperial aparece siempre en el fondo, mientras el tablado anterior libre permite los cambios escénicos necesarios. «Los eruditos del derecho admiten ciertas ficciones en el derecho —escribe Corneille en su discurso sobre las tres unidades—, y yo, a ejemplo de ellos, quise introducir ficciones en el teatro para obtener un lugar teatral que no sea ni el aposento de Cleopatra ni el de Rodoguna en la obra que lleva este título, ni el de Focas, ni el de Leontina, ni el de Pulcherius en el Heraclio, sino una sala a la que den todos estos distintos aposentos...»

Los personajes de los dramas de Corneille y Racine están abrumados por el lujo de los trajes barrocos. Aparecen vestidos con miriñaques y zapatos de hebillas. Poliecto se quita el sombrero de plumas para orar y sólo Diderot hallaría ocasión de celebrar a la actriz Clairon por su intento de representar con realismo la desesperación. En la época de la tragedia clásica apareció también la mala costumbre, largo tiempo conservada, de disponer en el escenario asientos preferentes para los visitantes del teatro que quisieran pagar, inconveniencia que sólo Voltaire consiguió remediar.

Jean Baptiste Racine, hijo de un abogado y discípulo de los jansenistas de Port-Royal, tubo que agradecer sus primeros éxitos teatrales —en 1664, con *La Tebaida*, y en 1665, con *Alejandro*— a un empresario y autor, cuyo nombre había ascendido con igual brillantez: Molière. Las controversias personales y la rivalidad por conseguir los favores de la actriz Du Parc condujeron a que Racine entregara su *Andrómaca* y los dramas que le siguieron a la empresa competidora de Molière, la compañía del Hôtel de Bourgogne.

Aquí, en esta antiquísima casa solariega de la tradición teatral parisina, se constituyó el gran estilo patético declamatorio de la tragedia clásica. Aquí tienen su origen el «noble ay», que Racine hace exclamar a sus personajes en medio del grito, refrenado métricamente. Para Racine, la regla aristotélica de las tres unidades no

era una seca obligación formal, a la que él se sometió contra su voluntad; la estricta concepción dramática le ofrecía un importante supuesto de intencionalidad psicológica.

El conflicto interior de Berenice, la tortura anímica en el *Mitridates*, recitados en grandes monólogos cantados, apenas requerían decorados. Conservados intemporalmente en *pathos* declamatorio de la Comédie Française, fascinan todavía hoy al visitante del teatro en París. Ninguna otra lengua, ningún otro dramaturgo, ha prestado al verso alejandrino una fuerza tan majestuosa como Racine. Su traductor alemán, Gottsched, se ocupó afanosamente para acertar en su empeño. Y Goethe fue bastante prudente al escoger para la traducción del *Mahoma*, de Voltaire, el verso libre.

En siete grandes tragedias, desde *Andrómaca* hasta *Fedra*, desarrolló Racine el campo de sus experiencias artístico-costumbristas. El ingreso en la Academia Francesa robusteció su fama pública. Duras controversias con los jansenistas, enemigos del teatro, minaron su seguridad interior. Después de una intriga cortesana, que reducía el éxito de su *Fedra* mediante una obra rival de igual título, y después de su ruptura con la actriz Champmeslé, Racine se retiró del teatro por espacio de doce años.

Como consecuencia de una vuelta a las cuestiones religiosas se produjo en Racine un nuevo acercamiento a Port-Royal. El que fuera ganado una vez más para el teatro se debió a la activa madame de Maintenon, esposa morganática del anciano Rey Sol. En 1689 escribió para el pensionado de muchachas de Saint-Cyr, por ella dirigido, la tragedia bíblica *Ester*, y dos años más tarde, *Atalía*, inspirada en el Libro de los Reyes del Antiguo Testamento —una obra por cuyo papel principal rivalizaban las grandes actrices trágicas aun en tiempo de Voltaire.

La fama de la tragedia clásica, que en unos pocos decenios elevó el teatro barroco francés a brillantes alturas literarias, permitió a Molière entrenarse en este género literario. En 1661 compuso un drama heroico, *Don*

García de Navarra o el príncipe celoso. Le reportó tan sólo siete débiles representaciones y el reconocimiento de que su talento debía orientarse hacia otro campo.

Precisamente en ese año de 1661 ocupó Molière con su grupo el Palais Royal, antaño palacio del cardenal Richelieu, preparado para él por el rey: honroso reconocimiento de su largo y fatigoso camino al servicio del teatro. Aquí surgió el compañero inseparable de la tragedia clásica, la *haute comédie*, la comedia clásica francesa. Su genial maestro fue Molière. Desde 1643, Jean Baptiste Poquelin, hijo de un tapicero y criado de cámara real, alumno de los jesuitas y novel abogado, se había dedicado al teatro. Junto con la actriz Madeleine Béjart había fundado un grupo propio, el Illustre Théâtre, atribuyéndose el nombre de Molière. Había actuado en una sala junto a la Porte de Nesle y en un frontón de Saint Germain, había estado encerrado en la torre de las deudas y en la provincia apenas había podido afirmar su pasión por el teatro.

El 24 de octubre de 1658 se le presentó la ocasión soñada por todo empresario. Molière apareció con su compañía ante el rey en el palacio del Louvre. Se representó el *Nicomedes*, de Corneille. Como epílogo siguió una farsa de Molière, *Le dépit amoureux*. Luis XIV y su corte aplaudieron con aprobación la breve obra de intriga y a su representante y autor, Molière.

El favor del momento produjo sus frutos. Al joven rey, tutelado aún en sus negocios de Estado por Mazarino, le gustó el papel de mecenas del teatro. El grupo de Molière se convirtió en la compañía de actores del hermano del rey, de «monsieur le frère unique du Roi». Se le encargó el escenario del Petit Bourbon y en 1661 la sala teatral del Palais Royal. Bajo los auspicios del beneplácito real se llegó a la colaboración con el director de ópera Lully. Molière y Lully crearon juntos la comedia-ballet para entretenimiento teatral de la corte, representaciones de comedias en las que Molière hizo alarde de «esprit gaulois», como introducción al elevado arte de la comedia de caracteres.

Mientras Molière, en 1661, en la *Ecole des maris*,

tomaba un tema de los *Adelphi*, de Terencio, en 1662, la siguiente obra, la *Ecole des femmes*, se basaba totalmente en la crítica de la época actual. A lo largo de un gran decenio creador, Molière, con obras maestras siempre nuevas, declaró la guerra a los hipócritas, santurriones y envidiosos, y a todo el que se sintiera aludido. Tras *Las preciosas ridículas*, obra aparecida en 1659, ya todo París había conocido la sátira contra los círculos literarios preciosistas del Hôtel de Rambouillet. La comedia *Impromptu de Versailles*, representada en 1663, no respetó tampoco a los actores rivales del Hôtel de Bourgogne.

La lucha por la competencia era dura, y al grupo de Molière no le fue fácil afirmarse frente a las dos antiguas casa: el Hôtel de Bourgogne, en el que dominaba la gran tragedia clásica, y el Théâtre du Marais, que también ofrecía divertidísimas comedias. A esto se añadió también la *comédie italienne*, *commedia dell'arte* afrancesada, que podía representarse hasta cuatro veces por semana.

Molière se ganó la enemistad de los círculos clericales y literarios. Los ataques contra *El Tartufo* fueron durísimos. Intrigas cortesanas y rivalidades, las malas lenguas y la hipersensibilidad de los que se sentían aludidos impidieron la representación. Sólo al cabo de dos años de duras luchas consiguió Molière sacar a la luz su *Tartufo*.

La profunda e hiriente melancolía que se encierra tras el Tartufo, el misántropo, el avaro, el enfermo imaginario, refleja, junto a la crítica de la época y de las costumbres, las decepciones personales de Molière. El desmoralizador matrimonio con Armande Béjart, hija de Madeleine, arruinó su salud. El ingreso ofrecido en la Academia Francesa fracasó, pues le hubiera costado la despedida del escenario. Tal honor no merecía ese precio. Molière fue tan apasionado actor como compositor de comedias. Como autor escribía para el actor; como actor guiaba la pluma del autor.

De la *Comédie italienne* extrajo decisivas iniciativas. Estuvo aprendiendo con el famoso Scaramuccia Tiberio

Fiorilli. Los italianos y su compañía representaban de vez en cuando la misma cosa. Los tipos de la Commedia dell'Arte le proporcionaban los perfiles —a menudo también los nombres— de sus propias figuras. Pero Molière les infundía una vida nueva y personal. Creó la comedia de caracteres. Llevó al escenario personajes que eran más que representantes de la mera situación cómica. Su Scapín y su Sganarelle; su tutor, Arnolfo, en *La escuela de las mujeres*, y su burlesca lavativa al final de *El enfermo imaginario* no niegan su procedencia de la Commedia dell'arte, pero se han hecho más diferenciados y sensibles. Molière ha convertido los tipos de la comedia improvisada en caracteres literariamente fijados.

Al principio, Molière empleó también los tipos enmascarados de los italianos. En el papel de Sganarelle se limitaba a ennegrecer tan sólo las cejas y la perilla, como muestra el conocido grabado de Simonin. En adelante, Molière hizo aparecer en su compañía con los tradicionales antifaces de cuero a las figuras de la Commedia dell'arte, conscientemente adoptadas, por ejemplo, los dos padres de *Les fourberies de Scapin*, o los filósofos del *Mariage forcé*.

Molière representó más de treinta papeles en sus propias obras, hasta aquel 17 de febrero de 1673 en que le sobrevino la muerte en el escenario, cuando interpretaba el Argán de *El enfermo imaginario*.

En ese mismo año, la compañía, que se había quedado su director, se unió bajo el actor La Grange a la compañía del Théâtre du Marais. Como nueva *troupe unique* ocuparon el *Hôtel de Guénégaud*. Para la apertura, el 9 de julio de 1673, representaron la obra de Molière más duramente criticada, *El Tartufo*.

Siete años más tarde Luis XIV dictó en el campo de batalla de Charleville la famosa orden que señala el momento del nacimiento de la Comédie Française. Bajo la fecha del 18 de agosto de 1680 declaraba, con el refrendo de Colbert:

«Su majestad ha decidido unificar a los dos grupos establecidos en el Hôtel de Bourgogne y en la rue de Guénégaud y constituer en el futuro una sola empresa

con la finalidad de conseguir representaciones más perfectas.»

La Grange fue nombrado director de los dos grupos fusionados. El lugar de representación de la nueva Comédie Française fue primero el Hôtel de Guénégaud. Durante el verano tenía preferencia la comedia; en el invierno, la tragedia. Sin embargo, la mano protectora del rey no pudo impedir que intervinieran en contra los profesores del cercano Collège des Quatre-Nations, fundado por Mazarino, al ver en peligro el celo científico de sus alumnos por causa de las «libres costumbres de los comediantes». La Grange tuvo que trasladarse con su grupo al «Jeu de paume de l'Etoile», que estaba vacío, en cuya amplia sala le construyó el arquitecto François d'Orbay un escenario y 1.500 plazas para los espectadores. La nueva casa, abierta en 1689, se convirtió en el centro del París literario, artístico y galante.

De esta época proceden también las primeras noticias sobre el importe de los derechos de autor en la Comédie Française. Afirman que al autor le correspondía un 9 por 100 de los ingresos y que, a cambio de ello, cedía al conjunto de los actores el derecho a no retirar de la escena las obras rentables que alcanzaran un porcentaje mínimo de caja. La cuota mínima —fijada en un principio en 300 libras para el verano y 500 para el invierno— más tarde fue repetidamente modificada y elevada. Los dramaturgos trataban de mejorar su status legal. Beaumarchais reclamó en 1775, cuando la Comédie Française quiso retirar su *Barbero de Sevilla*, una inspección de las cuentas de caja. Fundó la Société des auteurs dramatiques, la primera agrupación europea para la defensa de los derechos de autor. Fue eliminada por la Revolución Francesa. La suerte del autor, financiera y artísticamente, quedó ligada a su contacto personal con el teatro.

Con la muerte de Luis XIV se cerró en 1717 una era. Los «comédiens du roi» habían erigido en París una casa, de la que ninguna murmuración pudo alejarlos, sino sólo la necesidad de más espacio al cabo

de dos generaciones. El edificio en el que todavía hoy actúa la Comédie Française, la sala Richelieu, debe su establecimiento a una ocurrencia de Napoleón ante Moscú en 1812: un notable paralelismo con la orden fundacional de Luis XIV en el campo de batalla de Charleville. Todavía hoy la Comédie Française hace alusión a «esta inmortal proeza de Napoleón, que hasta en el campo de batalla, como en otro tiempo Luis XIV, se preocupaba de la suerte de sus comediantes». No podía desear ningún epígrafe mejor que la frase tantas veces citada de Napoleón: «El Théâtre français es la fama de Francia, la ópera es sólo una expresión de su vanidad.»

* 7. La Commedia dell'arte y el teatro popular

Commedia dell'arte, es decir, arte mímico basado en la inspiración del momento, improvisación pronta a la réplica, la forma burlesca y obscena más primitiva del teatro como ya la habían ofrecido las antiguas atelanas en sus escenarios ambulantes: tipos grotescos según los esquemas fundamentales de los conflictos humanos, demasiado humanos; inagotable, traducible a discreción y que sigue siendo, sin embargo, cartilla invariable para los comediantes del gran teatro del mundo. Pero también significa: dominio artístico de los medios de expresión corporales, reserva siempre lista de modelos de escenas y situaciones, riqueza disponible de combinaciones, acuerdo espontáneo con el ingenio del momento.

Cuando apareció en Italia el concepto de commedia dell'arte a comienzos del siglo XVI, representaba en principio sólo una limitación frente al teatro literario erudito, frente a la comedia erudita. Los comediantes «dell'arte» eran, en el sentido más original de la palabra, «artesanos» de su arte, del teatro. Fueron —a diferencia del círculo académico de profanos del teatro— los primeros actores profesionales.

Sus antecesores más directos eran los mimos ambu-

lantes, juglares e improvisadores. Su impulso más inmediato lo recibieron de los festejos carnavalescos con sus desfiles de máscaras, sus trajes satírico de bufones, sus representaciones de acróbatas y mimo. La commedia dell'arte tiene sus raíces en la vida popular, recibe de ella sus impulsos, vive de la improvisación y surgió en oposición al teatro literario de los humanistas. Entre sus iniciadores se cuenta Angelo Beolco de Padua, conocido bajo el nombre de Ruzzante, una ingeniosa figura de labriego creada y representada por él. Escribió obras basadas en la observación de la vida diaria campesina, al principio con resonancias de la comedia pastoril, y con sus obras posteriores, *La Piovana* y *La vaccaria*, elaboró comedias al estilo de Plauto, «bien acomodadas para los vivientes».

En el carnaval de 1520 Ruzzante apareció en Venecia por primera vez con su pequeño grupo. Actuó en casas privadas; por medio del rico patricio Alvise Cornaro, a quien conocía de Padua, halló entrada a círculos eruditos, y en 1529 fue invitado a Ferrara por el duque Ercole d'Este. Ruzzante tenía un pie en el teatro humanista y otro en el teatro popular. Por la forma en cinco actos de sus comedias pertenecía aún a la Commedia erudita; con sus figuras tipificadas, que él caracterizaba por medio de diversos dialectos, abrió el amplio campo de la Commedia dell'arte. Hacía hablar a sus criados y paisanos en los dialectos de Padua y Bérgamo, a los señores en veneciano o toscano: un camino continuado por Andrea Calmo.

La tipificación dialectal se convirtió en la característica principal de la Commedia dell'arte. El contraste entre idioma, profesión, ingenio o sandez de ciertas figuras aseguraba el efecto cómico. La tipificación condujo a que los actores se especializaran en una figura determinada —en un papel que les sentaba tan a la medida y en el que ellos se movían con tal desparpajo, que no precisaban una consolidación del texto escénico. Bastaba con negar antes de la representación la «guía» de la acción: intriga, desarrollo y desenlace. Los detalles surgían al capricho del momento —todas las bromas y chanzas, los

juegos de palabras, malentendidos, prestidigitaciones y pantomimas, con los que, desde hace siglos, se alimentaban los comediantes improvisadores. Entraron como «lazzi» en la Commedia dell'arte, recibieron una función dramática y fueron los números estelares de actores solistas. *El lazzo con la mosca* es hoy todavía una obra maestra pantomímica del *Arlecchino, servitore di due padroni*, en la escenificación de Goldoni del Piccolo Teatro di Milano, bajo Giorgio Strehler. Y cuando Charlie Chaplin, en mudo olvido de sí mismo, come cordones de zapatos en lugar de macarrones, se da la mano con la maestría del Lazzo de la Commedia dell'arte, como el famoso actor de Stalinawski que pretexta tener un pelo en la boca.

El plan de representación de la Commedia dell'arte es el escenario, scenario o «soggetto» (tema). En un sencillo extracto, colgado tras el escenario a la izquierda y a la derecha, orientaba a los actores sobre el curso de la acción y la secuencia de las distintas escenas.

Actores principales y parte activa de lo cómico son los zanni, figuras de criados procedentes de Bérgamo. (Sus variantes Zannoni, Zan o Sanni hacen sospechar que se trate de una forma dialectal veneciana de Giovanni; la teoría que los remonta a la antigüedad los vincula a la palabra griega «sannos», sandio, y a la latina «sannio», gesticulador.) Zanni aparece con preferencia como una fusión de dos. Es inteligente y malicioso o amable y tonto, pero en los dos casos glotón. Lleva un antifaz de cuero sobre la hirsuta barba, un sombrero chambergo de anchas alas y un puñal de madera en el ceñidor de su amplia y raída vestidura. Seguidores de los zanni son Brighella y Arlechino, son los Truffaldino, Trivellino, Coviello, Mezzetino, Fritellino, Pecholino, son los Hanswurst, Pickelhoring, Stockfisch y todos los innumerables tipos de payasos locales o regionales. Pulcinella de Acerra se convirtió en Inglaterra en el Punch; en Francia, en Polichinelle; en Rusia, en Petruschka, y el Kasperl alemán ha adoptado algunas de sus formas.

Blanco y objeto de las burlas son los tipos pasivos, siempre chasqueados, transformados en lo grotesco de

sí mismos. En su cima están los papeles de los dos padres: Pantalón y el Doctor. Pantalón, el viejo comerciante de Venecia rico y desconfiado, el Signor magnífico con la blanca barba de chivo, el abrigo negro sobre el rojo jubón, o tiene una hija para casar o se hace acreedor a la burla de los demás por sus tardías pretensiones amorosas. Su criado Zanni le empuja a aventuras en las que Pantalón siempre lleva la peor parte, pero Zanni, en el mejor de los casos, al final cosecha algo de comer, aunque más corrientemente una paliza.

El Dottore de Bolonia, lumbrera de todas las facultades, aparece en escena con una vestidura negra con lechugillo blanco, lleva un casquete negro que le viene estrecho y encima un sombrero negro con anchas alas caladas. Prorrumpe constantemente en citas latinas, lo confunde todo sin remedio, mezcla las Gracias con las Parcas y brilla por su lógica aplastante, por ejemplo: «Un barco que no se halla en el mar está con toda razón en el puerto.»

El tercero de este grupo burlesco es el Capitano, un tipo miles gloriosus, que habla por los codos, pusilánime y tímido si el asunto se pone feo, caricatura al principio del oficial español y más tarde convertido preferentemente en el fanfarrón bravucón. El representante más conocido de esta figura fue Francesco Andreini, del grupo de los Comici Gelosi. Publicó sus improvisaciones escénicas en 1624 bajo el título *Le bravure del Capitan Spavento*. Un sucesor del Capitano es el Scaramuccia, famoso en toda Europa merced a Tiberio Fiorelli, estrella de la comedia italiana en París, maestro de Molière, celebrado como «le plus grand des buffons» y «grand original des Théâtres comiques».

El hijo y la hija de Dottore o Pantalón, los amantes (Innamorati), cortesanas y ramera, van apareciendo cuando la obra lo requiere. Estos tipos no están tan fijados —al principio todavía la criada Colombina o Esmeraldina aparece como compañera, amante y esposa de Arlecchino— y en general no llevan máscaras.

Una de las más famosas actrices de la commedia dell'arte era Isabella Andreini, esposa de Francesco An-

dreini. Pertenecía a la Academia degli Intronati de Siena, recibía sonetos de Tasso y los respondía con artísticos versos. Su papel más logrado fue *La Pazzia*, en el que ella brillaba como un fenómeno vocal. «Bella di nome, bella di corpo e bellissima d'animo», fue celebrada por sus paisanos. Cuando Bustelli creó en el siglo XVIII sus figuras de porcelana representando a ninfas cortesanas de la commedia dell'arte, denominó Isabella a la más agraciada de sus figuras femeninas.

La expansión de la commedia dell'arte al norte de los Alpes tuvo lugar a mediados del siglo XVI. En 1549 aparecieron actores italianos en Nördlingen, pronto también en Nüremberg, Estrasburgo, Stuttgart, en todo el sur de Alemania y especialmente en Linz y Viena. Los Comici Gelosi, los Confidenti y los Fideli fueron recibidos como huéspedes en la corte de Viena. En Munich, donde Orlando de Lasso trabajó como maestro de capilla de la corte, gozaba la commedia dell'arte de muy grande aceptación ya en 1568: un programa de festejos que duró varias semanas, ofrecido por Alberto V, duque de Baviera, con motivo de las bodas de su hijo Guillermo con Renata de Lorena, fue clausurado el 7 de marzo tras una serie de torneos, conciertos y representaciones teatrales con una «commedia all'improvviso alla italiana». Orlando de Lasso se encargó de la dirección y representó él mismo a Pantalón. La acción se componía de elementos de los espectáculos burlescos del carnaval veneciano. Correspondía a los «soggetti» habituales y es descrito detalladamente por Massimo Troiano en el libro de representaciones compuesto para el príncipe heredero Guillermo. Su desarrollo puede servir como tipo para los escenarios de la commedia dell'arte:

Sale a escena un rico veneciano y alaba las alegrías del amor. Recibe una carta que le arranca momentáneamente del lado de la hermosa cortesana. Pantalón y su criado Zanni cortejan a la abandonada. Un noble español aparece como el rival más privilegiado. Escenas de confusiones y palizas, serenatas mal dirigidas, batallas quijotescas se atropellan entre sí. Y al final hay una

pacífica conciliación, y actores y espectadores se unen en un baile italiano.

El príncipe heredero Guillermo y su joven esposa llevaron consigo a los comediantes italianos a Landshut y gozaron allí, a lo largo de diez años, ocupados en «divertidos espectáculos extranjeros», del despreocupado mecenazgo de una alegre corte, hasta que las medidas económicas ordenadas desde Munich por parte de su padre pusieron fin a la gloria de los comediantes. El príncipe heredero Guillermo tuvo que despedir a los actores de la Commedia. Lo que pudo conservar de ellos fue su imagen llena de vida: el pintor Alessandro Scalzi, llamado Padovano, decoró las escaleras del castillo de Trausnitz en Landshut, desde las bodegas hasta el cuarto piso, con pinturas murales ilusionistas, que en libre variación muestran los tipos y escenas básicos de la *commedia dell'arte*. Son sus primeros testimonios plásticos al norte de los Alpes. Corresponden al escenario del libro de representaciones de Massimo Troiano, pero no son ninguna copia de la representación de Munich.

También contiene frescos con figuras de la *commedia dell'arte*, artísticamente más ricas y formadas al estilo festivo de la corte, la sala de máscaras del castillo de Krumau, en Bohemia, decorado en 1748 por Joseph Lederer. Veinte años más tarde los príncipes de Schwarzenberg, que allí residían, hicieron preparar su teatro del castillo por los pintores J. Wetschel y L. Merkel con decorados de bastidores artísticamente escalonados.

París afrancesó la *commedia dell'arte* convirtiéndola en la *Comédie italienne*. Aquella adoptó la lengua del país huésped y se asimiló a sus pretensiones de «mayor verosimilitud, regularidad y dignidad», como escribe J. B. Du Bos. La colección de escenas y diálogos del *Théâtre italien*, editada hacia 1700 por Evariste Gherardi, demuestra más bien lo contrario. La comedia italiana se dedicó con preferencia a ejercer no sólo la crítica generalizada de las costumbres, sino también a parodiar desenfrenadamente a sus rivales francesas. Arlequín (un sucesor del Herlequín medieval de aspecto

desgreñado) entra en escena vestido alegóricamente como Vulcano, Pierrot como Mercurio, Colombine como Venus; arrastran hasta el escenario a un asno, como Pegaso, y parodian en el *Arlequin Protée* la gran tragedia *Bérénice* de Racine.

«Castigat ridendo mores» era su consigna y habían aprendido de Molière tanto como Molière de ellos.

La comedia italiana actuó desde 1658 en el Petit-Bourbon, desde 1673 en el Hôtel de Guénégaud y tras la fusión de la tragedia y la comedia francesa en la Comédie Française ocupó en 1680 la antigua sala teatral, rica en tradición, del Hôtel de Bourgogne. Aquí vivió su época dorada. Y aquí cortó ella misma, en 1697, su hilo vital. Una obra satírica llena de claras alusiones, dirigida contra madame de Maintenon —según Saint Simon, una comedia *La Fausse prude*—, provocó la inmediata clausura del teatro ordenado por Luis XIV. Los comediantes italianos tuvieron que abandonar París.

Watteau reprodujo la *Partida de los comediantes italianos* en un cuadro que sirvió de modelo al grabador Louis Jacob para un «Souvenir» de cobre: la última reverencia de Mezzetino antes de partir, un saludo pesadoso de las damas de la compañía, vecinas curiosas asomadas a la ventana, un joven ordenanza fijando el decreto real en la pared de la casa.

Diecinueve años más tarde, en 1716, los comediantes italianos estaban allí de nuevo. Bajo Luigi Riccoboni dieron el paso de la obra improvisada a la obra literaria. Riccoboni, que había destacado en Venecia y en las ciudades lombardas como reformador de la tradición de la comedia patria, incluyó los dramas franceses en el repertorio.

La comedia improvisada propiamente dicha volvió a encontrar refugio, como en épocas pasadas, en el escenario de las ferias anuales. En París se convirtió en el Théâtre de la Foire. Buscó su concurrencia entre el pueblo. Saint Germain y Saint Laurent fueron sus principales puntos de apoyo. Se parodiaba «con todo éxito y fidelidad los ademanes y las voces de los comediantes franceses», como cuenta el danés Holberg, que se

encontraba en París hacia 1720. Holberg opina, sin embargo, que la gran difusión de estos teatros de parodias fue contraproducente, pues «en toda la ciudad, en los arrabales, en todas las plazas públicas y escenarios se representaban tales parodias».

En estrecho contacto con los comienzos en París, pero sin un específico perfil artístico, la *commedia dell'arte* se extendió hacia el Este. En su forma original llegó a Varsovia, Cracovia, Wilna, Danzig. Un Zanni «fiel al original», dividido en tres personajes, tomó parte en 1592 en los intermedios de opereta organizados en el castillo de Cracovia para festejar las bodas de Segismundo III y Ana de Austria. Ladislao IV, que había viajado a Italia y había quedado cautivado por las obras populares improvisadas, dio preferencia a la *commedia dell'arte* en sus fiestas de la corte de Varsovia. La comedia de personajes-tipo improvisada rebasó las fronteras del idioma, de la condición social, de los convencionalismos. Algunos decenios más tarde atravesó también el Océano: en Nueva York, en febrero de 1739, los huéspedes de Mr. Holts Long Room pudieron admirar la primera arlequinada de pantomimos de que se tiene noticia en territorio americano, titulada *Las aventuras de Harlequin y Scaramouch o el español burlado*.

Viena, la receptora de la cultura europea para su difusión hacia el Este y el Sudeste, abrió desde 1570 las puertas a la *commedia dell'arte*. A los actores de los lazzi extranjeros, jovialmente saludados, el Zanni y sus compinches, les salió pronto un brillante competidor de origen austríaco: el Hanswurt.

El actor de marionetas Josefo Anton Stranitzky destronó a Zanni, Arlequín, Brighella. Creó la figura del Hanswurt y con él al padre de todas las generaciones de tipos indestructibles del teatro popular que llega hasta Nestroy y Raimund.

En 1707, por la misma fecha en que el examinando de la Universidad de Viena, Stranitzky, conseguía pasar con éxito el *Examen dentifraguli dentiumque medicatoris*, el comediante Stranitzky exhibía con grotesca devoción en el frontón de la calle Teinfalt el puntiagu-

do sombrero verde: a sus pies se divertía un entusiasmado público arrabalero, ante cuyos ojos presentaba Stranitzky, como codirector de los «comediantes teutones», la imagen del hombrecillo ingenuo en la figura de un campesino de Salzburgo «al estilo vienés».

El Hanswurt de Stranitzky, nacido de una concepción individual del teatro y con un humor arraigado e innato, se convirtió en la figura central del teatro popular austríaco. La *commedia dell'arte* fue su madrina. Sus signos externos son una chaqueta roja corta con pantalones amarillos, el puntiagudo sombrero verde y la blanca gorguera de bufón. Como especialidad destacada desarrolló groseras bromas sexuales y fecales, que pronto superaron ampliamente en vigorosa intuición a sus predecesores de origen italiano. Por ejemplo, cuando el Zanni de la *commedia dell'arte* tenía que representar «el miedo» una vez alzado el telón y explicaba lloriqueando: «¡Ay!, me tiemblan las piernas», el Hanswurt de Stranitzky se expresaba así: «Por todos los diablos, me tiembla el trasero como una gelatina de cerdo.» Y cuando el rey en la obra le disculpa con indulgencia su labia, con las palabras: «Hay que tomar a bien las necesidades de los bufones», entonces Hanswurt respondía: «Eso pienso yo también, señor colega.»

Cuanto menos artística se vuelve la improvisación, más triviales las chanzas y más indecentes los temas, tanto más cercano aparece el peligro de la degeneración, de la decadencia hacia la farsa puramente vulgar. Ni la *commedia dell'arte* ni el teatro popular en ella apoyado escapaban a este peligro. Ya se tratase de Zanni, Harlequin, Hanswurt, Stockfisch o Pickelhering: ya no poseían la fuerza necesaria para elevar de nuevo el decadente ingenio. En Viena, el joven Gottfried Prehauser, sucesor de Stranitzky, se mantuvo a la altura de la sutileza marrullera, y en Leipzig el Hanswurt fue desterrado del escenario de la Neuberin con todos los deshonores.

Desde Italia, Goldoni y Gozzi trataron de hacer literario el teatro improvisado. Goldoni redujo los tipos cómicos de la *commedia dell'arte* a cuatro o cinco como

máximo y los incorporó a las comedias de ambiente social y de caracteres. Tomó sus argumentos de la vida ordinaria veneciana y escribió el *Criado de dos amos* para la compañía del famoso Antonio Sacchi, intérprete de Truffaldino. Con sus obras llevó a efecto la renovación teatral tiempo atrás esperada y enlazó con el proceso artístico de fusión, adoptado un siglo antes por Molière en París.

Gozzi rechazó la imitación de la naturaleza de Goldoni. Desaprobó la necesidad de la comedia de caracteres y desplegó el mundo de fábula y colorido de sus *Fiabe*, sus comedias de fábulas. Las pobló de brujas, hadas y magas y defendió, en duro desafío contra Goldoni, la denostada comedia improvisada. Durante veinticinco años colaboró estrechamente con el grupo de Sacchi. Quiso renovar la improvisación, pero también compuso textos fijos para los actores. La admiración por el celebrado Truffaldino Sacchi, que viajó con su compañía hasta Portugal, fue el único punto en que Goldoni y Gozzi coincidieron unánimemente. La fuerza del teatro viviente concilió —y adoptó— las ideas contradictorias de sus reformadores.

Pero la herencia de Goldoni y Gozzi actuó más allá de la fría razón de la Ilustración sobre el teatro popular de la Viena del siglo XIX: en la figura del Kasperl de Laroche, en la paródica obra mágica de la época de los alisos, en el gran reino romántico y fantástico de Raimundo, en el mundo pequeñoburgués escéptico e irónico de Nestroy.

Goethe, en sus obras de juventud, cedió la palabra al Scapino y al Dottore; Ludwig Tieck llamó a Scaramouch, Pierrot, Pantalone y Truffaldino para la amarga e irónica crítica de su época; Grillparzer extrajo de la reserva de la commedia dell'arte sus figuras de criados, llenas de sentido y de pronto réplica; E. T. A. Hoffmann escribió una suite de Ballet *Arlequino* y las chocarreras y teatralescas *Obras fantásticas a la manera de Callot*; Richard Strauss enmarcó su *Ariadna en Naxos* con una farsa improvisada a la italiana; durante su exilio en Capri, Gorki, inspirado en las obras

improvisadas de la *commedia dell'arte* napolitana, intentó animar a Stanislawski para que realizara un escenario de improvisación, en el que «los mismos actores crearan las obras». La *commedia dell'arte* es el fermento del teatro. Se ofrece como una forma escénica intemporal para una recreación necesaria, siempre y dondequiera que el teatro amenace agotarse en los caminos trillados del convencionalismo.

* 8. Teatro del mundo: el barroco en España

Cervantes hace que su Don Quijote encuentre un día en el camino un curioso carruaje «más parecido a la barca de Caronte que a un vehículo corriente», llevado por animales de tiro y azuzado por un «horrible diablo».

«La primera figura que se ofreció a los ojos de Don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas; venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión su celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores.»

El consternado Don Quijote se coloca en medio del camino por donde debe pasar el coche y pide información sobre la extraña expedición. Y recibe la siguiente respuesta:

«Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de Las Cortes de la Muerte, y hemosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos.»

La descripción de Cervantes, que acaba, naturalmen-

te, en una batalla quijotesca con el «diablo», da a conocer la situación del teatro español a comienzos del Barroco: la vigorosa farándula de los grupos ambulantes, el alegorismo de la representación, mezcla de Antigüedad y Cristianismo, el oropel usual de los trajes y además el hecho de que en un mismo día se podía aparecer en escena en numerosos lugares, sin grandes preparativos, especialmente durante la «temporada», centrada en torno al Corpus Christi.

El contraste entre la altísima esfera secreta de la fe y la realidad más primitiva no mengua la intensidad de la ejecución: el milagro de la Eucaristía se dirige desde la luz pálida de las catedrales a las rechinantes tablas de un escenario provisional. Los cómicos ambulantes, igualados según la ley a los ladrones y a los verdugos, cumplen con sus autos sacramentales una misión dogmática.

En la complicada trama del «auto sacramental», en el que no se trata, como en los misterios, del hecho de la Pasión, sino de la soberanía simbólica del Sacramento del Altar, se repite la profusión alegórica de los retablos españoles. Lo fantástico, lo metafórico y lo espiritual se fusionan: ya se trate de auto escénico más modesto o del suntuoso espectáculo barroco. Ambos debían servir tanto para la edificación religiosa como para la propaganda contrarreformista. El teatro, afilado dialécticamente por el espíritu de la lucha secular contra el Islam, proporcionaba una imagen a las ideas. Revestía al sacramento de la Eucaristía con el colorido de la fábula. Las reflexiones moralizantes habían «reconciliado» extensamente el ideario del Renacimiento. Habían pasado más de cuatro siglos desde que Bernhart von Morias denominara a la corriente de pensamientos antiguos introducidos en los escritos teológicos «besos groseros, intercambiados entre los discípulos de Cristo y Zeus».

Mientras los generales españoles peleaban por el oro y los misioneros jesuitas por el alma de los indios, el teatro continuaba su avance. Lope de Vega, en su auto sacramental *La Araucana*, revistió al hijo de Dios como

un caudillo indio e hizo —para el público indígena— que se impusiera en la lucha libre y en los saltos gracias a la fuerza de sus músculos.

Tras la apariencia religiosa, con sus enmascaramientos asombrosos, estaba el poder inconmovible de la Iglesia, estaba, como ha llegado a decir Karl Vossler, «la seguridad a menudo petulante, burlona, del piadoso en su trato familiar con Dios»: por ejemplo, cuando Lope de Vega en su obra *El caballero de Olmedo* disfraza con hábitos de monja a una prostituta encanecida para inculcar a una joven noble los rudimentos del amor, o cuando acude a Nuestra Señora de Guadalupe, famosa milagrera, para una «curación» milagrosa, tras la que una hermosa viuda oculta un desliz muy terrenal.

Todas estas comedias, junto con los *Entremeses* y la *Loa*, concebida en un principio como prólogo, convertida más tarde en obra poética autónoma, fueron difundidas en la época de su representación en cientos de ejemplares impresos, y todas ellas escaparon a la censura de la Inquisición. Hasta las maliciosas anotaciones acerca de la espiritualidad, de las instituciones estatales, incluso contra el fanatismo religioso, quedaban sin castigo, aunque no escaparan al control oficial.

Las investigaciones científicas han llegado a la conclusión de que hay que considerar muy escasa la influencia de la Inquisición en literatura, arte y teatro, por muy extraño que parezca. La fantasía fecunda y exuberante al menos no decreció: «¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera...?», defiende Don Pedro, el maestro titiritero, los florecientes desatinos de su fabuloso mundo moro-cristiano: «Que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.» (Manuel de Falla ha erigido a este episodio del *Quijote* un encantador monumento con su ballet *El Retablo de Maese Pedro*.)

En definitiva, los grupos ambulantes españoles se preocupaban por obtener ingresos, de modo que en la segunda mitad del siglo xvi hallaron lugares fijos de re-

presentación. Las hermandades religiosas descubrieron las ventajas de utilizar la afluencia de público para fines caritativos. Ponían a disposición de las gentes del teatro los patios (corrales) de sus hospitales. Se cuidaban de la licencia local para representar y repartían los ingresos —ya como organizadores, ya como arrendadores— con los comerciantes y autores. Así el teatro tenía su local y la caja del hospital su mejora. Y a la autoridad no le resultaba difícil mantener a la comedia bajo control, dentro de los límites fijados. En Madrid se hallaba la Cofradía de la Pasión, que desde 1565 sostenía corrales semejantes en la calle del Sol y en la calle del Príncipe. En 1574 apareció la Cofradía de la Soledad con el Corral de la Burguillos. Valencia poseía desde 1583 un Corral de comedias, y en Sevilla, desde 1579, se ofrecen numerosas representaciones en un Corral de Doña Elvira.

Es la misma época en que comienza a perfilarse en Londres la estructura del escenario isabelino. El Corral de Comedias español conservó, sin embargo, su carácter provisional. La gran época de florecimiento dramático del «Siglo de Oro», desde 1580 hasta 1680, se produjo en el modesto marco de un escenario al aire libre, entre las paredes de unas casas, que hoy podían erigirse y mañana retirarse de nuevo.

El tablado se alzaba en el lado frontal del patio empedrado. Una cortina ocultaba los vestuarios de los comediantes y al mismo tiempo servía para cerrar el escenario por detrás. Las terrazas y balcones de la parte anterior de los edificios formaban «lo alto del teatro», un elemento tan imprescindible como el foso.

Las ventanas y galerías de las casas circundantes se acomodaban con preferencia como palcos para las espectadoras. Unas filas de bancos alzadas a modo de tribunas ofrecían asiento a los caballeros e hidalgos. Para las señoritas se dispuso en el siglo XVII una galería exclusiva para mujeres (cazuela).

Para el éxito o fracaso de una obra eran decisivos los «mosqueteros», los hombres del pueblo que se amontonaban en las localidades de pie. Expresaban su opi-

nión con la fuerza aprobatoria de los mosqueteros, y eran tan temidos por los dramaturgos españoles como los «gobios» por los autores de la Inglaterra isabelina.

Como al otro lado de los Pirineos y del Canal y como en todas partes, se representaba en escenarios al aire libre, sin instalaciones de iluminación, por la tarde, antes del oscurecer. En los autos sacramentales representados en las ciudades se conservaban con frecuencia los carros escénicos del teatro procesional de la Baja Edad Media. Colocados a un lado del tablado del corral, completaban la escenografía, bien como escenarios accesorios o, situados detrás, como interiores. Además, podían utilizarse como guardarropa para los actores.

El medio de enlace más importante entre el escenario inferior principal y superior era la escalera. Su condición visible no menoscababa en modo alguno la magia de lo sobrenatural. Todavía en 1675 cuenta la francesa Marie Cathérine d'Aulnoy, viajera por España y una de las más divertidas testigos del Corral de comedias de Madrid: «En la escena en que Alina invoca a los demonios, suben éstos del infierno cómodamente por escaleras.»

El teatro barroco español surgió inmediatamente de la tradición de la Baja Edad Media, no sólo por lo que se refiere a la escenografía, sino también a los temas. Cuando en 1575, a la edad de trece años, empezó Lope de Vega a escribir para el teatro, sólo tuvo, por así decirlo, «que abrir las compuertas». El caudal acumulado de epopeyas y romances, historia nacional, tradiciones y leyendas le proporcionaba sus temas. Halló «una imagen, una palabra, la senda y también la meta para todo lo que la humanidad experimenta», como se dice en la hermosa poesía laudatoria de Grillparzer.

Durante cuarenta años Lope de Vega fue el señor indiscutible del teatro español. «Monstruo de la Naturaleza» y «Fénix de los Ingenios» le llamaban sus contemporáneos. Produjo más de 1.500 obras dramáticas, de las cuales se conservan unas 500: autos sacramentales, comedias, comedias de capa y espada. Pero tras toda la altanería del escribir sin descanso estaba siem-

pre la conciencia de la filiación nacional. Lope de Vega ensalzó el arrojo y el orgullo del español en su drama de juventud *Jorge Toledano*. «A mí sólo me admira», se dice allí, «que Alejandro sea de Macedonia y no de España».

En las llamadas comedias de honor aparecen el hermano o el padre como vengadores de la virtud amenazada de las jóvenes. En las comedias de capa y espada se urden las intrigas más finas, se sostienen los más animados duelos de palabra y de armas, se juegan el todo por el todo, y apenas si falta el criado airoso y el gracioso como figura cómica de contraste.

Tras las huellas del brillante «Fénix» Lope de Vega surgió, desde 1624, el fraile mercedario Gabriel Téllez, que publicó sus obras bajo el seudónimo de Tirso de Molina. Adoptó la técnica dramática de Lope y sorprendió por la cuidadosa configuración psicológica de sus figuras. Los conocedores de Tirso explican que adquirió su conocimiento de los hombres en el confesionario. Obra brillante es la comedia de transvestismo de la mujer inteligente y amante que rechaza toda tutela tradicional: la comedia de la astuta y resuelta Doña Diana, que recupera a su novio, huido traicioneramente, en el *Don Gil de las calzas verdes*.

Con *El Burlador de Sevilla*, basado en dos antiguas tradiciones españolas, trajo Tirso por primera vez al escenario la figura de Don Juan Tenorio, modelo de todos los posteriores, desde el escenario de la comedia dell'arte, pasando por el *Don Juan* de Molière y el *Don Giovanni* de Mozart hasta el *Don Juan o el amor a la geometría* de Max Frisch. A la hermosa frase de Tirso de Molina «La gracia de Dios sabe adaptarse muy bien a nuestra naturaleza y la ennoblece sin destruirla», alude el lema de Claudel en *El zapato de raso*: «Dios escribe derecho con renglones torcidos.»

Con su subtítulo *Acción española en cuatro días*, Claudel adopta el esquema formal del drama barroco español. Se dividía no en actos, sino en *jornadas*; una amplia división que no pone límites a los saltos en el tiempo y en el espacio; un floreciente campo poético,

en el que lo lírico y aventurero, lo burlesco y el misticismo aparecen profusamente entrelazados.

La grandeza del drama barroco español se basaba en la fuerza de la palabra poética. Le bastaban las modestas alusiones del corral de comedias. Unos cuantos accesorios, el escenario superior y el foro; de todo lo demás, luces, imaginación escénica, cambios de decorado, se ocupaba la palabra hablada. ¿Cómo, si no, *Las mocedades del Cid*, la obra capital épico-dramática de Guillén de Castro, rica en escenas, y modelo del *Cid* de Corneille, iba a lograr siquiera una pálida realización teatral? (El clasicismo francés se apoyó en su elaboración en el sistema de escenario corto y largo. Según este sistema, el escenario posterior mostraba el palacio real; el escenario anterior, esencialmente neutral, se adaptada a cualquier representación.) Un segundo contemporáneo de Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, fue el fundador de la comedia española de caracteres; su obra principal, *La verdad sospechosa*, se convirtió en un éxito teatral perdurable merced a la elaboración de Goldoni y a la adaptación del tema por Corneille en su obra *Le Menteur*, aparecida en 1644.

A medida que avanzaba el siglo XVII, las conquistas del escenario barroco de cambios, conocidas por el teatro cortesano de toda Europa, iban llegando también a España. En el ala oriental del palacio de verano del Buen Retiro, situado al este de Madrid, erigió el arquitecto florentino Cosimo Lotti una sala teatral, cuya técnica escénica pudo compararse con las de Florencia o Viena. La pared posterior podía abrirse, permitiendo contemplar libremente el jardín. De todas formas, Lope de Vega halló poca complacencia en las artes mágicas de Lotti. Cuando en 1629 le cupo el honor de ver presentada ante la corte su comedia *La selva sin amor* en el palacio de la Zarzuela, con una artística decoración, manifestó desilusionado: «Mis versos fueron lo de menos.» La escenografía de Lotti había ofrecido un festín para la vista al que «tuvo que someterse el oído». Lope, que ya iba envejeciendo, no pudo alegrarse con «el armazón para paños y agujas», al que se había reducido

el teatro. Su corazón estaba con el modesto escenario del corral de comedias, en el que dominaban la fuerza plástica de la lengua y el ingenio de la palabra. Pero el mundo cortesano —igual que en Italia, Francia y en toda la Europa barroca— se deleitaba con el mecanismo sutilizado del escenario de bastidores. Los sucesores de Lotti, Baccio del Bianco y Francesco Ricci se ocuparon de que el lujo de los trajes en el escenario no fuera menor que el de las vestiduras de terciopelos y brocados en la sala, y de que aquel «armazón», por el que el poeta podía sentirse tan adulado como superado, diera cabida a la palabra hablada y cantada.

El punto culminante del Siglo de Oro, en el que se compusieron más de 30.000 comedias en la Península Ibérica, lo constituyó el genio de España: Pedro Calderón de la Barca. Su origen aristocrático marcó su vida, su personalidad y su teatro. Calderón no tuvo necesidad del mecanismo escénico, pero tampoco lo desdennó. Sus grandes autos sacramentales, con su solemnidad ceremonial, con su espiritualización de la materia, por una parte, y su personificación de conceptos abstractos, por otra, se sirvieron de los medios técnicos de la magia escénica. El, sin depender de ellos, los incluía en sus cálculos. «Sus obras son totalmente representables», le celebraba Goethe, «no existe en ellas ningún trazo que no fuera calculado para lograr el efecto previsto. Calderón es el genio que al mismo tiempo tuvo la mayor inteligencia».

La fuerza de personificación poética, con la que Calderón creyó representar escénicamente el más allá y «desde la atalaya de la eternidad reflejó la vida como un sueño antes de despertar en Dios», llegó a la cima con *La vida es sueño*. El sentido y meta de su propia existencia lo vio Calderón en el servicio a la Iglesia, a la Nación, al Rey. Cuando la sublevación catalana de 1640 llamó a las armas a todos los caballeros de la Orden de Santiago, a la que también Calderón pertenecía, Felipe IV intentó detener a su poeta cortesano mediante un real encargo: tenía que atenerse al espectáculo ya convenido para el teatro del Buen Retiro. Calderón aca-

bó la obra en ocho días y partió al campo de batalla.

Comparada con la desbordante productividad de Lope de Vega, la obra de Calderón, 120 comedias, 80 autos sacramentales y 20 piezas menores, aparece como «una limitación a un círculo muy estrecho de motivos», como comenta Adolf Friedrich von Schack. Pero no tiene igual en la precisión virtuosa con la que se traba su engranaje dramático. Motor de arranque son las innumerables maniobras de transvestismo y enredos, de los que vive la comedia de capa y espada, junto con todos los pequeños e ingeniosos intermedios, llamados «lances de Calderón».

Por encima de la maraña de intrigas de su obra *La dama duende*, el férreo código de honor de su *Alcalde de Zalamea* y el melancólico autosacrificio de *El príncipe constante*, la obra creadora de Calderón se completó en el auto sacramental, representación teatral de la vuelta del hombre al orden divino del mundo. El poeta ennoblece y estiliza las emociones, reduce el destino terrenal a la concepción básica de Dios y del hombre.

En *El gran teatro del mundo* coloca en el principio del curso de las estrellas y de la distribución de los desiertos al conjunto metafórico de la máquina de los cielos, el orden celestial. La obra fue representada en 1675 en el teatro del palacio real del Buen Retiro. El mismo Calderón dirigió la escenificación. En las palabras de la poesía resuena algo de la suntuosidad barroca, que correspondía a la obra festiva: «como corresponde, también, con todos los lujos de la escenografía y el ornato de los vestuarios...».

Y si ello significa que la creación del mundo se presenta como «un jardín de los más elegantes perfiles y maravillosas perspectivas», parece muy discutible que la maquinaria barroca de bastidores dejara contemplar el verde parque del palacio del Buen Retiro. Calderón era un director teatral muy polifacético. Tuvo que ocuparse no sólo del grave drama reflexivo, sino también de la amena opereta. A él se remonta la forma artística específicamente española del siglo XVII, la zarzuela. El

nombre está tomado del real sitio de caza que se encuentra en la ladera sur de la sierra de Guadarrama, no lejos del pueblecillo de El Pardo: el palacio de la Zarzuela. Allí el rey Felipe IV y el infante don Fernando disfrutaban de diversiones musicales. Calderón compuso por encargo textos para operetas líricas en dos actos. (Las partituras, que procedían de compositores anónimos, han desaparecido hoy.)

A lo más tardar en 1657, cuando Calderón hizo aparecer en su égloga marina llamada *El golfo de las sirenas* la figura alegórica de una «dama Zarzuela», se afianzó el nombre de zarzuela como definición del género. El texto escénico era una variante del celebrado tema de Circe y Ulises, cuya pastoral recorrió toda Europa. El mismo Calderón le había dedicado en 1637 su comedia *El mayor encanto, amor*. La escenificación de *El golfo de las sirenas* de 1657 en el palacio de la Zarzuela puede atribuirse el honor de haber sido una de las más suntuosas dirigidas por Calderón. Debió costar unos 16.000 ducados.

La zarzuela, apenas influida por la vida musical occidental, conservó su propia vida hasta bien entrado el siglo xx. El drama barroco español debe su descubrimiento para el teatro mundial al rico tesoro de manuscritos de la biblioteca de la corte de Viena y a Franz Grillparzer. El fue quien facilitó a los románticos el acceso a Lope y Calderón, hasta culminar con *El gran teatro del mundo*, representado en Salzburgo bajo la dirección de Hoffmannsthal. Desde Grillparzer sabe el Occidente qué riqueza poética teatral encierra el «Siglo de Oro» español.

* 9. Las compañías ambulantes

Mientras al otro lado de los Pirineos el drama barroco español se encumbraba hasta alturas insospechadas, Francia abordaba la gran época de la tragedia clásica y la commedia dell'arte hallaba por todas partes las puertas abiertas, durante esta primera mitad del si-

glo xvii, la Europa central estuvo expuesta a los desórdenes de la guerra de los treinta años. En la retaguardia de los ejércitos iban, como en otro tiempo, los comediantes. Tendían puentes de enlace entre países cuyos príncipes se hallaban en guerra. Rastreaban las zonas libres de lucha en las que su arte era bien recibido, ya fuera bajo la bandera imperial católica o bajo la protestante de Suecia, en la corte o en las ciudades, en los mercados, ferias o tabernas.

Los comediantes ingleses habían pasado ya desde fines del siglo xvi por Dinamarca y Holanda, hasta llegar a Sajonia y Hessen. La dura competencia en el propio país, pero aún más la versátil voluntad de la reina Isabel, que tan pronto imponía prohibiciones como concedía privilegios, impulsaron al exilio a numerosos grupos profesionales ingleses. Las recomendaciones de corte en corte les allanaban los caminos a través del continente. Hallaban el aplauso por todas partes. Pronto admitieron autores autóctonos en sus conjuntos, adoptaron los distintos idiomas y ejercieron un persistente influjo en el teatro de los Países Bajos, Dinamarca y especialmente Alemania.

Mientras la *commedia dell'arte* brillaba con las situaciones cómicas de la comedia de tipos, los empresarios ingleses se hicieron famosos ofreciendo a su público «hermosas, señoriales, amenas y consoladoras comedias extraídas de la Historia». Y puesto que en el norte protestante, además de la flexibilidad de la comedia, se tenía en cuenta la utilidad moral, Ricardo Browne señaló en 1606, en su solicitud de licencia para actuar al Ayuntamiento de Frankfurt, que en aquella época su «mayor preocupación» había sido «dar la ocasión y los medios al honorable auditorio para que procurasen toda virtud y toda honra».

Pero el público, en definitiva, prefería ser entretenido antes que ser promocionado. Por esta brecha penetró el payaso y el clown. Era el primero que con groseros juegos de palabras lograba saltarse las barreras del idioma. En 1599 se cuenta de un grupo de comediantes ingleses en Munich que tenían consigo a un

«truhán que hacía muchas diabluras y bufonadas en lengua alemana».

La rivalidad entre la exigencia literaria y las prácticas libres del Hanswurt, que en 1737, bajo la Neuberin, debía alcanzar su culmen demostrativo, se perfiló en el estadio primitivo de la era de los escenarios ambulantes. Thomas Sackville, el padre espiritual del payaso Jan Bouschet, se atuvo a la receta infalible del éxito: cosechar risas. Había llegado en el otoño de 1592 a la corte de Braunschweig, pasando por Copenhague, con uno de los primeros grupos ingleses que pasaron al continente. El duque Heinrich Julius había casado con una princesa danesa y se informó desde Copenhague sobre la «inminente jira». Sackville le agradó y le mantuvo desde 1593 hasta 1598 como director de un grupo teatral de la propia corte en Wolfenbüttel. El propio duque escribió diez obras en prosa para la escena, fuertemente moralizadoras, en las que, por supuesto, poco tenían que hacer las bufonadas, que eran el fuerte de Sackville.

Por el contrario, el empresario Robert Browne era de aquellos que se proponían metas elevadas. Tenía la ambición de ofrecer teatro literario, aunque con la seguridad de «preparar un gran espectáculo para muchos, con sus acciones, y una buena diversión para los melancólicos». Una parte de su gente fue aceptada por el marqués Moritz von Hessen, en cuya corte trabajó Heinrich Schütz como maestro de capilla. Pero Browne renunció en favor de su clown John Greene, tan rico en éxitos como en ambición, le confió la dirección de la compañía y volvió a Inglaterra.

Cuando regresó, en mayo de 1618, con un nuevo conjunto y un nuevo repertorio, pudo contribuir al breve dominio del «Rey del Invierno», en el Hradschín, de Praga, con «comedias éticas bien compuestas, tragedias e historias». Más tarde, sus huellas se perdieron en el trasiego del conflicto bélico.

Un inteligente táctico y hábil práctico fue John Spencer. Desde 1605 fue adquiriendo renombre en Leyden, en La Haya y en numerosas giras por Dresde, hasta

Stettin, Könisberg y Danzig. En 1615 se convirtió a la fe católica en Colonia y adquirió con eso el privilegio de poder representar también durante la cuaresma «acciones espirituales, honestas y permitidas».

En relación con el grupo de Spencer aparece una de las pocas pruebas de cómo el escenario de los comediantes ingleses pudo tener acogida en el continente. Para representar *La comedia turca del triunfo*, de George Peele, se erigió en Ratisbona una suntuosa construcción de madera, que permite reconocer con claridad el modelo isabelino, en el que, en esta forma, la excepción constituyó más bien la regla: «Un teatro en el que puede representarse con toda clase de instrumentos musicales de más de diez maneras distintas, y sobre el escenario teatral, otro escenario, de treinta pies de alto, sobre seis grandes columnas, sobre el cual se construyó un tejado y debajo una plataforma cuadrada; por medio de todo esto han representado ellos hermosas obras.»

Spencer fue dinámico no sólo en el aspecto religioso, sino también en el artístico. Ofreció a su público una nueva figura de Hanswurt: el «Stockfisch», introducido en Dresde en 1617, y en la corte de Brandeburgo, en 1618, un compañero del Jan Bouschet de Thomas Sackville, y del Pickelhering, de Robert Reinold, que en un principio actuó bajo la dirección de Browne, y más tarde, de forma independiente.

El origen inglés fue, hasta mediados del siglo XVII, una prueba de calidad, que halló resonancia en toda la Europa central y más lejos, hasta Elbing, Varsovia y Graz. El título que el conde Mauricio de Hessen dio a su grupo teatral cortesano fue el de «Comediantes condales ingleses en Kassel». Este gozó además del privilegio de poder actuar en el primer teatro autónomo de Alemania construido en piedra, el Ottonium, edificado en 1606. (El Ottonium todavía se conserva hoy; aloja ahora, después de múltiples modificaciones, el Museo de Historia Natural y las exposiciones de la Sociedad Artística de Kassel.)

Comediantes ingleses fueron también los primeros que, después de la guerra de los treinta años, recibieron del

magistrado de Ulm, en 1651, el permiso de aparecer en el teatro construido por Joseph Furttenbach en el Binderhof. En los diez años de su existencia —había sido erigido en 1641 como el primer teatro civil alemán— se convirtió en el punto de convergencia de los grupos ambulantes y del teatro de escuela, en tanto se lo permitió el inestable clima de la época.

Los rectores que escribían dramas se habían ocupado junto al Danubio, como en otras partes, de que la tradición del teatro erudito se afirmara también entre los comediantes profesionales. Las dos corrientes coincidieron en los mismos esfuerzos y en los mismos autores. Andreas Gryphius, de Silesia, y el holandés Joost van den Vondel volvieron al repertorio de las «Historias», según los originales ingleses. La compañía Greene-Reinold anunció en Frankfurt en 1649 «haber superado con creces el arte de los extranjeros». Por la misma época, Joris Jolliphus, que en 1648 llegó a Colonia procedente de Holanda, hace anunciar que «tenía una compañía de personajes alemanes» y que podía representar pastorales y operetas al estilo italiano y además tragedias «cuyas historias hasta ahora no habían llegado aquí al teatro».

Seguramente se trata de las primeras representaciones de Gryphius, pues sus tragedias de mártires *Leo Armenius* y *Catharina von Georgien* fueron representadas en 1651 ante los habitantes de Colonia por el teatro ambulante. Con Andreas Gryphius, que durante sus estudios en Leyden conoció el teatro profesional neerlandés, se había tendido el importante puente de enlace con el dramaturgo humanista del Barroco, Joost van den Vondel. El mayor poeta de la época clásica de la literatura neerlandesa fue el modelo admirado de Gryphius. Pero su *Horribilicribrifax* muestra al mismo tiempo su estrecha relación con la commedia dell'arte.

El Schouwburg, de Amsterdam, celebró su apertura solemne en 1638 con el *Gybrecht van Aemstel*, de Vondel. (El drama se representa todavía hoy anualmente el día de Año Nuevo.) Las compañías ambulantes neerlandesas convirtieron sus obras en éxitos en su compe-

tencia contra sus rivales, los comediantes ingleses. La compañía de Bruselas del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, que en septiembre de 1649 se alojó en el palacio de Gottorp de Holstein, y consiguió que se hablara de él en Flensburg, Conpenhague y Hamburgo, fue recibido en 1653, a su regreso de Amsterdam, por Vondel con una poesía de agradecimiento. El párroco de Hamburg-Wedel, y poeta, Joham Kist tributó a su empresario, Jan Baptista Fornenbergh, la alabanza de que con su insigne compañía se había elevado por encima de los modales, por desgracia ampliamente generalizados, «de los charlatanes de mercados, sacamuelas y poetastros».

Rist había viajado a Altona «exprofeso» para contemplar la comedia. Le pareció extraña la costumbre de los holandeses, adoptada desde la época de los *Rederijker*, de anticipar su comedia con un «cuadro viviente» de los actores participantes. «Cuando se acaba esta presentación vulgarmente llamada *Vertooninge* —cuenta Rist—, saben ya todos los espectadores cuántos y quiénes son los actores, también cómo están vestidos y cómo aparecerán en las comedias o tragedias.»

Si se quisieran señalar las rutas de los comediantes ingleses y neerlandeses, de la *commedia dell'arte* y de sus colegas en formato menor, de los *Burattini* con sus cajas de marionetas, y de las numerosas compañías ambulantes alemanas que son continuadores suyos, se obtendría una imagen entrecruzada e intrincada. La cadena de nombres de los empresarios conocidos abarca todo un siglo de la historia teatral europea, pasando por la época del Barroco y de la Ilustración hasta la fundación de los teatros nacionales en el propio idioma y del propio país.

Se rivalizaba por conseguir el favor de los príncipes y de los magistrados, por representar las mejores obras y por lograr las fechas más favorables; se competía recíprocamente por contratar a los actores de mayor éxito y se cuidaba de que el teatro no se enmoheciese. Las compañías ambulantes pusieron en marcha el teatro universal en Europa. El empresario de Hamburg, Carl An-

Andreas Paulsen, y el grupo de Michael Daniel Treu dieron a conocer en el Norte y el Este los nombres de Marlowe, Kyd y Shakespeare, Lope de Vega y Calderón, aunque con mejor voluntad que acierto, ya que distaban del original tanto artística y literariamente como geográficamente. Representaban también a Vondel y Gryphius, cuya tragedia heroica de Estado, *Papinianus*, fue representada con éxito en 1685 ante la corte bávara, en el palacio de Schleissheim, sobre un escenario improvisado en una sala con todo el «pathos» de rigor.

Los «Chur-Sächsischen Komödianten» del maestro Johannes Velten, yerno de Paulsen, impugnaron la vida teatral de Dresde. En su «célebre banda» se enraíza, como dice Eduard Devrient, «el árbol genealógico de las notables compañías posteriores». Durante quince años, Velten, popular y adorado en todas partes, recorrió la región con su compañía. En Nüremberg, Breslau y Hamburgo presentó la llamada *Comedia del consejo*, una representación de propina como agradecimiento por la favorable acogida: «En ella el magistrado aparecía in corpore, ocupaba los lugares más agradables, es decir, en el mismo escenario, a ambos lados del proscenio, y se hacía honrar mediante una solemne serenata musical por el alto favor y gracia mostrados», cuenta Devrient. En Dresde, Velten fue invitado por Juan Jorge II a los festejos teatrales cortesanos organizados en 1678 y, después de 1684, fue constantemente retenido por Juan Jorge III.

En Viena, Graz y Klagenfurt actuó la compañía de Andreas Elenson, cuya sucesión pasa por Johann Casper Haacke hasta el actor Karl Ludwig Hoffman. Bajo la dirección de éste debutó en 1724 una joven actriz cuya estrella surgió y desapareció en el firmamento de la Ilustración, Karoline Neuber, de soltera, Weissenborn, hija de juristas de Zwickau, educada humanísticamente, escapada y casada con el actor Johann Neuber (cfr. p. [369]).

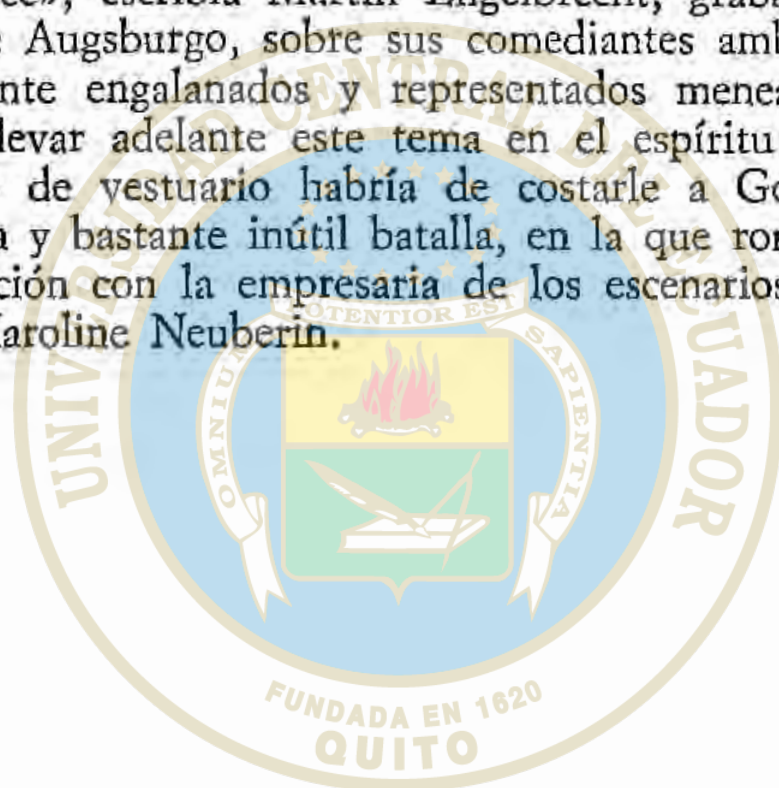
Otro precursor del teatro universal fue la compañía de Johann Christian Kunst, que a través de la Prusia Oriental llegó hasta Moscú. El empresario Paulsen ha-

bía recibido en Danzig treinta años antes una invitación del zar para representar en el Kremlin; sin embargo, el viaje no se llevó a efecto. Kunst llegó en 1702 con su gente junto al Volga. El zar Pedro I puso a disposición de los actores la sala teatral del Kremlin, erigida en 1673, y los contrató como grupo teatral de la corte. En 1703 fue edificado un teatro propio en la Plaza Roja. La corte rusa, entretenida hasta entonces preferentemente con las realizaciones artístico-musicales de los «Skomorochi», conoció, gracias al conjunto de Kunst, el drama europeo occidental, aunque de una manera modesta. Además de Corneille y Molière, la corte rusa se hizo representar una rica variedad de comedias fantásticas y de aventuras al estilo de Lohenstein, que eran la especialidad de Kunst.

Los decorados y los trajes de las compañías ambulantes al principio no solían tener grandes pretensiones. El lujo creciente de la suntuosa vestimenta barroca y de los sombreros de plumas dependía totalmente de la situación económica y de la generosidad de los patronos ocasionales. Si el grupo se hallaba al servicio de un príncipe liberal, entonces las arcas de la corte corrían con los gastos. Si los papeles de la obra original no podían ser provistos o equipados, se los modificaba adecuadamente o se los dejaba a un lado por necesidad.

El escenario quedaba subdividido esencialmente por el telón medio. Ofrecía la posibilidad de una plataforma anterior neutral y además la sorpresa de un escenario posterior decorado con piezas accesorias. También el telón de boca, sobre cuya función «de ocultar maravillas» informa minuciosamente el maestro constructor teatral de Ulm, Furttenbach, se usaba generalmente desde la segunda mitad del siglo xvii entre los grupos ambulantes. Tanto el telón de boca como el telón medio se descorrían hacia ambos lados del escenario. Cuando a lo largo del siglo xviii se inició una creciente consolidación, las grandes ciudades concedieron a determinados grupos el privilegio de representar regularmente en ciertas épocas y en salas teatrales ya fijas, la forma externa del escenario se benefició también de ello.

Los efectos de transvestismo eran apreciados desde tiempo atrás, sobre todo el generoso cambio de vestimenta de mendigos y reyes. Agradaban los trajes orientales, como lo muestran las escenas de los grabados en cobre de la *Catharina von Georgien*, representada en Wohrlau en 1654; se ponía sobre la cabeza de César una peluca de rizos y sobre la de Arminio un sombrero de plumas. El *Maquiavelo campesino* de Christian Weise se sentaba en un trono bajo con baldaquino barroco, y el actor que representaba al héroe de las comedias de aventuras superaba en pompa y en pose los retratos más elegantes del Rey Sol. «No es oro todo lo que reluce», escribía Martín Engelbrecht, grabador de cobre de Augsburgo, sobre sus comediantes ambulantes lujosamente engalanados y representados meneando el cetro. Llevar adelante este tema en el espíritu de sus reformas de vestuario habría de costarle a Gottsched una dura y bastante inútil batalla, en la que rompió su colaboración con la empresaria de los escenarios ambulantes Karoline Neuberin.



* 1. Introducción

El siglo XVIII trajo para toda Europa una alteración del orden social y del orden de pensamiento imperante. Bajo el signo de la Ilustración se erigió un nuevo postulado: el dominio de la razón. Los pensamientos humanitarios, el entusiasmo por la naturaleza, las ideas de tolerancia y las «filosofías» fortalecieron la confianza en la posibilidad de un predominio de la existencia terrena. En 1793 se consumó la muerte de Dios como hecho histórico en Nuestra Señora de París, y en su lugar se colocó a la Diosa Razón.

Europa, a pesar de todos los particularismos de los Estados, ha estrechado sus lazos. Se siente ligada al optimismo de la Ilustración de la primera mitad del siglo, mientras en las cortes principescas resuena el fortísimo del Barroco en los espejos y rocallas del Rococó. Mientras la galante corte de Watteau se embarca hacia la isla de Citerea, Hogarth recorre los barrios bajos de Londres y pinta prostitutas y criados. La corte y la ciudad: éstos son los dos ámbitos vitales en los que se mueve la sociedad del siglo XVIII. Francia e Inglaterra son los dos focos de influencia de los que recibe sus ideas.

De París y Londres procedían los primeros esfuerzos por poner el pensamiento profano y de las ciencias naturales en relación con la concepción burguesa de la vida. El escéptico *Dictionnaire* secularizante de Pierre Bayle y la *Epistola de tolerantia* de John Locke se leían con avidez en las bibliotecas públicas. El tercer estado

elevó sus ansias de participación en el acontecer mundial y del espíritu.

Los fundamentos en que se apoyaba la sociedad europea del siglo XVIII eran aún feudales. Bajo la etiqueta de *ancien régime* se lanzó a la Revolución Francesa, que reunió todas las grandes emociones del siglo en una poderosa erupción: pueblo, naturaleza, sentimiento, la razón, que se plantea a sí misma su propia forma de existencia, que reclama sus derechos humanos y ciudadanos.

El teatro trató de prestar su colaboración para la formación de un siglo tan lleno de contradicciones. Se convirtió en el podio del nuevo autoconocimiento: en cátedra de la moral, en institución moral, en el tema de explicaciones eruditas, pero también en la posesión común conscientemente sentida. Explicaba Lessing que el *Père de famille* de Diderot, gran ejemplo erudito del nuevo drama burgués, no era «ni francés ni alemán, ni de cualquier otra nacionalidad, sino sólo humano». Que no tenía otra cosa que expresar «sino lo que podía expresar todo aquel que entendiera y sintiera».

Había irrumpido la época de las grandes fundaciones teatrales burguesas. En el curso de unos pocos decenios surgieron en toda Europa suntuosos teatros de la ópera y de espectáculos, cuyas tres, cuatro o cinco clases de localidades se amontonaban en semicírculo o en forma de herradura ante altos y espaciosos escenarios en forma de concha. Sus constructores seguían siendo aún en parte los monarcas, y así su intención era la misma que la del príncipe Augusto el Fuerte de Sajonia al concebir su fortaleza de Dresde: ser un escenario para las fiestas populares de gran estilo. Con el Théâtre de la Monnaie de Bruselas comenzó la larga serie de imponentes construcciones públicas teatrales del siglo XVIII: desde el Teatro Argentino de Roma hasta el Haymarket y el Covent Garden Theatre de Londres, desde los Grand-Théâtres de Lyon y Bordeaux hasta la Opera Real de Copenhague, desde el San Carlo de Nápoles hasta el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

«Lo que los ojos ven lo cree el corazón», rezaba la

máxima, y el teatro ofreció como construcción lujosa y como escenario del drama burgués el marco suntuoso para un moderado reflejo de la época.

La era había comenzado bajo el frío aliento de la Razón y terminó como época del sentimentalismo, pero arrebatada al mismo por el pensamiento genial del Sturm und Drang, refrenada en los comienzos del clasicismo de Weimar. El embalse de este siglo se desbordó en las corrientes políticas y espirituales del siglo XIX. El Romanticismo se convirtió en el primer movimiento cosmopolita de la literatura, y pudo aliviarse tanto con la Revolución como con la Restauración. Al deseo de un teatro nacional autónomo en los países del centro de Europa correspondió en el Norte y en el Este, como segundo impulso decisivo, la idea de un programa de teatro universal como ya antes lo vislumbrara Goethe.

Víctor Hugo vio el drama histórico romántico como «miroir de concentration», la ópera lo sumió en la sonora embriaguez de las grandes orquestas, el Realismo convirtió al teatro en el escenario de la Arqueología y en un salón de modas. En la variada yuxtaposición se iniciaba un proceso de democratización, que fue a dar en el Naturalismo de fines del siglo XIX.

* 2. La Ilustración

El teatro europeo entre la pompa y la naturalidad

Si la forma más sublime del pensamiento y la acción humanos, en el sentido de la Ilustración, consistía en someter la existencia y el entorno al concepto de la razón, se debía atribuir al teatro una nueva función. El escenario se vio llamado a ser lugar y refugio de la moral: una tarea a la que se dedicó con dignidad y celo, hasta tal punto que no le importó dejar a un lado el mundo fantástico de las comedias maravillosas o de las carcajadas de la commedia dell'arte. Los criterios del nuevo drama literario eran la exigencia de verosimili-

tud, tal como lo había expuesto Boileau en su *Art poétique* (1672), y el principio moral.

El siglo de la Ilustración tendió a la reflexión, al sentimentalismo y la crítica. Se moralizaba y se argumentaba, autorizados y animados por la nueva diosa de la Razón. Aparecieron los semanarios burgueses, dedicando al tema «teatro» largas discusiones de páginas enteras. «Ha existido la opinión de que el ingenio debe restablecerse de sus libertinajes y estimular a la virtud y, por el contrario, el vicio debe ser despreciado», escribía el dramaturgo inglés Richard Steele en el prólogo a su pieza cómica *The lying lover* (1702), una segunda versión sentimental de *Le menteur* de Corneille.

En Francia compuso Marivaux, el primer especialista de la psique femenina, una serie de brillantes comedias, donde, en estudios sentimentales diferenciados, depuró los elementos del Nouveau Théâtre italien creado por Luigi Riccoboni. Con sus casi veinte obras desarrolló una forma artística, que en cuanto «comédie gaie» estaba muy por encima de la virtud artificiosa del melodrama burgués, mas por otra parte contribuyó esencialmente a su desarrollo.

Luigi Riccoboni se convirtió en 1738 en el primer apologeta de aquel género de comedias que, desde la nobleza y la renuncia, conduce a un final reconciliador, y que fue tildado por Chassiron de «comédie larmoyante». (Lessing, al traducir las *Réflexions sur le comique-larmoyante* de Charisson, escogió el concepto de «weinerliches Lustspiel» (comedia llorosa); su abogado en el teatro alemán fue Gellert.)

En Inglaterra se afirmó con igual éxito la «sentimental comedy», cuyos autores van desde Richard Steele, pasando por el actor y empresario Colley Cibber, hasta los contemporáneos del *Sentimental Journey* de Lawrence Sterne. Lessing germanizó la palabra inglesa «sentimental» por «empfindsam» (sensible, emotivo), y con ello hacia 1730 dio su nombre al idilio burgués: sentimentalidad. *L'enfant prodigue* de Voltaire no está lejos de la «comédie larmoyante», pero escapa al tono de sermón. Voltaire aduló el espíritu de la época sin

someterse a él. «Yo consideraba la tragedia y la comedia como lecciones de la virtud y de la decencia», explicaba él también. Pero prefirió experimentar la nobleza de sus figuras en lejanas zonas, entre los dominadores musulmanes y tártaros, en lugar de experimentarlo en el calor placentero del camisón de dormir burgués.

«Vuestra virtud es lo que me ha subyugado», confiesa el Gengis Khan al final del drama *Orphelin de la Chine* a Idame, la esposa del mandarín, que se oponía tenazmente tanto a sus requiebros como a sus amenazas. Voltaire interpretó sus fuentes documentales chinas, de cuatrocientos años de antigüedad, dentro del espíritu de la Ratio, de la razón. Admiraba la sabiduría del Oriente y la tenaz perseverancia con que sus tradiciones se defendían de cualquier violencia. Al emperador de los tártaros, conmovido por la virtud de Idame, le reconoce el mérito de ser un vencedor con inteligencia: «Este es un notable ejemplo del mérito natural, que la razón y el genio afirman por encima de la fuerza ciega y bárbara», escribe Voltaire en su prólogo. Fiel al modelo de Corneille y Racine, hizo que sus héroes acosados se lamentaran en verso. Admiraba a Shakespeare, pero se veía incapaz de aprovechar la libertad de su forma dialogada.

«Un poeta inglés es un hombre libre, que se sirve del idioma según su espíritu», escribía Voltaire en 1730 con motivo del envío de su *Brutus* a lord Bolingbroke, con el que mantenía correspondencia desde su estancia en Inglaterra. «El francés es un esclavo de la rima y a veces necesita hacer cuatro versos para expresar un pensamiento que un inglés puede dar en una sola línea.» Voltaire alude a Corneille, Racine y Boileau, y al final llega a esta conclusión: «Quien quisiera librarse de una carga, como la que el gran Corneille ha sobrellevado, no sería considerado como un espíritu osado que iniciara un nuevo camino, sino como un hombre muy débil, que no podría mantenerse en la vieja órbita.»

Al intento de «darnos tragedias en prosa», Voltaire no le reconoció futuro alguno. Diderot demostró lo

contrario. El atrevido metódico de la *Paradoxe sur le comédien* y tenaz culminador de la gran Enciclopedia se convirtió al melodrama burgués: Diderot escribió su *Père de famille* en la prosa sin artificio del lenguaje cotidiano.

El teatro francés obtuvo su triunfo del sentimentalismo. Cuentan los cronistas que hasta uno de los «más duros egoístas de su época, el rey Luis XV, derramó lágrimas en la representación del *Père de famille*, en marzo de 1761». La lógica con que la época burguesa logró configurar su propia forma dramática se anticipó al teatro. Los actores de la Comédie Française se habían acostumbrado a mantenerse fieles a la partitura declamatoria del verso. Su desaparición significaba desembocar en una tierra totalmente nueva. «A decir verdad, sólo Brizard, que desempeñaba el papel del personaje central, y madame de Préville, que representaba a Cécile, correspondían a las exigencias de la obra», escribía Diderot a Voltaire después de la representación. «A los demás, el nuevo género les resultaba tan extraño, que me aseguraron que hubieran salido a escena temblando.»

En este momento la Comédie Française había introducido ya una reforma, cuyos comienzos provocaron un choque: la renuncia al bagaje contradictorio de los trajes del Barroco. La exigencia de «vraisemblance», considerada por Diderot y Voltaire como «naturaleza hermo-seada», se llevó adelante en la práctica de la decoración, pero con gran lentitud. Se recibió como un desatino cuando la actriz Clairon se atrevió a aparecer en 1755, en el papel de Idame, con un fantástico traje al estilo chino sin miriñaque. En cambio, Diderot la celebró con entusiasmo en su *Discours sur la poésie dramatique* (1758): «No permitáis que los prejuicios y la moda os venzan. Abandonaos a vuestro gusto y a vuestro genio; mostradnos la naturaleza y la verdad, pues éste es el deber de aquellos a los que amamos y cuyos talentos nos han aficionado a aceptar en buena hora todo lo que ellos quieran aventurar.»

En qué medida significaba una renuncia usurpar al

público francés la acostumbrada «robe à la mode», lo confirma una ligera mirada a la ópera y al ballet. Louis René Boquet, el fantasioso maestro del traje Rococó, preparó a sus bailarinas de ballet con crisolinas de seda acolchadas, con mangas de gorguera, con mantillas, con plumas de avestruz y guirnaldas. *Castor y Pollux* de Rameau aparecieron con altos penachos; Febo llevaba un voluminoso miriñaque; las Furias resplandecían con un amplio escote y con un ornato postizo de serpientes. La *Iphigenie* de Gluck o el *Zemire* de Gréty aparecían en escena con el mismo ornato de trajes que las figuras mitológicas del ballet de Noverre.

Desde tiempo atrás la ópera reclamaba el privilegio de ser conservadora. Financiada por las cortes, desdeñaba en la era de la «ratio» todos los mandamientos de la Razón y se regalaba en el hechizo de los bastidores y el teatro de máquinas con volcanes en erupción, hundimiento de barcos y ballets al estilo oriental. (Una escenificación retrospectiva de las *Indes galantes* de Rameau cosechó en 1952 en la ópera de París el aplauso frenético y mantuvo el cartel de «No hay localidades» a lo largo de tres años.)

En Londres, Händel dominaba desde 1720 la vida de la ópera. Como compositor y director de la recién fundada Royal Academy of Music desplegó junto al Támesis el esplendor de la ópera italiana, y logró superar a París, a Viena y a su propia tierra natal. Desde el *Rinaldo* (1710), el *Pastor Fido* y *Teseo*, algunos años más tarde, y la *Música acuática*, compuesta en 1717 para una fiesta real junto al Támesis, Händel gozó del favor de la corte inglesa y de la nobleza. Jonathan Swift animó a John Gay a componer la obra satírica musical de mayor éxito del siglo, la *Beggar's Opera*: ridiculizaba con ingeniosa frescura el estilo patético de las obras de Händel, los altos y heroicos sentimientos del teatro musical contemporáneo, tras los cuales sonaba a hueco demasiado a menudo, y «last but not least», también el sentimentalismo burgués.

Cuando John Rich presentó la *Opera del mendigo* en 1728 en su teatro de Lincoln's Inn Fields, arries-

gaba la cabeza. Pero la «mezquina obra inmoral», como Defoe la calificaba, siguió y consiguió 63 representaciones que hicieron al compositor «Gay rich» y al empresario «Rich gay», como decían los londinenses *.

La alternancia de canción y diálogo elegida por Gay tenía su paralelismo en la opereta. Se desarrolló en el ámbito de la lengua alemana, y sus límites con la opereta eran borrosos. En el Théâtre de la Foire de París se convirtió en el «vaudeville» con caracteres cabaretescos; en Viena se llegó tres decenios más tarde con arias bufas paródicas a la ópera seria, muy próxima a la *Beggar's Opera*. Paralela a ello se desarrolló la forma artística más cerrada del melodrama, ensayada ya por el drama pedagógico, y cuyos efectos llegan hasta la *Zaida* de Mozart, apoyándose por su parte en el monodrama, que consta de un solo actor, género cultivado por Rousseau y Georg Benda.

Respecto a la música, la aceptación de los antiguos esquemas fundamentales y su aplicación al mundo del sentimentalismo burgués abrió una insospechada variedad de posibilidades teatrales. Pompa y naturalidad son los dos exponentes entre los que se desenvolvían contradiciéndose e interfiriéndose mutuamente.

La suntuosidad cortesana del Absolutismo celebraba sus últimos triunfos; la burguesía se mostraba como origen de fuerzas creadoras; la obstinación puritana y pietista restringió a pesar suyo los campos de actividad apenas conquistados, pero no pudo detener «la tendencia hacia el buen gusto». Permitid al espíritu teatral adueñarse del terreno, de la cancha de nuestros mayores deseos, de la palestra de nuestros sueños amorosos, se burlaba un siglo más tarde Tieck en su *Prinz Zerbino*, de una época en la que, bajo el pelucón y pese a todo, maduraron también grandes pensamientos e ideas revolucionarias.

Beaumarchais, con su *Barbero de Sevilla*, rompió la clásica jerarquía de los personajes del drama y la es-

* Juego de palabras sobre «gay» (alegre, contento) y «rich» (rico). [N. del T.]

estructura social de la época, elevó al «confident», el confidente, de ser una figura tradicionalmente secundaria a héroe de la obra, que engaña a condes doctores y señores religiosos, que denigra la política y los privilegios. Y con *Las bodas de Fígaro*, prohibidas por la censura durante seis años, mostró los abismos sobre los que pronto iba a levantarse la guillotina.

En *El barbero de Sevilla* parodia Fígaro el gran arte del verso antitético, y al mismo tiempo al gran Voltaire, que, al igual que Pietro Metastasio en la música, no se ha podido liberar ni del verso alejandrino ni de la «creación de ambientes adecuados». Voltaire había proyectado, junto con Rameau, la ópera-ballet *La princesse de Navarre*, que fue representada en Versalles en febrero de 1745, incluyéndose dentro del género de la comedia-ballet montada por Molière y Lully.

Como propietario de «Les Délices», en Ferney, junto a Ginebra, Voltaire gozó ignorando la prohibición teatral de la autoridad calvinista. Tomó consigo a las estrellas de la Comédie Française, la Dumesnil y la Clairon, Le Kain y Aufresne, y ensayó con ellos sus dramas. El mismo apareció en escena en *Mahoma*, como compañero de Le Kain, consiguiendo que «en la jurisdicción de las veinticinco pelucas» del Ayuntamiento de Ginebra «las lágrimas brotaran a raudales de todos los ojos de Suiza».

Rousseau, en sus *Lettres sur les spectacles*, se volvió contra un teatro de aspecto clasicista francés surgido en Suiza, y recordó a sus amigos confederados la propia tradición teatral popular. Pero Voltaire, como «advocatus diaboli», saboreó la llamada guerra teatral de Suiza, por él desencadenada.

Comparado con Corneille y Racine, la capacidad dramática de Voltaire quedó considerablemente retrasada respecto a su razón crítica. Pero los actores lo amaban. Rivalizaban por los papeles famosos, por representar a Zaira, Mahoma, Alcira, Bruto, Mérope. Cuando en 1778, a la edad de ochenta y cuatro años, fue una vez más a París para la representación de su tragedia *Irène*, fue honrado como héroe nacional —en el escenario y en la

Academia Francesa, «ahora ya entrado en años, como la literatura que él había dominado a lo largo de un siglo» (Goethe).

El éxito de un autor se medía por la cantidad de lágrimas derramadas. El joven Wieland, a la sazón profesor privado en Zürich, vio, en junio de 1758, a la empresaria del grupo Ackermann, Sofía Ackermann, representando a la Alcira de Voltaire. Prosiguió entonces su comenzada tragedia *Lady Johanna Gray*, y un mes más tarde, el 20 de julio de 1758, madame Ackermann subía al escenario en Winterthur como heroína de Wieland. En el nuevo papel transportó a los espectadores al «más dulce embeleso con copiosas lágrimas». El autor le tributó la alabanza de que ella, por medio de su interpretación, había expresado toda la dignidad del carácter y lo que él mismo sólo pudo vislumbrar, pero no reflejar con palabras.

Llorar y reír copiosamente en una sola noche era exigencia del público, a la que también obedecían los teatros londinenses del siglo XVIII. El Drurey Lane Theatre, erigido en 1663 y que originalmente perteneció a la King's Company, se convirtió —en rivalidad con el Dorset Garden Theatre, proyectado en 1666 por Christopher Wren— en el centro de gravedad de la cultura teatral burguesa. Nicolás Rowe presentó aquí su tantas veces representado *Lady Jane Gray* (1715), que más tarde sirvió a Wieland de modelo para la obra alemana. George Lillo pasó a la vanguardia del melodrama burgués con su *Merchant of London* y cosechó en el continente una fama respetable con su «sentimental comedy». Diderot se mostró disconforme con ello. Lessing adoptó el *Merchant of London* como modelo para su tragedia burguesa *Miss Sara Sampson*.

George Farquhar, con su *Oficial de reclutamiento*, esbozó un frívolo y grotesco cuadro de costumbres de la burguesía y del ejército, que en ingenio y comicidad se alzaba por encima del nivel de la «comedy of manners» contemporánea. Con su comedia de conversión *The Beaux' Stratagem*, estrenada en marzo de 1707 en el Haymarket Theatre de Londres, creó un tipo de con-

fesión dramática del amor, que se halla en relación con las figuras femeninas de Mativaux, y que influye aún, sesenta años más tarde, en la *Minna von Barnhelm* de Lessing. «Honradez incomparable» es la divisa de la heroína burguesa Dorinda, que ve su amor recompensado de la mejor manera cuando se revela la prueba de su desinterés: «Mi señor, antes yo estaba orgullosa de tu reino y tu título. Pero ahora estoy más orgullosa, porque no tienes ni uno ni otro. Ahora puedo mostrar que mi amor era sincero y que no tenía ninguna otra finalidad sino el amor.»

A mediados del siglo XVIII se produjo en los teatros burgueses londinenses una reposición de Shakespeare. «Captar el alma del poeta» era la máxima de la época. David Garrick, durante sus treinta años como director y actor, orientó el teatro inglés en este sentido. Destró del escenario «la ampulosidad, la rimbombancia y las muecas», como escribe su biógrafo Thomas Davies, y recuperó para él «la naturalidad, el desenfado y el humor verdadero».

El Ricardo III de Garrick se convirtió en el hito de las interpretaciones inglesas de Shakespeare del siglo XVIII. Samuel Johnson, que en 1765 publicó su gran edición de Shakespeare, vio personificada en Garrick «la misma alma del poeta» y le tributó la alabanza de que había sido el primero en extender su fama por todo el mundo. Desde aproximadamente 1730 fueron representados al otro lado del Atlántico Shakespeare, Farquhar, Congreve, Otway y Addison. Actores profesionales ingleses actuaban en Nueva York, Filadelfia, Boston y Charleston y daban a conocer en el Nuevo Mundo el drama burgués de la Ilustración europea. La primera obra propia de Garrick, la burla mitológica *Lethe*, desde su primera representación en el Drury Lane Theatre en 1740, fue objeto en muy breve tiempo de numerosas representaciones también en Norteamérica: la mayor parte de las veces como epílogo para la tragedia, costumbre adoptada de la tradición europea, que se remonta hasta la sátira de la Antigüedad. (Todavía hoy perdura en la Comédie Française.)

Garrick trabajó en un principio en el Covent Garden Theatre, construido en 1731. En 1747, James Lary le ofreció la codirección del Drury Lane, que Garrick compartió hasta 1776. Los dos teatros rivalizaban por la fama de las mejores representaciones de Shakespeare. En 1750 presentaron los dos en la misma época una escenificación de *Romeo y Julieta*. En el Covent Garden, Spranger Barry y Susanna María Cibber desempeñaban los papeles principales, y en el Drury Lane, David Garrick y G. Anne Bellamy. El público y la crítica tomaron partido apasionadamente. Pero el «Dramatic Censor» se burló: «¿Otra vez Romeo? ¡Al diablo con vuestros dos teatros!»

Dentro de la expresa renuncia a la pompa externa, Garrick empleó la típica decoración corriente de los fondos del Drury Lane. La intensificación de la palabra hablada le parecía más importante que el lujo escénico ofrecido por Rich en el Lincoln's Inn Fields. Cuando en 1755, en el marco de un festival chino, trajo a su teatro al maestro francés de ballet Novarre y preparó para los actores visitantes un lujoso vestuario, algo que para sí mismo no acostumbraba a hacer, la guerra con Francia, desencadenada en América por conflictos fronterizos, le estropeó el éxito. El público anunció su protesta contra la obra francesa. A pesar de ello, Garrick, teniendo en cuenta el desembolso hecho, siguió adelante. La aristocracia de los palcos le tributó su aplauso, pero el enojado «gallinero» descargó su furor en una batalla campal. Garrick a duras penas consiguió escapar de allí sano y salvo bajo protección de la policía.

Poco después realizó un largo viaje al continente. Fue celebrado en Italia y Francia, pero en ninguna parte apareció en público. Diderot lo recibió en su círculo privado —un marco dentro del que Garrick se entregó a ensayos declamatorios de su arte—, y entusiasmado escribió sobre él: «Le hemos visto representar en la habitación la escena del puñal de la tragedia *Macbeth*, con sus vestidos corrientes, sin apoyo alguno de la ilusión teatral, y, mientras seguía con los ojos el puñal que colgaba en el aire delante de él y se movía, lo hacía

tan bien que arrancó de todos los presentes un grito de admiración.»

A su vuelta del continente, Garrick introdujo en el Drury Lane un nuevo sistema de iluminación, que hacía innecesarias las luces de araña. Intensificó la luz de bastidores por medio de reflectores empotrados, consiguiendo así la ventaja de poder iluminar con toda claridad el escenario central y el posterior y poderlos oscurecer gradualmente. En la época del Romanticismo el Drury Lane consolidó sus avances en el campo de la iluminación escénica, de modo que fue uno de los primeros teatros europeos equipados con luz de gas.

Sin embargo, la decadencia de la pompa convencional no despojó a Garrick de su deseo de una disposición escénica «fiel a la naturaleza y al estilo». Los «trajes eran magníficos y llenos de gusto», cuenta Thomas Davies; «los bastidores, suntuosos y de alegres colores, de modo que» —aquí hace alusión a la tragedia *Irene* (1749) de Samuel Johnson— «estaban bien ambientados para el interior de un serrallo turco; la vista del jardín era de una elegancia oriental».

En 1764 plancó Garrick la organización de un jubileo en Stratford-on-Avon, con una procesión de las figuras dramáticas de Shakespeare. La lluvia constante le estropeó los planes. Aplazó el fallido «Jubileo» como un epílogo para el repertorio del Drury Lane Theatre en la próxima temporada, y con eso se vio resarcido del inútil gasto. (Por iniciativa de los ciudadanos surgió en Stratford en 1879 el primer Shakespeare Memorial Theatre; en 1932, el nuevo, en el que desde entonces se celebran festivales anuales de teatro.)

En Alemania, Konrad Ekhof se especializó en un estilo teatral próximo a la vida corriente. Sus propias figuras llegan hasta bien entrada la época de Lessing, que le agradeció la confianza en la pretensión artística del teatro. El Odoardo de Ekhof en *Emilia Galotti* se hizo famoso como estudio ejemplar de la cólera interna. «Sus tonos de ira sofocada, de furia desbordada, de dolor lacerante, su risa de desesperación: quién puede pintar esto», escribía el crítico Johann Friedrich Schiuk;

«Su 'Sí, hija mía'... Como tiembla la tierra ante una tormenta nocturna, así temblaba el corazón del espectador cuando él lo pronunciaba. Cada uno sentía el golpe mortal y se doblegaba tembloroso bajo el dolor.»

En la fuerza de sus personificaciones denotaba Ekhof la energía de un reformador. En 1753 fundó en Schwerin una academia de actores, cuyos propósitos fijó en 24 artículos. Con el «concierto de la obra» por él defendido logró una primera fijación conceptual de las futuras exigencias de dirección.

Acercarse de tal manera a la naturaleza por medio del arte, pedía Ekhof, que «la verosimilitud sea tomada como verdad; que las cosas ocurridas se representen con tanta naturalidad como si ocurrieran en ese momento por vez primera. Para lograr una preparación en este arte se requiere una viva imaginación, un discernimiento viril, una incansable laboriosidad y una práctica nunca ociosa».

Esta confesión profesional puede sonar un poco a maestro de escuela. En Voltaire tiene más temperamento. «C'est le coeur seul qui fait le succès ou la chute», escribía a la actriz Quinault. Pero Schwerin no era París. Tanto más ilustrativas son las concordancias en cuestiones de dirección. También Voltaire pedía una y otra vez, como Ekhof, que en la actuación del conjunto y en la relación entre el escenario y el marco de la obra había que atenerse cuidadosamente a la «verosimilitud».

Diderot fue todavía más lejos. Formuló reglas de la dirección, como las que aparecen de nuevo en el estilo de escenificación de Goethe en Weimar. «Hay que reunir a los personajes, separarlos o dispersarlos, aislarlos o agruparlos», exigía Diderot, «y crear con ello una serie de cuadros, todos ellos de una composición grande y verdadera. ¡Cuán útil podría ser el pintor al actor y el actor al pintor! Este sería un medio de hacer al mismo tiempo más perfectos dos talentos importantes.»

La ambiciosa concepción de Diderot requería actores en los que él pudiera esperar un eco cierto: protagonistas creadores del estilo, por ejemplo, el celebrado Le Kain, intérprete de Voltaire, que destacó por su mí-

mica conmovedora y como director se esforzó por conseguir una «peinture animée» escénica. Con François Talma, que en su estilo representativo y en sus *Réflexions sur Le Kain et sur l'art théâtral* (1825) lo reconoció como modelo suyo, se dio hacia el 1800 el enlace inmediato con Weimar. Guillermo de Humboldt había visto a Talma en París e informó sobre ello a Goethe en una detallada carta.

Pero en la Comédie Française, todavía en época de Le Kain las famosas sillas seguían siendo un obstáculo al vuelo de las grandes ideas sobre la dirección escénica: las localidades de preferencia que, mediante un elevado precio, se colocaban sobre el escenario mismo. Estas, llamadas «banquettes», representaban para la caja un importante suplemento, y para los actores una pretensión disparatada, que destruía la ambientación. «Señores, haced sitio al espíritu de César», rezaba la frase, muchas veces citada, de un traspunte de aquellos días. Una representación de la *Atalía* de Racine tuvo que ser interrumpida en 1739 en la Comédie Française, porque los actores corrían el peligro de ser aplastados por los ocupantes de la «banquettes». Voltaire se lamenta amargamente en el prólogo a su *Bruto* de esta mala costumbre, que hace «casi imposible toda la acción». Sólo en 1759 consiguió desembarazarse definitivamente del mal. Obtuvo del conde de Lauraguais una dotación de 60.000 francos para indemnizar a los del teatro por las pérdidas de la caja.

La mala costumbre de los asientos en el escenario se había extendido por el resto de Europa con las compañías ambulantes. Se conserva una imagen de ella en un grabado del teatro Grønnegade de Copenhague. Lessing menciona en la décima obra de la *Dramaturgia hamburguesa* la «bárbara costumbre de tolerar espectadores en el escenario». En Hamburgo, en 1784, una obra del gran representante de Lear, Friedrich Ludwig Schröder, atrajo tal afluencia de público que fue necesario colocar asientos complementarios entre los bastidores. Pero esto fue una solución de emergencia y seguramente no estorbó para nada el fuego de Schröder.

Las raíces del teatro nacional en el Norte y en el Este

De Francia no salió compañía ambulante alguna, pero sus clásicos fueron representados por los comediantes en toda Europa. Sus maestros de baile enseñaron la gracia del movimiento; sus educadores, la elegancia de la conversación francesa; sus «traiteurs», la delicadeza del gusto. El Occidente cultivado leía y escribía en francés. París daba el tono hasta Estocolmo y Moscú.

La toma de conciencia de las propias posibilidades nacionales que se ofrecían al teatro tuvo lugar en un país que ya en otra ocasión había servido como puerta de entrada para nuevos impulsos teatrales: en Dinamarca. A través de Copenhague pasaron al continente los primeros comediantes ingleses a finales del siglo xvi. Con ayuda de actores franceses se inició en Copenhague a comienzos del siglo xviii un arte teatral autóctono. Sus iniciadores fueron los guñolistas Etienne Capion y René Magnon de Montaigu, este último introducido en la corte. Cuando Capion, abrumado de deudas, estaba a punto de hundirse, Montaigu dirigió una súplica al rey danés Federico IV, de quien el pueblo, tras la guerra del Norte, esperaba una revitalización de las fuerzas internas y externas, y consiguió que se interesara por el teatro. «La construcción de un teatro —se lee en el memorial— siguió en casi todas las naciones a la época más brillante del reino, y la paz conseguida por vuestra majestad para su pueblo, tras la victoria en una larga guerra, me parece el momento más adecuado.»

El momento había sido elegido con oportunidad. Federico IV dio su consentimiento. Pero aún más decisivo fue el «sí» del espíritu universal, que en la misma época suscitaba a la vida teatral al primer dramaturgo de Dinamarca: Ludvig Holberg.

El nuevo teatro fue inaugurado en el Lille Gönne-gade el 23 de septiembre de 1722. Se representó *El avaro* de Molière en una versión danesa, y dos días después, la comedia original danesa *Den politiske kandestøber*. Su autor, anunciado como «un nuevo maes-

tro de la danza», era profesor de Metafísica, Retórica e Historia en Copenhague: un hombre que halló insostenible su oscuro trabajo académico y se ocultó cautelosamente como autor de comedias bajo el seudónimo de Hans Mikkelsen. (Sólo en la edición completa de sus comedias apareció Ludvig Holberg con su propio nombre.) Su *Politicaastro* se convirtió al cabo de pocos años en el paradigma de lo que él parodiara con su cordial colorido popular: el parloteo político, en torno a una mesa, de unos pequeñoburgueses bebedores de cerveza. Holberg nunca se preocupó por la afluencia de público a su sala. Pero en las *Noticias de mi vida en tres cartas a un honrado señor* señala orgulloso tal afluencia de público al teatro: a la primera representación de *El politicaastro* acudieron tantas personas «que muchos que no pudieron pasar tuvieron que quedarse de pie en el vestíbulo». Lo que sacaba de sus casillas a Holberg era una interpretación falsa o a medias de sus obras. «A algunos, sin embargo, desagradó esta comedia —anotaba él malhumorado—, pues ellos no reconocieron su sentido y se imaginaron que en ella se hacía escarnio del magistrado de la ciudad. Pero nunca se ha escrito una comedia que afirme más expresamente el prestigio de las autoridades.»

A Holberg le agradaba dar coces contra el aguijón, pero no quería que se lo tomaran a mal: «Yo afilo mi pluma sólo contra los vicios y no contra los hombres —se defendía él—. Además, hay que buscar en mis obras más humor que amargura, pues yo no censuro por el placer de censurar, sino que intento corregir los defectos de los hombres.»

Por acentuar en la comedia la función moral, la obra de Holberg pertenece totalmente al utilitarismo de la Ilustración. Su intención es que la realización teatral instruya y eduque a los espectadores; su preocupación por presentar la acción y los personajes bajo aspectos nacionales le hizo ser en Alemania el modelo de Gottsched, y en los países del Norte y del Este, el de los reformadores teatrales patrios.

En el transcurso de cinco años —de 1722 a 1727—

compuso Holberg 26 comedias. La reflexión sobre el entorno social, Plauto, altamente estimado por él, y especialmente la comedia de caracteres de Molière, fueron las fuentes de su creación literaria. El encuentro con los actores de la *commedia dell'arte* italiana, pared por medio en el barrio romano, durante su viaje a Italia, produjo sus frutos. El *Théâtre italien* de Ghirardi, la socorrida e inagotable colección de temas de los improvisadores, le proporcionaban respuestas y réplicas, escenas completas y situaciones. En su comedia *Brujería* hace Holberg que dos actores, a los que se les pide de repente una pieza alegre complementaria, acudan inmediatamente a Ghirardi, tomando uno de sus modelos.

«Je prends mon bien partout où je le trouve», dijo también Molière. De la reserva de sus numerosas lecturas llevó Holberg sus figuras al escenario, completamente autónomas, grotesca y realísticamente dibujadas: el Jeppe del Monte, el barbero charlatán, el Jean de la France, el Ulises, el Jacob de Tyboe (un tipo de miles gloriosus), el Don Ranudo de Colibrados, la graciosa pareja de criados Heinrich y Pernille (tomadas directamente de la *commedia dell'arte*). Con el *Viaje de baños*, la *Bacanal*, el *Establo del Nacimiento* y la *Cámara del Puerperio* esbozó pintorescos cuadros de costumbres de su época.

Sin embargo, también en el teatro Grønnegade de Copenhague la «haute comédie» francesa eclipsó los primeros pasos del teatro nacional danés. El mismo Holberg valora sus obras por «ser representadas alternativamente con las famosas comedias de Molière y aceptadas con la misma aprobación». Asimismo, por ser la representación allí muchísimo mejor, «pues el señor Montaignu, famoso actor francés», iniciaba a sus alumnos con gran esmero en el arte del recitado «en costumbres, ademanes y otras conveniencias».

Las obras de Holberg se desarrollan en posadas, casas de campesinos y cámaras de la servidumbre. Los juramentos, empujones y puntapiés, que allí se dedican unos a otros, impedían a la casa real asistir al Lille

Grønnegade. Se solicitaba su beneplácito, pero no su presencia. Cuando en enero de 1723 Federico IV invitó a los actores daneses a actuar ante la corte, prefirió dos comedias de pluma francesa al género, más burdo, del autor vernáculo.

Cinco años duró la fama del primitivo teatro nacional danés. El 25 de febrero de 1727, Holberg, con la grotesca obra *Entierro de la comedia danesa*, llevó a la tumba una empresa tan prometedora. «¿Qué voy a emprender ahora que la comedia ha terminado?», se lamentaba desde el escenario la actriz Sophie Hjort. «¿Dónde voy a prestar servicio? Nos hemos enemistado con todo el mundo, con oficiales, doctores, abogados, politicastros, marqueses, barones y barberos.» Al final volvía a aparecer Talía, y describía el lamentable estado de la comedia, entre la torre de los insolventes y los arrestos, antes de «morir de consunción».

Un año después, en el gran incendio de Copenhague, el teatro de Grønnegade quedó reducido a escombros y cenizas. Desde 1728, bajo el rey Christian IV, creció la influencia del clero. No había que pensar en una nueva reavivación del teatro popular. Cuando Federico V llegó al poder en el año 1747 y ofreció al teatro una nueva oportunidad, Holberg sólo pudo ofrecerle, después de una pausa de veinte años, «hijos desfavorecidos de un padre envejecido».

Un dibujante del siglo XIX, R. Christiansen, reconstruyó el teatro de Grønnegade durante una representación del *Jeppe del Monte*. El patio de butacas y dos pisos están repletos de espectadores, dos arañas de multitud de brazos esparcen luz y humo, un empleado del teatro reduce las mechas de las luces de candilejas, a un lado entre los bastidores se sientan caballeros en los asientos del escenario.

Johann Elías Schlegel, tío de los románticos alemanes August Wilhelm y Friedrich Schlegel, tomó en sus *Reflexiones sobre la aceptación del teatro danés* (1747) las observaciones críticas de la literatura y de la época hechas en Copenhague cuando era secretario de un diplomático sajón. Pasando por el optimismo pedagógico:

de la Ilustración llevaban a deducir la necesidad de un teatro nacional. Sus *Reflexiones complementarias sobre el teatro alemán en Viena*, escritas poco después, constituyen su lógico desarrollo posterior.

Como requisito para un teatro nacional de institución estatal, sostenido por la autoridad y por la fuerza financiera del soberano, exigía J. E. Schlegel una dramaturgia autóctona. Debe ser preferida a la francesa, pues «es un gran daño para el ingenio de una nación apoyarse siempre en traducciones de obras extranjeras y descuidar en su patria el estímulo de los grandes talentos».

Schlegel se rebeló contra la preponderancia de las obras clásicas francesas en los escenarios europeos y contra la indiferencia nacional, que no encontraba ningún camino para llegar al corazón del amplio público: «El hombre corriente no puede apreciar la finura de matices del misántropo de Molière, del presuntuoso de Destouches y de otras obras parecidas; pues estos por el contrario son un placer especial para la corte, porque todos suponen ver aquí y allí la imagen de uno de sus conocidos y a veces la suya propia.»

Schlegel explicó que todo dramaturgo debería esforzarse por abordar los temas populares de su propio país. Que en la elección de los caracteres la mayor parte de las veces hay que «orientarse según las costumbres de cada nación». En este aspecto Schlegel coloca también la comédie larmoyante y las farsas populares rechazadas por Gottsched como «farsas lúdicas», porque son «las descripciones más naturales de las costumbres del hombre corriente». Y que habría que ir más allá de la simple representación de las masas populares y referirse también a círculos más elevados para ofrecer al público «el placer de la multiplicidad».

«Un financiero francés, el dottore de la comedia italiana, un hidalgo inglés —opinaba Schlegel—, harían un mal papel en el escenario danés.» Holberg experimentó la consecuencia opuesta. El proyecto de representar en París *El polticaastro* fracasó. En una traducción al francés, se lamentaba, habría que cambiar «en

abogados y doctores u otras gentes notables a los artesanos», y con ello su comedia perdería todo el sentido «porque el asunto se dirigía precisamente contra el hombre común. La indumentaria al estilo de París», tenía Holberg, «convertiría su comedia alegre y moral en un espectáculo aburrido y soso».

La pluma crítica de Lessing consideró que tan sólo una fracción de las obras de Holberg tenían valor. En 1751 en el *Berlinischen privilegierten Zeitung* lo enumeró entre aquellos escritores «a quienes algunas obras plenamente aceptadas han creado un juicio favorable, como si todo lo que saliera de su ocupada pluma fuera aceptable». El interés de Goethe por Holberg se limitó al *Politicastro*, Schiller lo rechazó completamente, pero Kotzebue utilizó las obras de Holberg buscando motivos para su dramaturgia.

Holberg llenó las arcas de los grupos ambulantes en el norte de Alemania y en la región del Báltico. La compañía de Ackermann, Konrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder representaban las comedias de Holberg. De las 190 representaciones enumeradas en Hamburgo de 1741 a 1743, cuarenta y cuatro eran obras de Holberg.

El teatro nacional, tal como lo imaginaba J. E. Schlegel, el suizo Johann Georg Sulzer, los patrocinadores de la empresa de Hamburgo, Gellert y Klopstock, debía ser «espejo del autortekonocimiento». Al despertar las fuerzas constitutivas de cada país, debía estar en consonancia con los «costumbres peculiares y la creación del espíritu de una nación». Hay razón para esperar, explicaba Sulzer en 1760 en su informe anual para la Real Academia Prusiana de las Ciencias, que «ciertas circunstancias favorables devuelven al teatro la dignidad que poseía en las épocas más brillantes de la república ateniense.

J. E. Schlegel escribió como ejemplo de un drama nacional su *Hermann*, muy cercana por su patriotismo a *La batalla de Hermann*, de Klopstock. Ninguno de los dos logró hacer un teatro nacional con sus obras, nacidas de la idiosincracia patria y del compromiso cul-

tural. Y cuando en 1809 permitió Kleist en Viena la representación de su obra *La batalla de Hermann*, pensada para el momento y alusiva a la situación política, con las palabras: «Toda condición me es indiferente, la regalo a los alemanes», fue rechazada. Hay que añadir aún el drama de igual título de Grabbe. Pero ninguna de las cinco obras constituyó un éxito.

Los defensores de la idea nacional, apoyada en la victoriosa batalla de los germanos en el bosque de Teutoburg, fracasaron en lo que, un siglo antes, había llevado a cabo en Amsterdam el dramaturgo neerlandés Joost den Vondel. Su tragedia *Gysbrecht van Aemstel*, exaltación de la ciudad de Amsterdam extraída de la historia, se ha afirmado hasta hoy como gran festival nacional. Se representa el día de Año Nuevo en el Schouwburg. En Holanda no hubo un problema de teatro nacional ni en el siglo XVIII ni más tarde. En el *Gysbrecht* poseía una obra del propio pasado y de la tradición local, que «casi se ha convertido en un drama nacional», como expresó prudentemente Frithjof van Thienen en 1963.

Inglaterra, Francia, España, Italia, gracias a sus grandes dramaturgos o a la disposición teatral enraizada en el pueblo, habían encontrado, ya desde el siglo XV y XVII, su forma teatral específica, autónoma, mientras el norte y el este del continente europeo se hallaban aún camino de la autoafirmación teatral.

El siglo de la Ilustración se hallaba aún políticamente bajo el signo del absolutismo. Así como Luis XIV se había convertido en el protector de la Comédie Française, los teatros autóctonos erigidos en el siglo XVIII debieron su aparición, no raras veces, a la ambición artística de pequeños reyes soles. Los actores franceses ayudaban con frecuencia, como antes en Copenhague, la realización práctica. Cuando en 1737 consiguió Estocolmo su primer teatro real sueco, el actor francés Langlois asumió la dirección. Cincuenta años más tarde el Teatro Real Dramático de Estocolmo dispuso de su propia compañía, compuesta de actores suecos. El rey Gustavo III atrajo a su corte a poetas y literatos y com-

puso las primeras obras teatrales suecas. En su encantador teatro palaciego de Gripsholm trabajó como actor y escenificador. Como decorador trajo expresamente de Roma a Estocolmo a Louis-Jean Desprez.

En Rusia, la emperatriz Catalina II se movilizó en busca de una dramaturgia nacional. Escribió comedias y dramas de la historia rusa, influenciada por los modelos franceses y deseosa de reflejar caracteres «fieles a la naturaleza». En el intercambio epistolar con Voltaire y Diderot discutió los principios de la forma dialogada. Ella enviaba a Voltaire sus comedias para dictamen como «obras de un joven autor desconocido». Y el maestro fue bastante galante al notificar a la autora imperial su «extrême admiration pour votre auteur inconnu, qui écrit des comédies dignes de Molière». Catalina II consideró el teatro, en el sentido de la filosofía francesa de la Ilustración, como «escuela del pueblo». El problema del teatro nacional se lo planteó como una tarea concreta de educación: «Esta escuela debe quedar bajo mi control, pues yo soy el poder educativo supremo y por eso debo responder ante Dios de las costumbres de mi pueblo.»

En la capital polaca de Varsovia la tradición del teatro de los jesuitas, junto al cultivo cortesano de la ópera y la opereta, no se había interrumpido. Un teatro civil, edificado en 1779 por Bonaventura Solari, recibió el nombre oficial de «Teatr Narodowy», Teatro Nacional. Su primer dramaturgo notable fue el sacerdote jesuita Frantisek Zablocki. Representaba ideas burguesamente radicales, tradujo al polaco el *Père de famille* de Diderot y trajo al escenario el *Figaro* de Beaumarchais como modelo a imitar en la lucha por la libertad del pueblo polaco.

En Praga, el conde de Nostitz-Rhineck, amante del arte, emprendió la construcción de un teatro nacional en la plaza Carolina. Dentro del espíritu de apertura al mundo de Bohemia y de la ya secular tradición teatral de Praga, lo dedicó a «toda clase de espectáculos permitidos, sin exceptuar ningún idioma». Así, *Emilia Galotti* de Lessing tuvo el honor de inaugurar con gran

esplendor la nueva casa el 21 de abril de 1783. El intento de hacer del checo la lengua del escenario de Praga llevó a la formación del primer grupo de actores checos en 1786. Siguieron sesenta años, en los que la idea de un teatro nacional checo, como hizo notar críticamente Vladimír Proházka en 1963, durante una jornada teatral en Liubliana, «se desarrolló desde el racionalismo ilustrado al miserable nacionalismo burgués».

La Historia nos ha enseñado a mirar con escepticismo el concepto de teatro nacional. En el curso de los siglos siguientes fue introducido no raras veces para designar esfuerzos apenas relacionados con la idea de sus precursores. Pero otras veces fue llevado a los escenarios mostrándose de acuerdo con el sentido de su designación original. Las primeras fundaciones, entre ellas los teatros nacionales alemanes de Hamburgo, Viena, Mannheim, Berlín, que entre 1767 y 1786 pretendieron convertirse en «instrumentos del idealismo humano», trataban de cumplir con su programa.

Por la misma época surgió la designación de «teatro universal»: Goethe lo ensayó en Weimar y estableció el concepto de «literatura universal»: «Veo cada vez más que la poesía es un patrimonio común de la Humanidad», decía a Eckermann en 1827; «la literatura nacional no significa ahora mucho, ha sonado la época de la literatura universal y todos deben contribuir al avance de esta época.»

Entre la conciencia soberana del mundo burgués de Goethe y los creadores de la idea del teatro nacional mediaban los decenios en los que el teatro alemán se había esforzado por adquirir un rostro propio: desde el Teatro de Gottsched y la *Dramaturgia Hamburguesa* de Lessing hasta la época del clasicismo de Weimar y de su eco en Berlín y Viena.

La reforma escénica de Gottsched

De creer únicamente a Lessing, por otra parte defensor sin prejuicios del teatro alemán de la Ilustración, el profesor de Literatura de Leipzig, Johann Christoph

Gottsched, apenas tendría para el teatro méritos dignos de mención. «Cuando florecía la Neuberin», escribía Lessing, «nuestra poesía dramática presentaba un aspecto miserable. No conocían regla alguna, no se preocupaban por ningún modelo. Nuestras obras de aventuras fantásticas estaban llenas de absurdo, de rimbombancia, de suciedad y chistes plebeyos. Nuestras 'comedias' se componían de transvestismos y encantamientos, y las palizas eran sus incidencias más importantes. Para apreciar esta corrupción no se necesitaba ser un espíritu genial.»

Estas frases, suscritas en 1759 en sus *Cartas sobre la literatura más reciente*, fueron la señal para la ejecución literaria de un hombre, de quien Lessing afirmó, con precisión tantas veces citada: «Sería de desear que el señor Gottsched nunca se hubiera dedicado al teatro. Sus supuestas mejoras o conciernen a pequeñeces superfluas o son auténticos empeoramientos.»

¿Habría existido entre el joven e ingenioso esteta y el obstinado profesor un acercamiento en un momento más favorable? Pero Lessing conoció al dictador literario de Leipzig sólo cuando su impulso reformador ya se había paralizado en ofendida pedantería.

También en otro tiempo se había ocupado Gottsched con ardor, como docente aficionado al teatro, de un tema muy debatido por los mayores ingenios del siglo. «Lo razonable es al mismo tiempo lo natural»: Gottsched quiso pregonar este dogma estético de la primitiva Ilustración no sólo desde la cátedra; quiso verlo introducido en el drama. A él pertenecía un arte poética inspirada en Boileau y en sus reglas racionalistas, que debía sentirse subordinado tanto a la ley de las tres unidades como al principio moral. Un arte poética que no fuera en contra del principio de verosimilitud ni del buen gusto y que estuviera basado «en la naturaleza inmutable del hombre y en la sana razón».

«Que el poeta elija un dogma moral que quiera hacer llegar a sus espectadores de una manera sensible. Sobre ello se imagina una fábula general, de donde se deduzca la verdad de una proposición», explicaba Gottsched en

su *Intento de un arte poética crítica* (1730). Examinó las posibilidades de decidirse por una fábula esópica, cómica, trágica o épica. Le parece esencial que la comedia —en el enfrentamiento entre depravación y ridiculez—, además del placer, tenga que proporcionar una enseñanza: la burla útil de las tonterías humanas.

Las teorías de Gottsched se hallan en estrecha relación con el crítico de la poesía barroca Martin Opitz, que con su obra *Libro de la poesía alemana* (1624) marcó la ruta hasta bien entrado el siglo XVIII.

Apelando a Horacio, Gottsched desterró lo «maravilloso», que se hallaba en contradicción con lo verosímil, tanto del arte poética como del escenario —todas las «brujerías, encantamientos y payasadas», que pululaban en los escenarios italianos y en el Théâtre de la Foire de París y que también Molière había ensayado alguna vez «para agradar al pueblo»—. Gottsched reprochó a Molière que —aunque sus obras estuvieran compuestas según las reglas y ejemplos de los antiguos— «presentara a menudo el vicio demasiado agradable, y, en cambio, la virtud demasiado tiesa, grosera y ridícula».

«Nature-raison-antiquité» era el lema propuesto por Boileau, según el cual también Gottsched se orientaba. Asistía a las representaciones de las compañías ambulantes, aunque le irritaban constantemente con sus fábulas y creaciones, de «una desordenada fuerza imaginativa», y con todas las «cosas increíbles que no tienen correspondencia alguna en la naturaleza». No obstante, una joven actriz conquistó su aplauso en 1725. Aparecía en escena en una obra, *La conversación en el reino de los muertos*, en un cuádruple papel masculino: como pastor, estudioso del idioma oriental, pendenciero y «galant'homme», una obra maestra de lenguaje y transvestismo, como las prefería Isabella Andreini. Gottsched escribió un apasionado tratado sobre la joven actriz. Ella «ha caracterizado tan sin par a cuatro jóvenes de las más famosas academias sajonas, que no he visto nada más hermoso a lo largo de mi vida». Era el primer elogio de Carolina Neuber en una crítica teatral impresa, aparecido el 31 de octubre de 1725 en el semana-

rio moral de Gottsched *Die vernünftigen Tadlerinnen*.

El intento de atraer a la compañía de Hoffmann, que actuaba en Leipzig (a la cual pertenecía seguramente por entonces Carolina Neuber) para fines reformadores, fracasó. Gottsched abogó por el paso a la lengua versificada, según el modelo de la tragedia clásica francesa. Pero el empresario Hoffmann explicó que sus autores no estaban acostumbrados a recitar versos. Diderot tuvo que escuchar la queja contraria cuando se ensayaba en la Comédie Française su *Père de famille*, escrito en prosa.

En el año 1727 halló Gottsched la atención esperada en la Neuberin, que entre tanto se había convertido en empresaria de un grupo teatral propio. Ella reconoció las posibilidades que resultaban de la colaboración, para lograr una mejora del nivel teatral. Se acordó la coordinación de teoría y praxis, a la que la historia del teatro alemán debe unos impulsos nuevos esenciales y auténticos acontecimientos espectaculares.

En 1731 Gottsched confió al grupo de Neuber su *Catón moribundo*. Anunciada como «primera tragedia original alemana», constaba de partes intercaladas de Addison y Deschamps —una compilación de traducciones que más tarde hizo que Gottsched recibiera del crítico de arte suizo Johann Jakob Bodmer la acusación de «preparar sus obras con engrudo y tijeras».

La representación constituyó un brillante éxito. La Neuberin había insuflado vida al exangüe y pálido producto erudito; vida escénica, como ella la entendía. Ella misma representó a Porcia, vestida a la manera tradicional, con «un ancho tocado, tieso y de chillones colores de papagayo», como cuenta Christlob Mylius. Friedrich Kohlhardt, en el papel de Catón, iba mayestáticamente de un lado a otro, con peluca y medias de cuadradillos.

Para Gottsched aquello fue una amarga victoria. El se había imaginado una representación con trajes romanos y no un desfile de modas con sombreros de plumas y espadines de gala. Pero en este punto la Neuberin se mantuvo conservadora. Era una mujer razonable, honrada, se ocupaba del orden en la vida privada de

su gente y ella misma daba loable ejemplo, entendía de pretensiones literarias y era una actriz nata; pero no permitió que quitaran el sombrero de plumas. Aceptaba el escenario como «cátedra de la moral», pero no renunciaba al efecto de los trajes.

La Neuberin hizo causa común con Gottsched en la acción contra el Arlequín. Ya en 1727 Gottsched había declarado la guerra en su semanario moral *Der Biedermann* «al cochambroso Hans Wurst». Diez años más tarde la Neuberin convirtió los repetidos ataques de Gottsched contra las «insípidas farsas» del bufón en una acción escénica sensible: en un prelude encuadró el destierro del Hanswurst del teatro, no su quema, como escribió Emil Devrient y aún hoy es corriente leer, aunque ya fue refutado en 1854 por E. A. Hagen en su *Historia del teatro en Prusia*. La acción exacta de la obra escénica en el mercado de caballos de Leipzig no se ha conservado. Seguramente ocurrió que Arlequín y Scaramutz tuvieron que quitarse sus vestiduras de bufones y desalojar el escenario. Como personal satisfacción de la Neuberin hay que añadir que de esta manera consiguió un triunfo frente al grupo del adorado arlequín J. P. Müller, que competía en Leipzig con ella.

En su carta XVII sobre la literatura, Lessing designa el hecho como «grandísima arlequinada»: «a todos los escenarios alemanes les agradó destacarlo, adhiriéndose a este destierro. Digo destacar, pues en el fondo sólo abolieron la chaquetilla de colores y el nombre, pero conservaron al bufón. La misma Neuberin representó una gran cantidad de obras en las que Arlequín era el personaje principal. Pero Arlequín se llamaba en ellas Häschen y estaba vestido todo de blanco y no de colores». Lessing reconoció lo que a Gottsched se le había pasado por alto: que con el destierro del payaso se abandonaba una riqueza escénica popular muy valiosa, y declaró con inspiración de comediante: «Creo que nosotros volveremos a ponerle la chaquetilla de colores.»

Una gira a San Petersburgo interrumpió la colaboración entre Gottsched y la Neuberin. Cuando en 1741

se hallaba el grupo de nuevo en Leipzig, más pobre en esperanzas, Gottsched se había asociado con la compañía de Schöнемann. La Neuberin buscó un debut sensacional. Ensayó el *Catón moribundo* y elevó a parodia lo que había rehuido diez años antes: el «atavío romano imitado con toda fidelidad», cuyo óptimo efecto consistía en unas piernas desnudas revestidas «de lino color carne». El público, se cuenta, «ahogó el intento con carcajadas».

Cuando el 18 de septiembre de 1741 la Neuberin llevó al escenario a su antiguo mentor, caricaturizándolo como censor, e hizo escarnio de él presentándolo en figura de sereno con alas de murciélago, con tanto acierto como éxito, en el prelude titulado *El tesoro más valioso*, la ruptura con Gottsched quedó consumada. Así terminó, en un pequeño escándalo vengativo, lo que había comenzado en celo común por una finalidad buena y honorable.

Los seis tomos del *Escenario alemán* que Gottsched publicó desde 1740 hasta 1745 ofrecían la base de un desarrollo futuro, que ganó para el teatro a la burguesía ávida de cultura. Contienen obras de Holberg, Destouches, Dufresny y Addison, traducidas por el círculo de alumnos de Gottsched, de Leipzig, por él mismo y por su mujer Adelgunda. Molière sólo está representado con *El misántropo*. Sin embargo, en una rica selección presenta Gottsched a los autores de la Primitiva Ilustración alemana. Gellert, Borkenstein, Quistorp, Mylius, Uhlich y Fuchs proporcionaron sus *Comedias originales*; intervinieron J. E. Schlegel y J. Chr. Krüger, traductor de Marivaux, y, naturalmente, el mismo Gottsched con su tragedia modelo y los numerosos suplementos teorizantes, desde las ideas de Fénelon sobre la tragedia hasta la polémica de St. Evremond contra la ópera.

El *Escenario alemán* de Gottsched se convirtió en el patrimonio literario del teatro alemán de la Ilustración. El utilitarismo moral, más tarde vituperado, y convertido por el propio Gottsched en hueca pedantería, despertó fuerzas que siguieron actuando, fuerzas que

comprobaron los resultados de su creación: no creó nada grande, sino las condiciones para lo grande.

Los grupos ambulantes ponían su ambición en ofrecer y mostrar obras en verso, compuestas según las reglas, de modo que, apelando a la alianza «ampliamente conocida» del profesor Gottsched con la Neuberin, fuesen capaces de satisfacer las exigencias de un público nada fácil de contentar. Esto se deduce tanto de los datos de un grupo recientemente fundado en Danzig como de los documentos de las compañías teatrales que actuaban en Austria. Cuando las compañías de Eckenberg y de Hilferding ensayaron el drama en verso de Gottsched, obtuvieron «gran aplauso», como se lee, aunque se lo consideraba pasado de moda y tenían en contra los prejuicios de los autores vieneses.

Las obras representadas por Gottsched, ateniéndose estrictamente a la regla de la unidad de lugar, se oponían incluso a las posibilidades decorativas más modestas. En caso de necesidad bastaba el sencillo tablado con la cortina central, forma básica del escenario ambulante del Barroco. Las compañías con mayores recursos contaban con los usuales decorados típicos, con los que —atendiendo a las cláusulas de Opitz para los diversos géneros teatrales— había que representar el ambiente requerido de tragedia o de comedia, como por ejemplo: sala en el castillo, templo con atrio, vivienda con jardín, campamento, bosque.

Para Gottsched era decisivo que «el lugar representado debiera permanecer invariable durante toda la tragedia (o comedia)». Pues el espectador, argumentaba, durante la representación se queda sentado en su asiento y es inverosímil que se modifique el lugar en el escenario. En esta máxima racionalista de la verosimilitud descansaba la actitud llena de prejuicios de Gottsched tanto hacia el Théâtre italien y la Opéra comique de París que se deriva de él, como hacia el mundo de fábulas y encantamientos de la ópera y de la opereta.

Mientras él enseñaba la simplicidad con la fuerza de un censor de las costumbres, en el teatro cortesano del Rococó se desarrollaba el doble juego de la razón: el

mundo galante se adornaba con pámpanos de vid, se rodeaba de bibelots, jugaba frívolamente con los dioscellos del Parnaso. Amor talla su arco en la maza de Hércules.

En Munich, el 12 de octubre de 1753, fiesta onomástica de su mecenas constructor, el príncipe Max Emanuel, se inauguró el teatro rococó más hermoso del mundo, construido por Cuvilliés en el patio de la residencia. Fue representada la ópera *Catone in Utica* de Ferrandini, espectáculo cortesano-musical, entre el esplendor de cirios, colgaduras y palmetas. El héroe de la ópera es el mismo Catón de los días de César, al que Gottsched ha sometido al sobrio reglamento de su tragedia modelo.

Lessing y el teatro nacional alemán

Bajo los ojos de la Neuberin había crecido la pasión de Lessing por el teatro. Su primo Christlob Mylius lo había introducido en el círculo de los hijos de las musas que acudían en tropel al Quandtschen Hof, en la calle de San Nicolás, de Leipzig, en torno a la empresaria y su escenario. Lessing se interesó por las pruebas, se empleó como traductor y aprendió «cien pequeñas importantes, de las que un dramaturgo tiene necesidad».

La Neuberin representó su primera comedia, *El joven sabio*, en 1748. El joven de diecinueve años se vio celebrado por sus amigos como el Molière alemán en ciernes, y saboreó por un doble motivo que este éxito le ocurriera en Leipzig, fortaleza de la vida literaria de entonces: a la vista del «gran borracho», como él designa a Gottsched en sus cartas sobre la literatura de 1759, a cuyo «teatro afrancesado» dirigió duras críticas. Sin embargo, en lo que Lessing estuvo totalmente de acuerdo con Gottsched y que supuso al mismo tiempo el puente de enlace con la concepción de Schiller del «escenario como institución moral», es en su convicción del provecho de la comedia mediante la risa (manteniéndose estrictamente en guardia contra la «irrisión»

fomentada por Gottsched). Frente a ella está la interpretación de la catarsis aristotélica entendida en el mismo sentido moral que la transformación de compasión y temor en «disposiciones virtuosas».

Como traductor de Voltaire, Lessing aprendió, durante su época de periodista en Berlín, a «separar la moral de lo puramente espiritual» y aguzó su sentido crítico en el espíritu y en la escasa continencia del divino-ateo Voltaire. Una desavenencia acabó con la colaboración. Lessing procuró en vano «conseguir el perdón de un filósofo». Perdió una lucrativa ocupación, y el secretario de Voltaire, Richier de Lovaina, que se la había proporcionado, perdió su puesto.

Debido a la buena memoria del rey Federico II, que se había enterado del asunto, fracasó quince años más tarde la fundada esperanza de Lessing en el puesto de administrador de la Biblioteca Real. A este hecho la historia del teatro alemán tiene que atribuir uno de sus más apasionados documentos: *La dramaturgia hamburguesa*, de Lessing.

La ciudad hanseática libre junto al Alster había sido ya en la época del Barroco un importante centro cultural. Los comediantes ingleses, los comienzos de la ópera, las obras teatrales de Johann Rist, las obras de la Neuberin en la «Sala de comedias del Fuhrentwiet», la temprana recepción de Holberg y su eco en la *Bookesbeutel* (1742), de Borkenstein, eran los hitos de su vida teatral. En 1764 el empresario Konrad Ackermann había recibido el consentimiento para derribar la antigua casa de la ópera, junto al Gänsemarkt, y para erigir en su lugar una espaciosa construcción nueva con dos pisos de butacas. La obra alegórica de Friedrich Löwen *La comedia en el templo de la virtud* introdujo el 31 de julio de 1765 un breve período de esplendor. Acabó un año más tarde con la ruina de Ackermann. Arrendó el teatro a un consorcio de doce ciudadanos de Hamburgo que se sentían ligados al arte en parte por intereses materiales y en parte por el amor que profesaban a las actrices.

El comerciante Abel Seyler regulaba las finanzas;

Friedrich Löwen se encargó de la dirección. La nueva empresa fue anunciada, de acuerdo con las exigencias de J. E. Schlegel, como «teatro nacional alemán». Lo que aún le faltaba a la «empresa de Hamburgo», compuesta de actores que rivalizaban entre sí y de comerciantes que conocieron la bancarrota, era un cartel serio.

La elección recayó sobre Lessing. «Yo me hallaba precisamente junto al mercado y estaba sin trabajo; nadie quería contratarme; sin duda, porque nadie sabía utilizarme», dice al final de la *Dramaturgia hamburguesa*. La idea de colaborar en una empresa tan prometedora, el sueldo, que no era despreciable, y la frustración de haber sido rechazado en Berlín le indujeron a aceptar.

El 22 de abril de 1767 fue inaugurado el Teatro Nacional de Hamburgo, junto al Gänsemarkt, con la tragedia de mártires *Olinto y Sofronia*, de J. Fr. de Cronck. El mismo día dio a conocer Lessing el anuncio de la *Dramaturgia hamburguesa*. Prometió que en diligencia y gastos ciertamente no escatimaría. «El tiempo demostrará si he de fallar en gusto y en sagacidad.» El se propuso «acompañar todo paso que dé el arte del poeta o del actor». Tampoco podrán eludirse las obras mediocres. «No voy a avivar las esperanzas del público», concluía, experimentado en cautelas escépticas, «los dos se dañan a sí mismos: el que promete demasiado y el que espera demasiado.»

Lessing se cuidó tanto de lo uno como de lo otro. Pero los acontecimientos le dieron la razón con más rapidez de lo que él había temido. La desunión comercial y artística de los empresarios, las intrigas de los actores entre sí y, además de todo eso, las predicaciones del pastor principal de Hamburgo, Goeze, «contra los pecados de la escena», entorpecieron el esfuerzo —y la rentabilidad— de la empresa. Cuando el 30 de septiembre de 1767 se representó por primera vez el *Minna de Barnhelm* de Lessing, el efecto en el público fue lánguido.

En la repetición se trató de alegrar al público intercalando números de acróbatas. La *Dramaturgia* de Les-

sing no da ninguna aclaración sobre ello. (Como posterior ejemplo de comparación existe una crítica, a manera de carta, de una representación de Hamburgo del 8 de noviembre de 1769, de Matthias Claudius.) Con sus notas se había quedado muy detrás de las «premières». Sus elevadas exigencias estéticas, su exquisito cuidado por un arte que es «transitorio por esencia», su integridad personal y su responsabilidad ante el asunto y ante sí mismo no habían podido impedir el conflicto con los actores. Su posición dentro del teatro —un crítico que cobraba un salario de los empresarios de la casa— era en sí misma una contradicción.

Madame Hensel, influyente heroína del conjunto y esposa de Abel Seyler, tomó a mal lo que Lessing se había atrevido a escribir en la obra 20 de la Dramaturgia sobre su Cenia: «Me imagino ver a un gigante que se ejercita con el fusil de un cadete», y «yo no debería poder hacer todo lo que yo pudiera hacer perfectamente».

Mientras el conjunto trataba de mantenerse financieramente con jiras, Lessing discutía la problemática de un teatro nacional alemán y las causas de su naufragio en Hamburgo, visto con toda claridad. Al cerrar su dramaturgia con la obra 104, lo hace con la amarga declaración: «Tenemos actores, pero no arte escénico. Si alguna vez lo ha habido aquí, ya no lo tenemos: se ha perdido, hay que volver a hallarlo de nuevo.»

Después de tres años de actividad, Lessing volvió las espaldas a Hamburgo. El sueño del Teatro Nacional se había acabado tanto en su alto vuelo artístico como en sus metas sociales. El actor quedó totalmente expuesto a las vicisitudes de la vida ambulante. La decepción de Lessing culminó en la burla «de la generosa idea de crear para los alemanes un teatro nacional, puesto que nosotros los alemanes todavía no somos una nación. No hablo de la constitución política, sino sólo del carácter ético».

Herder confirmó la lamentación de Lessing en su disertación premiada *Sobre la influencia de la poesía en las costumbres de los pueblos en las épocas antiguas*

y modernas. Explica la falta de una poesía nacional por la carencia de una lengua viva colectiva, y prosigue con una dura alusión al comercio de súbditos indefensos con América, realizado por los príncipes alemanes: «Ciertamente, Alemania no tendrá ningún Homero mientras tenga que celebrar la servidumbre de sus hermanos en América...»

Schiller hace contar en su *Cábala y amor* al camarero de Lady Milford cómo un monarca vendía a sus hijos. La compasión y el desprecio se abren paso. El optimismo de la primera mitad del siglo de la Ilustración es invadido por una ola de crítica apasionada de la época y de las costumbres. Los jóvenes dramaturgos del Sturm und Drang descargan sus afectos opuestos a la Ilustración en protesta contra los poderes de la coacción política.

«Plenitud del corazón» y libertad de sentimientos son las palabras claves de un movimiento de renovación burgués y juvenil, inspirado en Rousseau: «Le sentiment est plus que la raison» —el sentimiento es más que la razón—. Se inicia la conversión al ideal humanitario de la personalidad autónoma del hombre «natural». El conflicto entre el «genio original» y el orden universal existente destruye las barreras de los tabús políticos, sociales y morales, es una provocación a la autocomplacencia de las autoridades, hasta ahora no combatidas, se potencia en el drama, hasta llegar a una enfática dinámica de la acción.

El *galimatías* se llamaba el drama genial de Maximiliano Klinger, al cual el apóstol genio de Winterthur, Ch. Kaufman, dio el título de *Sturm und Drang*, y con él dio nombre a la época. En lugar de las reglas de Aristóteles, del clasicismo francés y de su adaptación a la *Arte poética crítica* de Gottsched, se hace de Shakespeare el nuevo modelo celebrado. Los hombres del Sturm und Drang lo emulan, apoyándose en la traducción en prosa de Wieland, en su lenguaje sin trabas y en el atropellado cambio de escenario.

Mientras J. E. Schlegel con su lacónica indicación: «El escenario está en el teatro», y Justus Möser con

su observación para el lugar: «El escenario está en el escenario» (para *Las bodas de Arlequín*), habíanse ya burlado de la regla de unidad de lugar, J. M. R. Lenz explicaba en su *Nueva Menoza* de manera breve y terminante: «El escenario está aquí y allí.»

Ya en *El maestro de la corte*, que con su abundancia de personajes, con vestidos de colores, según su clase social, da un cuadro de la estructura social contemporánea, Lenz había vislumbrado las posibilidades escénicas del teatro, al menos de una manera remota. También *Los soldados* era representable, y en su tratado *Sobre la transformación del teatro en Shakespeare* confesaba Lenz que Shakespeare había empleado la transformación de la escena sólo como excepción a la regla, y que únicamente la sacrificó para conseguir «ventajas mayores». Lenz se remite al hecho de que el teatro es «un espectáculo de los sentidos, no de la memoria». Con este privilegio llevó la técnica de situación de su *Nueva Menoza* hasta el exceso —hasta el «galimatías estrepitoso de la obra» (Erich Schmidt).

El compromiso apasionado con que los hombres del Sturm und Drang desafiaban a su época despreciaba cualquier concesión al convencionalismo, así como los límites del escenario. Con ello se concedían la posibilidad de desempeñar la función satírica y crítica de la sociedad, que tan a pecho tomaban. Berthold Brecht, en 1950, intentó renovar el aspecto crítico-social desde la perspectiva del siglo xx, con una readaptación de *El maestro de la corte*. Pero en los *Frankfurter gelehten Anzeigen* del 26 de julio de 1774 se podía leer: «El conocimiento del hombre está extendido por toda la obra, y gracias sean dadas al hombre que tiene el valor de separar lo que el espíritu y el corazón tiene unido, y por ello nos da lo que es tan raro de hallar, hombres y verdadero sentimiento. Gracias a él, porque no se deja asustar cuando el torrente de su genio se desborda...»

Uno de los pocos hombres de teatro contemporáneos que abrieron su escenario al drama del Sturm und Drang fue Friedrich Ludwig Schröder. En 1771, a la edad de

veintisiete años, había proseguido en Hamburgo la tarea de Konrad Ackermann. Su lema artístico era ser «verdadero», no «hermoso». Se sentía aludido y atraído por el ímpetu de los jóvenes dramaturgos y por los «oscuros sueños de concupiscencia poética», como despectivamente criticaba Merck. Llevó a los escenarios de Hamburgo *Clavigo* y *Götz de Berlichingen*, de Goethe; *Los mellizos*, de Klinger, y *El maestro de la corte*, de Lenz.

La alternancia entre escenario corto y largo ofrecía cierta posibilidad de hacer justicia al «aquí y allá» de la ilimitada dinámica móvil del Sturm und Drang. Pero el ejemplo de Schröder, que se atrevió a mucho con escaso éxito, no halló imitación. El estrecho cuadro del escenario en forma de concha fue una constante inamovible. «Ahora conozco bien los límites que prescriben al poeta las paredes de madera y todas las circunstancias necesarias de la ley teatral», confesaba el joven Schiller en 1786, en una carta dirigida a Hamburg, a Friedrich Ludwig Schröder.

* 3. El clasicismo alemán

Weimar

«El teatro es uno de los negocios que al menos pueden ser tratados metódicamente; en cada momento se depende totalmente de la época y de los contemporáneos; lo que el autor quiere escribir, el actor representar, el público oír y ver, eso es lo que tiraniza a las direcciones, y para lo que no les queda nada de voluntad personal.»

Estas frases podían leerse en 1802 en el cuaderno de marzo del *Diario del lujo y de las modas*. Quien las escribió se hallaba en medio del programa de educación más metódico que jamás se había intentado en el teatro alemán: Goethe. Su escenario de Weimar se convirtió en el germen del Clasicismo alemán. En la colaboración entre Goethe y Schiller se dio la concordancia

de poesía y teatro, como la habían experimentado en Inglaterra con Shakespeare, en España con Calderón, en Francia en la época de Molière.

El estilo escénico del Goethe de Weimar no poseía ni la vital originalidad del escenario isabelino ni la perfección artística del Théâtre Français. Era el resultado de un arduo trabajo minucioso: el intento de transfigurar los prosaicos ladrillos cocidos de una compañía deficiente en el «hall» de mármol de los altos ideales.

«Los alemanes son generalmente hombres rectos y probos, pero no tienen la menor idea de la originalidad, la experimentación, el carácter, la unidad y la ejecución de una obra artística», se lamentaba Goethe el 28 de febrero de 1790 en una carta a J. F. Reichardt. «Ya puede usted imaginarse lo que espero yo de su teatro en estos aspectos, diríjalo quien lo dirija.»

La ocasión para las escépticas declaraciones de Goethe se la había brindado la inminente reorganización del teatro de la corte de Weimar, cuya víctima y salvador habría de ser él. No tenía ningún motivo ni tampoco el serio propósito de sustraerse a esta tarea.

Goethe había sido desde 1775, como poeta, director y actor, el alma de la corte de Weimar, muy versada en cuestiones de arte. Sus primeras operetas, farsas y mascaradas estaban destinadas al círculo íntimo en torno a la duquesa madre Anna Amalia. En el escenario complementario, en la Hospedería junto a la Esplanade, se representó el 6 de abril de 1779 la primera composición en prosa rítmica de *Ifigenia*. Goethe representó a Orestes; el príncipe Constantino, a Pylades; el secretario Seidler, a Arcas; el preceptor del príncipe K. L. von Knebel, a Toas. La heroína fue Corona Schröter, a la que Goethe veneraba con entusiasmo desde su época de estudiante en Leipzig.

Ella compuso e interpretó, en su papel de graciosa, las canciones de *La pescadera*, opereta de Goethe estrenada en 1782 en el parque de Tiefurt, «en el escenario natural»: una pintoresca ambientación nocturna a orillas del Ilm, al estilo de la pastoral del Rococó.

En la primavera de 1783 cesó el teatro de aficiona-

dos. Goethe tuvo que atender a las obligaciones de sus cargos estatales, ante todo de la suprema autoridad financiera, aceptada en 1782. De la vida teatral pública se ocupó desde 1784 la «Compañía alemana de actores del director Joseph Bellomo». Durante el invierno se representaba tres veces por semana en la Hospedería, teatro de Weimar; en el verano, Bellomo recorría los balnearios de Turingia, sobre todo Lauchstädt, donde prosperó en una casa de comedias propia, pero también Eisenach, Gotha y Erfurt. (En Gotha le hizo una competencia pasajera la compañía de Seyler dirigida por Konrad Ekhof, que logró sobrevivir a la quiebra de la empresa de Hamburgo.)

El privilegio de Bellomo consistía en la libre utilización del edificio, incluida la calefacción, iluminación y decorados, entre cuyos 69 números distintos había una cascada pintada sobre cartón, una torre de lienzo, un carro triunfal con dos ruedas y lanza. A los gastos del negocio contribuía mensualmente la cámara ducal con 40 escudos. Sin embargo, el beneficio más importante eran «los considerables subsidios que llegaban de los más diversos fondos particulares de los miembros de la familia del duque», quienes en todo momento gozaban de entrada libre a sitios reservados.

La Hospedería-Teatro, construida en 1780 en Weimar, frente al palacio de la duquesa viuda Anna Amalia, era un teatro cortesano y civil, como lo había también en otras partes, ni mejor ni peor, de aspecto externo incluso más modesto: «De aspecto no mucho mejor que la parroquia de nuestro pueblo», afirmaba decepcionado W. G. Gotthardi, hijo del maestro de capilla de la corte, cuando llegó por primera vez a Weimar.

Estas fueron las circunstancias que halló Goethe en 1791 después de la disolución del grupo de Bellomo, cuando el duque Carl August le encargó de la «dirección suprema del teatro». «Yo me pongo al trabajo muy tranquilamente, quizá resulte algo para el público y para mí», fue su primera sobria declaración.

El 7 de mayo de 1791 se presentó por primera vez,

bajo la dirección que había de tener en el futuro, la compañía recientemente constituida con el cuadro campesino de costumbres de Iffland *Los cazadores*. Se iniciaba un cuarto de siglo de historia del teatro alemán, cuyo intendente y suprema autoridad artística fue Goethe. Lo que él intentaba lo expresa con claridad el prólogo: «La armonía de toda la obra, un bello todo representado en común.»

Ya Ekhof había hablado de la «orquestración de la obra». También a Goethe le gustaba la comparación tomada de la música. «¿Acaso no debiéramos dedicarnos a nuestro trabajo con tanta minuciosidad y tanto ingenio, pues practicamos un arte todavía mucho más sutil que el de la música y estamos llamados a representar con todo gusto y de manera agradable las expresiones más corrientes y las más raras de la humanidad?», se lee en *Wilhelm Meister*.

La base del «estilo de Weimar», que Goethe anhelaba, era el idioma rítmicamente enlazado. El verso disciplinadamente declamado y la escena ordenada para el cuadro pictórico le parecían presupuestos esenciales de una realidad escénica realzada. «No sólo imitar la naturaleza, sino también representarla idealmente», era su petición al actor, que «en su representación tiene que combinar lo verdadero con lo hermoso».

Autoeducación por medio del arte, éste era el gran ideal de Goethe, experimentado en sí mismo. Autoeducación en el sentido de la imagen humanista griega era el tema de *Ifigenia* y de *Tasso*, de *Wilhelm Meister* y de *Fausto*. El hombre como criatura destinada a la libertad ética y a la dignidad, «la noble inocencia y la tranquila grandeza» de Winckelmann como concepto clasicista de la belleza, sobre esta idea se pudieron crear obras maestras de la poesía. Pero ¿cómo era la labor teatral diaria?

A Goethe le pareció conveniente ante todo «sacar a los actores poco a poco de la nefanda rutina, en la que cómodamente yacían la mayor parte». Se propuso escribir él mismo algunas obras, «acercarse con ellas en cierto modo al gusto del momento», y tratar de habituar

poco a poco a los actores «a una obra teatral versificada y más artística».

Goethe en manera alguna consideró el teatro de Weimar como instrumento de sus propios dramas. Una ojeada al repertorio muestra que también en la época dorada de Weimar dominaban el campo los confeccionistas al gusto del público, y sobre todo August von Kotzebue, seguido a distancia por Iffland y más lejos por Goethe, Schiller, Shakespeare, Lessing. En el reflexivo actor August Wilhelm Iffland vio Goethe realizados una buena parte de sus propios anhelos: «La sabiduría con que este excelente actor distingue unos de otros sus propios papeles, sabe hacer de uno de ellos un todo y adaptarse tanto a lo noble como a lo vulgar y siempre de modo artístico y hermoso», la proponía él a su compañía como modelo. La gira de un mes que Iffland realizó en abril de 1796 en Weimar constituyó el primer punto culminante en la actividad de Goethe como intendente.

Schiller y su mujer llegaron de Jena; la casa de Goethe junto al Frauenplan se convirtió en el centro de numerosas tertulias teatrales. Schiller ensayó con Iffland el *Egmond* de Goethe, que el autor elaboró exclusivamente para él. Naturalmente, también estaba en el programa el papel estelar de Iffland, el Franz Moor. Iffland lo había representado el 13 de enero de 1782 en el estreno de *Los bandidos* de Schiller, en Mannheim, y a lo largo de su vida no se dejó arrebatar su privilegio en este papel.

En total, Iffland apareció en escena en 14 papeles distintos, con preferencia en obras propias: ejemplos de la trivial dramática burguesa que Goethe estaba dispuesto a aceptar con más indulgencia que Schiller. El intento de ligar a Iffland con Weimar fracasó tras largas deliberaciones. Berlín le ofreció la dirección del Real Teatro Nacional y él pudo haber reconocido cuán poco le influyera el estilo artístico de Weimar.

De hecho, ya en 1796, en su parodia *Las sombras de Shakespeare* había intentado Schiller burlarse de los productores de obras sentimentales que en lugar de un

César, Orestes o Aquiles trajeran a los escenarios sólo a «párracos, consejeros de comercio, alféreces, secretarios o mayores de húsares», y de que su ambición fuera ser «muy populares, hogareños y burgueses».

Schiller buscó «el destino grande y gigantesco que eleva al hombre cuando lo aplasta». Los héroes de sus tragedias fueron Fiesko, Don Carlos, María Estuardo, Juana de Arco y Wallenstein.

Con *El campamento de Wallenstein* (¡comparada con *Los corsos* de Kotzebue!) se inauguró suntuosamente el 12 de octubre de 1798 el teatro de Weimar, recientemente preparado por el profesor Thouret. En diciembre de 1799 Schiller se asentó definitivamente en Weimar. Comenzó así, en conversaciones con Goethe que duraban toda la tarde, el inmediato trabajo en común en la creación dramática, en el teatro.

Por estas fechas Goethe había comenzado a buscar el contacto con la tragedia clásica francesa. Desde los días del Sturm und Drang, desde la influencia de Herder en Estrasburgo, había apreciado a Diderot y Rousseau, y había rechazado, en cambio, a Voltaire. Ahora se ocupaba con *Mahomet* y *Tancrède*. Propuso a Schiller una adaptación alemana del *Mithridate* de Racine y de *El Cid* de Corneille. Le animó a ello una detallada carta sobre el teatro escrita por Wilhelm von Humboldt desde París en agosto de 1799. Goethe la publicó en 1800 en su revista *Propyläen* bajo el título *El teatro francés de la actualidad*.

Lo que Humboldt escribía sobre el arte del renombrado actor Talma, que a lo largo de la Revolución Francesa había salvado la tradición de la Comédie Française, le pareció a Goethe una brillante confirmación de sus propios ideales. «Cuando en los demás actores se advierte aisladamente un cuadro hermoso, como aquí se le denomina», decía Humboldt sobre Talma, «su obra escénica muestra una continuación ininterrumpida de los mismos, un armonioso ritmo de todos los movimientos, por los que el todo vuelve de nuevo a la naturaleza, de la que emerge para representar este arte, aisladamente tomado...»

Humboldt alababa sobre todo en el arte escénico francés la relación estéticamente perfecta entre movimiento y cadencia de los versos, «lo pictórico de la obra», aquella simetría de gracia y dignidad por cuya realización en el escenario de Weimar se esforzaba Goethe.

Documento gráfico de la labor cotidiana de Goethe son las tristemente famosas *Reglas para los actores*. Eckermann coleccionó en 1824 los preceptos para aprender y para enseñar anotados en papeles sueltos, ordenándolos en 91 párrafos de acuerdo con Goethe. Se trata en ellos de la técnica declamatoria, del recitado y de la declamación, de la postura de los cuerpos, del juego ordenado y de la idea rectora, en la que se insiste una y otra vez, de la composición estilizante de «cuadros». Las reglas de Goethe tienen demasiados precursores y seguidores en el teatro mundial para resultar poco habituales. Gramáticas del arte escénico hubo en todas las épocas en que la reflexión crítica fue más fuerte que la vitalidad mímica, el intelecto que sopesa más decisivo que la emoción espontánea.

Lo que irrita en los párrafos de Goethe no es ni el tema ni el momento de su redacción (también Konrad Ekhof había comenzado en Schwerin con un programa básico de 24 artículos su prometedora academia de actores, de tan corta vida): es el formalismo convencional de las reglas de «pose» y movimiento. Así, por ejemplo, en el párrafo 43 se lee: «Una hermosa actitud pensativa, por ejemplo, para un joven es cuando yo me quedo en la cuarta postura de baile, volviendo el pecho y todo el cuerpo hacia fuera, inclino un poco la cabeza a un lado, miro fijamente al suelo y dejo colgar los dos brazos.»

Pero aun esta horrible pedantería aparente tiene explicación: detrás de esto se halla Noverre, cuyas famosas *Lettres sur la danse* se habían extendido desde 1769 por Alemania en la traducción resumida de Lessing; abarca todos los compendios de las controversias teóricas más diversas. Goethe las dominaba bien, expresando en el párrafo 90, en la línea de pensamiento de Diderot, la ambigua conclusión final: «Que cada uno haga

suyas todas estas prescripciones técnico-gramaticales, según su sentido, y las ejercite siempre, de modo que se conviertan en costumbre. La rigidez debe desaparecer y la regla debe convertirse en la línea directriz secreta de la acción humana.»

Sin embargo, el estancamiento en modales fríos fue un peligro al que no escapó Goethe. Su máxima «primero lo bello, luego lo verdadero» condujo a una estilización que se convirtió en una camisa de fuerza. Eduard Devrient halla seguramente un criterio importante del trabajo teatral de Goethe cuando en su *Historia del arte escénico alemán* pone de relieve que prevalecía «el punto de vista de la contemplación poética y crítica», que a Goethe le había faltado algo «del fino sentido para el arte teatral»: «no sentía sus pulsaciones».

Las tesis de Goethe sobre la estética teatral constituyeron una concepción fundamental del arte escénico clásico, que se convirtió en la piedra de toque para las futuras generaciones; ejercieron cierta coacción, por ejemplo, en las adaptaciones de Shakespeare en Weimar; fracasaron completamente cuando un espíritu voluntarioso irrumpió en el esfuerzo por la armonía apolínea. *El jarro roto*, de Kleist, representada en Weimar el 2 de marzo de 1808, fue un fracaso catastrófico.

La división en tres actos de la pieza, rígidamente construida en un solo acto, fue sólo la razón exterior. La causa interna del fracaso estuvo en el inmóvil estilo teatral de Weimar, en el estilo declamatorio, imposible de desarraigar, del actor principal: «A pesar de todas las reprensiones de Goethe durante las pruebas, fue imposible hacerle abandonar su discurso ampuloso», escribe el actor Anton Genast, que pertenecía igualmente a la compañía de Weimar.

Siembra realizada por Goethe... Este título tenía un panfleto que el actor K. W. Reinhold, despedido de Weimar, publicó en 1808. Sólo es digno de mención porque Gerhart Hauptmann, en *Las ratas*, se remite erróneamente a él: su director teatral, Hassenreuter, hace profesión del *Catecismo teatral de Goethe* como el ABC de su convicción artística.

El joven estudiante de Teología, Spitta, compañero de diálogo de Hasenreuter, rechaza las reglas de Goethe como «un desatino totalmente fosilizado».

Hautmann hace exclamar a Spitta triunfalmente: «Y qué se va a decir si él decreta que todo actor, cualquiera que sea el personaje que vaya a representar — ¡literalmente! — debiera mostrar en su fisonomía algo de antropófago — ¡literalmente! —, con lo cual se recordará en seguida una alta tragedia.»

Goethe es inocente de esta imputación altamente dramática. Ella procede, como demuestra Hans Knudsen, del panfleto antes citado de Reinhold: *Madurar la siembra realizada por Goethe para el día de la recolección. Manual para estetas y jóvenes actores.*

Goethe, después de la muerte de Schiller, prosiguió el camino iniciado. No cedió nada en sus principios. Así, Weimar cayó en una creciente oposición a la escuela de Hamburgo, cuya más alta exigencia radicaba en el principio de representación realista. La individualización de los caracteres fue la fuerza de Friedrich Ludwig Schröder, gran intérprete de Shakespeare y director teatral. Goethe estuvo en contacto con él al comienzo de su actividad como intendente y se ocupó del sistema de reparto introducido por Schröder en Hamburgo y de la dirección de la caja, pero desde Weimar no pudo tenderse un puente de enlace con el estilo realista individualizante de la escuela de Hamburgo.

La incompatibilidad de las dos concepciones artísticas tan fundadamente diversas, cada una de las cuales sobrevivió a su siglo, fue vivamente controvertida ya en vida de Goethe y Schröder —y aun años después—. «Si las escuelas de Hamburgo y Weimar pueden unificarse y cómo», explicaba Heinrich Laube, «he aquí precisamente el tema de todo lo que desde comienzos de siglo ocupa a los honrados y reflexivos amigos del teatro alemán.»

Schröder murió en 1816. Goethe dimitió como director teatral en 1817. Fue para él un período de grandes intrigas. Cuando la primera estrella del teatro y del ducado, Carolina Jagemann, consiguió el triunfo repre-

sentando *El perro de Aubry de Mont-Didier*, obra rechazada por él, Goethe presentó inmediatamente su dimisión. El 12 de abril de 1817, el actor Karsten se hallaba en el escenario con su perrito amaestrado; el 13 de abril, el duque Carl August tuvo que acceder contra su voluntad al desco «del consejero secreto y ministro de Estado de ser dispensado de su cargo de intendente teatral de la corte».

Así terminó la gran época del teatro de Weimar bajo la dirección de Goethe. En la noche del 21 al 22 de marzo de 1825, el edificio fue devorado por las llamas.

Goethe, alejado del trabajo teatral práctico, lo aceptó con serenidad. Sus ideas no estaban ligadas a ninguna casa. Pero las metas y éxitos de su actividad como intendente prosiguieron —mediata o inmediatamente— en los escenarios alemanes. Berlín y Viena estaban en estrecho contacto con Weimar. Se convirtieron en dos núcleos esenciales de la expansión de las ideas clásicas y del mundo de formas clasicistas.

Berlín

Cuando Schiller fue a Berlín en mayo de 1804 sus noches pertenecían al teatro: un programa de gran ciudad que exhibió a Mozart y Gluck, que ofrecía suntuosas decoraciones y cuyo autor teatral de mayor éxito era Schiller.

El director teatral Iffland expuso al huésped de Weimar sus representaciones más suntuosas: *La novia de Messina* y la lujosa escenificación que desde hacía tres años llenaba las arcas, *La doncella de Orleans*. El número estelar de la velada era el acto cuarto, con su escenografía de catedral neogótica, ante la que se realizaba un cortejo de coronación con doscientos participantes. «El lujo de la representación es más que imperial», exclamaba K. F. Zelter, «y, música y todo lo demás incluido, de ejecución tan extraordinaria que el auditorio se extasiaba cada vez. El crítico teatral del *Bürgerblatt* berlinés llegó a calificarla de «sensacional». Schiller reaccionó mucho más fríamente. El pomposo desfile

de la coronación, opina él, ha destruido la obra; se ha representado «el cortejo» y no «la doncella». Así se había lamentado en otro tiempo Lope de Vega cuando vio hundirse sus versos en el mecanismo barroco del escenario.

Pero para Iffland, que dirigía el Real Teatro Nacional desde noviembre de 1796, el boato externo correspondía a su concepción escénica. Conocía a su público y sabía cómo había que ganarlo. «Lo pasional, lo romántico y lo pomposo se apodera de todos, eleva los sentimientos de los mejores y ocupa los sentidos de la muchedumbre», había escrito a Schiller el 30 de abril de 1803, dándole un motivo de reflexión respecto a *La doncella de Orleans*: «Pues por medio de espectáculos de esta clase la caja gana considerablemente, así ella puede hacer más que antiguamente por los honorarios de los poetas.» Iffland recomendó a Schiller que orientara su espíritu libremente hacia un tema no muy abstracto. «Los desmesurados gastos de representación me obligan a un contrato mercantilista en asuntos espirituales. Con esto sólo quiero disculparme por combinar el interés de los poetas con el interés de la caja.»

Estos eran los principios, pública y honrosamente sostenidos, de un hombre que era tan buen comerciante como artista. Por un sueldo anual de 3.000 ducados y una participación en los beneficios, el rey Federico Guillermo II le había propuesto unas tareas fijas en una orden de su Gabinete de 1796. «Ni las óperas ni los espectáculos teatrales pueden convertirse en objeto exclusivo de vuestra atención. Vos tenéis que intentar la conservación del todo atendiendo por igual a las dos artes emparentadas, ver en las dos, tanto en el teatro como en la ópera, la posibilidad del intercambio de papeles, y así respetar los distintos talentos, formar los más adecuados y salvar al artista de la inevitable negligencia y al público de la saciedad infinita.»

Hasta 1801 se siguió representando en la antigua casa teatral situada en la Behrenstrasse. Aquí, la *Minna von Barnhelm*, de Lessing, y *Götz de Berlichingen*, de Goethe, habían entusiasmado a los berlineses; aquí Carl

Theophil Döbbelin había vivido la gloria y el fin de su actuación como empresario: por 14.000 ducados, el rey había adquirido la propiedad, transfiriéndola al Teatro Nacional.

El 1 de enero de 1802, Iffland había conseguido una casa nueva y espaciosa, que constaba de un suelo en pendiente y tres pisos para dos mil espectadores. Estaba situada junto al Gendarmenmarkt y había sido construida por Langhans el Viejo: muy espaciosa y adornada lujosamente con un pórtico de columnas de estilo clasicista.

Iffland prometió a su regio protector, Federico Guillermo III, a cuyo lado aparecía la reina Luisa con motivo de la solemne inauguración, hacer «en el teatro alemán más hermoso el mejor teatro alemán». Iffland pronunció asimismo el prólogo de agradecimiento. Luego se representó *Los cruzados*, de Kotzebue, que ofrecieron a Iffland la ocasión de desplegar con toda suntuosidad su estilo decorativo efectista. «La obra proporciona al pintor de los decorados una ocasión brillante y casi ininterrumpida de hacer valer su arte», puede leerse en los *Anales*, de 1802. «La región de Nicea trae consigo representaciones románticas y suntuosas. Verona deja ver una mano maestra, los decorados tienen fuerza, riqueza, multiplicidad y esplendor.» Mientras Goethe había tenido que sopesar cuidadosamente los ingresos y los gastos en el estrecho marco y con el exiguo presupuesto que condicionaban las circunstancias de Weimar, Iffland pudo crear desde la nada. El decorador Bartolomeo Verona era bastante versátil para ceder a los deseos de los preparativos muy subjetivos de Iffland.

Iffland estuvo al frente del Teatro Nacional de Berlín hasta su muerte, en 1814. El escenificó, actuó, hizo giras y, en estrecha colaboración con Schiller y Goethe, conquistó el mérito de haber elevado a arte el papel de la dirección escénica. El haber subvenido a las necesidades cotidianas del teatro mediante vulgares melodramas, el no haber hallado ninguna clave para Kleist y el haber mirado con cautela las obras del romanticismo son limitaciones que compartió con Weimar. Pero un

año antes de su muerte Iffland hizo venir de Breslau a Berlín a un actor, cuyo arte de lo abismático y de lo aberrante, de la pasión y de lo demoníaco estaba en abierta oposición con su propia manera de representación: Ludwig Devrient. El reflexivo actor Iffland, que se había inclinado por «la pintura de los sentimientos», por la polifonía de los medios de expresión de la mímica y el gesto, reconoció el genio del «desgarro» del intérprete del horror.

Iffland ya no asistió al debut de Ludwig Devrient en Berlín. Un nuevo Franz Moor apareció en escena, un «monstruo al acecho, armado de venenos y puñales», un fenómeno que se consume a sí mismo, un exponente del ansia de vivir romántico-demoníaca que se emborrachaba por las noches con E. T. A. Hoffmann en la taberna de Lutter y Wegner; Falstaff y Mefistófeles en uno solo.

El conde Karl Brühl aceptó en 1815, después de la muerte de Iffland, la intendencia general de los teatros de Berlín. Nombró decorador al gran maestro de obras y pintor clasicista Karl Friedrich Schinkel. Se ocupó de que el vestuario estuviera de acuerdo con el estilo y de la «corrección geográfico-histórica» de la escenografía según las exigencias de A. W. Schlegel en sus lecciones sobre arte dramático. Se proponían nombres como Claude Lorrain, Poussin o Ruysdael como modelos para decorados escénicos.

Schinkel creó en 1816 los decorados para *La flauta mágica*, de Mozart, que se hicieron mundialmente famosos: el mayestático cielo estrellado la imponente esfinge, la asombrosa arquitectura de rocas en el pórtico de templo antiguo. Lo que Goethe proyectó de puño y letra para el teatro de Weimar —con la modesta intensidad de las formas pequeñas fue realizado en grande mediante los decorados de Schinkel. Goethe había creado la melodía, Schinkel la llevó a la partitura. El boceto del templo jónico hecho por Goethe para *La flauta mágica* recuerda el pórtico de columnas del pequeño templo antiguo de Diana en Asís, cuya armonía le parecía perfecta, en tanto que consideraba indignas

de alabanza las «infraestructuras góticas» de la poderosa fábrica monástica.

El edificio teatral erigido por Langhans el Viejo junto al Gendarmenmarkt de Berlín compartió el destino fatal de todos los «templos de las musas» contemporáneos; las velas, las arañas y los cirios de sebo se convirtieron en su ruina. Ardió hasta los cimientos en 1817. Schinkel creó un nuevo edificio representativo del clasicismo, una lujosa síntesis de una gran voluntad de estilo y de grandiosa funcionalidad. Goethe siguió la terminación del edificio desde Weimar en un animado intercambio epistolar con el conde Brühl y Schinkel. La solemne inauguración, el 26 de mayo de 1821, estuvo bajo el signo de la tríada Antigüedad, Weimar, Berlín. El prólogo compuesto por Goethe y su *Ifigenia* constituirían el preludio, ambientado musicalmente por la obertura para la *Ifigenia en Aulide*, de Gluck. Como final siguió *El hada de las rosas*, ballet del duque Karl von Mecklenburg, hermano de la reina Luisa. A Goethe le llegó una invitación para que honrara el acontecimiento con su presencia. Pero pretextó sus años y rehusó. Había felicitado a menudo a sus amigos de Berlín por sus mayores posibilidades y por las «ventajas de pertenecer a un gran estado». Del príncipe Hardenberg se cuenta que entregó al conde Brühl la intendencia general de los escenarios reales en 1815 con las palabras: «Haga el mejor teatro en Alemania y dígame lo que cuesta.» El edificio de Schinkel, junto al Gendarmenmarkt, cayó en ruinas en 1944; su reconstrucción está en marcha desde 1967.

Viena.

El tercer centro de gravedad del triángulo teatral clasicista fue Viena. Las ideas de Lessing desempeñaron un papel decisivo en sus intentos de creación de un teatro nacional. Cuando en 1776 el emperador José II levantó junto al Burg el edificio del teatro cortesano y nacional, Lessing esperó un nuevo campo de acción junto al Danubio, un foco central para la formación y las

aspiraciones en el espíritu de un idealismo humano, como pretendía Klopstock.

El emperador impuso a su teatro la tarea de servir «para la expansión del buen gusto y para la mejora de las costumbres». Confió su dirección práctica a un colegio rector de cinco personas. El actor J. H. F. Müller fue enviado en un viaje de información por tierras alemanas para descubrir jóvenes talentos.

Durante un encuentro en Wolfenbüttel le dijo a Lessing: «Yo tenía prejuicios contra el teatro de Viena, pues en los diversos folletos no había leído las mejores descripciones. Pero ahora que yo mismo lo he visto» (Lessing había estado en Viena un año antes, en 1776, y había sido recibido con entusiasmo) «me he retractado de mi opinión anterior. Todavía falta mucho, pero es el mejor de todos los que conozco.» Dio la primacía al proyecto nacional de Viena antes que al de Mannheim, donde asimismo se pensaba en la colaboración de Lessing; pues Mannheim no estaba lo bastante poblada como para proporcionar los medios para tal empresa.

«Viena debía ser en Alemania lo que París es en Francia», escribía también Wieland en su revista literaria *Teutscher Merkur*. Pero el emperador José II fue lo bastante inteligente —y lo bastante vienés— para no sacrificar el floreciente jardín de la tradición teatral popular en aras del teatro culto. Todos los Kasperl, Staberl y Thaddadl, que con tanto gusto hubiera eliminado Josef Sonnenfels, sobrevivían felices en los teatros de los suburbios: bajo la dirección de Laroche en el teatro de Leopoldstadt; bajo la dirección de J. A. Gleich y Adolf Bäuerle en la Josephstadt, hasta la comedia de hadas y encantamientos de Raimund y la ingeniosa sátira local de Nestroy.

Después de la representación discretamente aceptada del *Don Giovanni*, en el Burg, en mayo de 1788, el emperador, como cuenta el poeta del texto de Mozart, Lorenzo da Ponte, manifestó disculpándose: «La ópera es divina, quizá más hermosa que el 'Fígaro', pero no es ningún plato de gusto para el paladar de mis vieneses.»

Sin embargo, es precisamente en el campo de la ópera donde Viena consiguió los mayores éxitos en los primeros decenios de su Teatro Nacional. Se abrió a la obra reformadora de Gluck, extendió la fama de Mozart y preparó en 1808 una brillante representación solemne para *La creación*, de Haydn. A la opereta, forma vienesa de la ópera buffa, vinieron a parar todos los elementos del mundo de encantamientos y exotismo que llegan hasta E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber y Lortzing con la ópera romántica y cuyas huellas aparecen también en el *Fidelio*, de Beethoven.

La comisión de los cinco, presidida por el emperador, tomaba decisiones sobre la programación, sobre los compromisos y los contratos. Pero él era la autoridad suprema. El se inmiscuía en el trabajo teatral práctico con sugerencias y disposiciones. Había que ensayar más y más intensamente; para las representaciones importantes había que acudir a un patronato doble y actuar «bajo la autoridad de los más ancianos»; una inspección que cambiaba cada semana debía ocuparse de que la empresa escénica marchara sin contratiempos —una especie de regidor al que en Viena, como también en Weimar durante la época de Goethe, se le dio el curioso título de «El Parturiento»*. En adelante quedó prohibida enérgicamente toda clase de improvisación en el Teatro Nacional y Cortesano. José II ordenó en sus instrucciones a los actores: «A nadie le está permitido hacer adrede adiciones o modificaciones en su papel o interpretar acciones indecorosas; todos deben atenerse exclusivamente a las expresiones que les fueron prescritas por el autor y que han sido autorizadas por la censura teatral imperial y real; en caso de transgresión paga el transgresor la octava parte de su paga mensual.»

Junto con el respeto requerido a la palabra de los poetas aparecían asimismo las medidas de censura, que

* Se trata de un juego con el doble sentido de la palabra «Woche» (Semana), aplicada al cambio semanal de la inspección y a las semanas de sobrepago de la parturienta, a la que en esta condición se la llama «Wöchnerin», algo así como «semanera». (N. del T.)

adoptaban grotescas dimensiones. Así, por ejemplo, en la obra de Schiller *Cábala y amor* (que escapó a duras penas a la red denominación *Cábala e inclinación*), el presidente tuvo que convertirse en el tío de Fernando, porque su comportamiento con el hijo era indigno de un padre. Y entonces el texto de Schiller decía en boca del Fernando vienés: «Hay una zona en mi corazón donde nunca ha resonado la palabra tío...»

Mientras Iffland durante la época de la ocupación francesa en Berlín había podido apelar a los sentimientos patrióticos con *El campamento de Wallenstein*, sin estorbo alguno, la autoridad censora napoleónica creó en Viena la sospecha de la conspiración en torno al *Fidelio*, y sólo se consiguió salvar la representación en el último momento. (Wieland Wagner repuso en Stuttgart, en 1954, en su escenificación de *Fidelio*, lo que los vieneses tuvieron que atenuar en 1805: hizo aparecer al gobernador Don Pizarro con la máscara de Napoleón.)

Con la venida de Friedrich Ludwig Schröder desde Hamburgo al Burgtheater había irrumpido en 1781 el fuego pasional del estilo del Sturm und Drang, y, con ello, una oleada de problemas artísticos en la escuela de Viena. «Toda Viena es testigo de cuánto ha cambiado el teatro de este lugar desde mi estancia aquí», declaraba Schröder en una carta a Dalberg, director teatral de Mannheim.

La «naturaleza y la verdad», que Schröder se propuso comunicar a todos los actores alemanes, eran los preceptos a los que se había atendido todo un siglo. «La nature et le vrai» —ésta habían sido también las estrellas rectoras de Voltaire. El contraste con Weimar, la aparente incompatibilidad de las metas de Goethe y Schröder, perdieron crudeza en Viena. En el Burgtheater, Schröder tendió a un moderado estilo de naturalidad, sin dejar a un lado la representación preferente de sus propias tragedias y adaptaciones burguesas.

El enlace inmediato entre Weimar y Viena lo proporcionó Joseph Schreyvogel, que desde 1815 a 1832 fue dramaturgia y conciencia artística del Burgtheater. Había vivido tres años en Jena; había colaborado en la

Jenaer Literaturzeitung y respirado el aire espiritual de Schiller y Goethe; había agudizado su sentido crítico en el estilo teatral de Weimar y había reflexionado sobre «el enorme abismo» existente entre la descollante capacidad poética de Goethe y la «mediocridad del teatro de Weimar». Después de dos años de infructuosa actividad teatral propia fue más benigno en su juicio.

Joseph Schreyvogel planeó su programación en el Burgtheater de Viena, sistemáticamente, según el modelo de Goethe de un «teatro universal». Al mismo tiempo intentó, como editor del *Sonntagsblatt* de Viena (hasta 1818), educar a su público. Grillparzer declaró con reconocimiento que había conocido el mundo espiritual de Weimar sólo por medio de Schreyvogel: por sus tratados y críticas en el *Sonntagsblatt*.

Para el trabajo teatral práctico, Schreyvogel tenía metas propias. No quería ni el estilo declamatorio de Weimar ni el estilo efectista de Berlín. Su precepto era la formación del actor «desde dentro». Las ideas del Romanticismo influyen decisivamente. Schreyvogel presentó en el escenario *La abuela*, de Grillparzer, y la lírico-melancólica *Safo*. Sophie Schröder obtuvo del romántico sueco P. D. A. Atterbom la alabanza de «haber captado toda la música y la poesía en sus más finos matices» y de haberla desplegado con un «resonar de esferas».

Lo que fracasó en Weimar con Goethe y en Berlín con Iffland lo realizó Schreyvogel en Viena: consolidó la fama teatral de Kleist. Consiguió estrenar con éxito *El príncipe de Hamburg*, bajo el título de *La batalla de Fehrbellin*, impuesto por la censura, y actualizar a un héroe que, bajo la radiante alegría de la victoria, revelaba también la cara opuesta del hombre, el terror de la muerte. Philipp von Stubenrauch, que como maestro ejercitado en todas las épocas estilísticas, desde 1810 hasta 1848, se ocupaba de la preparación de los teatros reales de la corte de Viena, vistió a la compañía con uniformes concienzudamente copiados de la época del gran elector. Pero Schreyvogel, después del «prusiano» Kleist, se apresuró precavidamente a ofrecer al público, como

alimento menos problemático, al poeta de inspiración romántica de *Catalina de Heilbronn*.

El infalible sentido de la calidad artística demostrado por Schreyvogel durante sus dieciocho años de actividad como «secretario teatral y consejero» aseguró al Burgtheater un exigente plano escénico. Abarcó a Shakespeare y Holberg, Goethe y Schiller, Calderón y Goldoni, Sheridan y Kotzebue. En contra de lo esperado, *El Tartufo*, de Molière, en la adaptación de J. L. Deinhardstein, pasó la censura. Aunque sólo para dos representaciones. Y se dice que el emperador Francisco se apresuró a asistir a la primera: «Pues la censura podría descubrir después un pelo en la sopa y prohibir la obra y yo no lograría verla.»

La proximidad, en lo fundamental, entre el estilo del Teatro Civil de Viena y el ideal de Weimar, la fuerza con que se buscaba la composición pictórica de los cuadros escénicos junto al Danubio se deduce de una caracterización de la famosa Sophie Schröder en la revista *Europa*: «Estaba patética y estremecedora, hasta lo terrorífico. Dominaba sus actitudes con hermoso cálculo; hasta en lo más atrevido nunca rebasaba las líneas fronterizas de lo bello. Era siempre como un cuadro; tenía cuidadosamente estudiados el juego del manto y cada uno de los pliegues de su ropaje.»

Goethe nunca estuvo en Viena. Pero hubiera hallado en «la simetría de la pose y de la expresión corporal» que sus contemporáneos encomiaron con tanta exageración en Sophie Schröder, la mejor confirmación de sus propios ideales.

«El realismo escénico» de Schreyvogel, como lo designó A. W. Schlegel, se mantenía entre el estilo de «cuadro» de Weimar y los pomposos cortejos de Berlín. El presupuesto calificado de demasiado mezquino iba a veces tan lejos que se podía proporcionar a la mayor parte de las obras una decoración propia y ofrecer representaciones adecuadas con ayuda de un considerable «fundus instructus, especialmente en materia de vestuario», como cuenta el actor Heinrich Anschütz.

Los nueve metros de anchura y los doce de profundi-

dad del escenario del viejo Burgtheater facilitaban, con ayuda de la escena corta y larga, ilusiones efectistas de profundidad. Para las tradicionales perspectivas en diagonal, al estilo de Galli-Bibbiena, el activo Joseph Platzer, «pintor de cámara y miembro de la Real Academia de las artes plásticas», que desde 1791 trabajaba activamente en la Fortaleza, desarrolló un medio de ilusión suplementario de la mayor maestría: el telón de foro en forma de arco, abierto y elevable, que era introducido ante el telón de fondo, permitiendo una multiplicación de los efectos de perspectiva.

Entre los diecinueve decorados distintos que aún se conservan creados por Platzer para el Schlosstheater de Leitomischl, en Bohemia, se encuentra, por ejemplo, una «sala gótica» cuyo doble foro, en artística perspectiva diagonal, prolonga la graduación de profundidad de los seis pares de bastidores y termina en un hall abierto. Los bastidores laterales podían combinarse con diversos foros para nuevas escenificaciones.

El mismo sistema fue empleado también por Lorenzo Sacchetti y Antonio de Pian, decoradores de la ópera de Viena, así como por Georg Fuentes, en Frankfurt, y su activo discípulo Friedrich Beuther, en Weimar. El principio del escenario corto y largo jugó hasta mediados de siglo un papel importante. El problema de la oblicuidad en profundidad planteó dificultades técnicas accesorias, en tanto que el teatro y el salón de baile se realizaron en una sala común, y la platea se encontraba sobre el suelo llano. Pero éstas se resolvieron con la creciente construcción de edificios teatrales autónomos, que ofrecían una buena visibilidad gracias a un suelo en declive, y confiaban al escenario, en su desarrollo hacia el realismo, la elección de la oblicuidad en concordancia con la escenografía.

Romanticismo

La delimitación entre Clasicismo y Romanticismo ha provocado una serie de definiciones eruditas citadas a menudo. Las antítesis como ley y genio, espíritu y sen-

timiento, forma cerrada y abierta, finitud e infinitud, arte objetivo y subjetivo, sólo definían un aspecto parcial, como la polémica declaración de Goethe: «Lo clásico es lo sano; lo romántico, lo enfermo.»

Entre tanto, se convino en separar ambos conceptos de esta polaridad opuesta. De ahí procedió también el considerar bajo el Romanticismo, entre 1800 y 1830, sólo la poesía y la pintura como forma artística específicamente alemana. La investigación más reciente ha negado la posición aislada del Romanticismo alemán, incluyéndolo dentro del conjunto europeo. «Hacia mediados del siglo XVIII se extendió desde Inglaterra el Prerromanticismo», escribe Klaus Lankheit en su libro *Revolución y Restauración*. «Era, en primer lugar, literario: con Thomson, Young, Burke, Macpherson, en Inglaterra; con Rousseau, en Francia; con el Sturm und Drang, en Suiza y Alemania.» Sus más fuertes caracterizaciones las recibió el Romanticismo en Alemania de los hermanos Schlegel, con Tieck, Novalis, Wackenroder, el círculo de poetas de Heidelberg y E. T. A. Hoffmann. El Romanticismo francés comenzó con *El genio del Cristianismo* de Chateaubriand (1802) y culminó en Víctor Hugo y Musset. En Italia, Ugo Foscolo y Alessandro Manzoni se encendieron en las ideas de la nueva corriente literaria. En Inglaterra, Scott, Byron, Shelley, Keats y Wordsworth se convirtieron en sus mayores exponentes. En Suecia se congregó en torno a Atterborn el círculo de los Fosforistas; E. T. A. Hoffmann actuó decisivamente sobre la poesía rusa y polaca; Puschkin y Gogol tendieron el puente de enlace con «la escuela naturalista» de mediados de siglo.

El Romanticismo fue un fenómeno paneuropeo. Había «invadido como una epidemia» (E. R. Meijer) a todo el Occidente. Era cosmopolita y al mismo tiempo despertó los impulsos nacionales en los distintos países. «La poesía romántica es una poesía universal progresiva», escribía Friedrich Schlegel; debe, bien mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, bien fundirlas, y sólo ella es infinita como sólo ella es libre y reconoce como prime-

ra ley que el impulso creador del poeta no soporte sobre sí ninguna ley.» Y Novalis dio la consigna: «El camino misterioso lleva hacia la intimidad.»

En el teatro, sin embargo, arte socializante que tiende hacia el exterior, las formas técnicas escénicas, sociológicas y organizadoras se habían entrelazado, y el movimiento espiritual e histórico del Romanticismo no ejerció a primera vista una influencia relevante sobre sus principios. Pero tanto más fuerte fue su influencia sobre la estructura interna del drama y del arte teatral, y con ello sobre su actualización escénica.

Además de los teatros y óperas de la corte, se habían erigido los teatros de la ciudad y los teatros estatales; la burguesía consideró los teatros autónomos, erigidos por iniciativa propia, como sus institutos de formación, quiso ver a sus héroes en el escenario. La tragedia del destino, vista aún por Schiller como conflicto entre la libre personalidad ética y las potencias de la Historia, se convierte en el cuadro familiar burgués. El pequeño-burgués se recrea haciendo versos, se entretiene con almanaques de Musas y libros de bolsillo sobre moda, poesía y teatro y desarrollo en la literatura de diversión una salida a lo horrendo, que se convierte en el escenario en la obra de espectros.

Paralelo a todo esto corre la creciente comercialización del teatro, que se inicia en las metrópolis europeas y tiende hacia el teatro de primeras figuras. América aparece en escena con atractivos contratos, y los grandes actores del Romanticismo, especialmente de Londres, se dirigen a Nueva York, Filadelfia y Boston.

La idea del todo, la primacía de la libre fantasía creadora, el intento por salvar el abismo entre lo finito y lo infinito gracias a la ironía romántica, la comedia ingeniosa con ilusión y con autoelevación poética, todas estas formas de autocreación y anulación dan al drama del Romanticismo su concepción improvisadora, fragmentaria, arabesca. Lo «artístico mismo» sirve como sentido, el múltiple fraccionamiento se justifica a sí mismo en «el juego del escenario consigo mismo». Ludwig Tieck realizó con brillantez artística en su *Gato*

con botas y en *El príncipe Zerbino* la culminación de la identidad entre escenario y público, entre comedia y realidad.

La invasión de las formas de existencia teatrales en la vida es un aspecto del primitivo Romanticismo alemán que se relaciona con la «teatromanía» de la época de Goethe, desbordada en una multiplicidad de novelas teatrales, desde el *Anton Reiser* de K. Ph. Moritz, pasando por *Wilhelm Meister* de Goethe, hasta el *Titán* de Jean Paul. «No es fácil burlarse del teatro sin burlarse del mundo al mismo tiempo», escribe Tieck, «pues ambos van muy unidos, especialmente en nuestros días.»

El testigo principal de la irrupción de las formas románticas, como antes con el Sturm und Drang, fue Shakespeare. En *El príncipe Zerbino* aparece él personalmente para asestar a Weimar un ligero golpe bajo. «Ahora se te tiene por un espíritu salvaje, altivo», le saluda Zerbino, «que sólo ha estudiado la naturaleza, que se abandona totalmente a su furia y entusiasmo y sólo canta lo que hay, bueno y malo, elevado y vulgar.» Shakespeare va con Zerbino durante una parte del camino, pero se despide de él ante su casa, el «jardín de la poesía», a pesar de que Zerbino quisiera seguir aún...

Los románticos se sentían familiarmente ligados a su Shakespeare en aquel jardín de la poesía. Así, August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck y sus colaboradores llevaron a cabo la gran obra maestra de la traducción alemana de Shakespeare: una genial creación del espíritu de los primeros tiempos del siglo XIX, un Shakespeare «romantizado» que conquistó a toda Europa en la corriente de las ideas cosmopolitas. Francia, España, Italia y Rusia aprendieron de los románticos alemanes la admiración por Shakespeare.

Madame de Staël tuvo en ello una parte importante. En su obra *De l'Allemagne*, asesorada literariamente por A. W. Schlegel, alaba la forma artística imaginativa de los dramaturgos alemanes, incluidas las traducciones de Shakespeare y Calderón. En su salón del castillo Coppet, junto al lago de Ginebra, se hallaba la Europa espiritual. Aquí se representó en 1809, en el círculo lite-

rario privado, la tragedia romántica de Zacharias Werner *El veinticuatro de febrero* (la primera representación en público tuvo lugar en 1810 en el Teatro de la Corte de Weimar); aquí Benjamín Constant recibió el impulso para sus *Réflexions sur le théâtre allemand* y su adaptación francesa del *Wallenstein* para el actor François Joseph Talma.

Por la misma época Walter Scott y Lord Byron desencadenaron en Inglaterra las fantasmagorías históricas, líricas y satíricas de su poesía cosmopolita. Goethe erigió un monumento a Byron, «en quien las eternas melodías se mueven a través de sus miembros», en el Euphorion del *Fausto II*. Para el teatro el gran poema de Byron, *Don Juan*, se pierde en el infinito, que infama al universo entero, representó una tarea tan imposible de superar como, por ejemplo, *El príncipe Zerbino* de Tieck.

Los grandes actores del Romanticismo inglés se adscribieron a Shakespeare. Charles Kemble y Edmund Kean celebraron sus mayores triunfos con los héroes de Shakespeare. «Verle actuar significa leer a Shakespeare al resplandor de los relámpagos», escribía S. T. Coleridge sobre Edmund Kean. Alejandro Dumas, padre, fascinado por el arte escénico y la ajetreada vida del «alma de titán» de Kean, convirtió al internacionalmente famoso en héroe de un drama.

Edmund Kean ofreció en el Drury Lane Theatre de Londres en 1818 el drama *Brutus*, del autor americano John Howard. Dos años más tarde se presentó él en Nueva York como Brutus y también, en sus papeles más brillantes, como Ricardo III, Hamlet, Otelo y el mercader de Venecia. Charles Kemble y su hija Fanny, Tyrone Power y W. Ch. Macready prolongaron la serie de actores estelares que atravesaron el océano. Edmund Kean realizó una segunda jira por los Estados Unidos en 1825, y en 1828 apareció en escena en París. Una fuerza romántica primitiva irrumpió en el «pathos» medurado de la Comédie Française. La sombra del Lear de Kean parece vagar aún por los dibujos en tinta china, oscuros y extraños, de Víctor Hugo. Edmund Kean

murió en 1832, en el mismo año que Ludwig Devrient, la «llama devoradora» del arte escénico alemán del Romanticismo.

Es extraña la manera confusa en que Ludwig Tieck reaccionó ante el énfasis apasionado de los intérpretes ingleses de Shakespeare. En 1817 fue a Londres para encontrar allí el «verdadero» teatro. Pero se sintió decepcionado. Kemble y Kean, los favoritos del público londinense, le parecieron enfebrecidos, «como corruptores del texto». Tieck declaró que Charles Kemble le recordaba a Iffland por su manía de recitar intelectual y lastimera; Edmund Kean, por el contrario, destrozaba sus papeles por su manera precipitada y súbita; que ni en el Covent Garden ni en el Drury Lane Theatre había prosperado la más mínima «disposición romántica» a causa del tamaño desmesurado del escenario y de la carencia de colaboración.

Lo que Tieck echó de menos en el teatro tampoco lo halló en Stratford-on-Avon. En lugar del ameno paisaje del *Sueño de una noche de verano* halló una comunidad cuidadosamente construida e industrializada, el testimonio de una viva actividad industrial en lugar de poesía al claro de luna.

Ni la iluminación de gas, un hecho pionero de la técnica teatral, introducida por entonces en el Covent Garden y en el Drury Lane, pudo resarcir a Tieck. Por el contrario, el príncipe Pückler-Muskau alaba en sus *Cartas de un muerto*, en poética concordancia, la escenificación de una «obra-espectáculo», sin arte dramático alguno, pero muy escenificada ambientalmente, que vio en 1827 en el Drury Lane: «Es de noche, pero la luna brilla con claridad en el cielo azul y mezcla su pálida luz con las ventanas claramente iluminadas del castillo y de la capilla.» Podría ser la descripción de un cuadro de Caspar David Friedrich.

Cuando Ludwig Tieck, después de infructuosos años de dramaturgia en Dresde, en la corte del rey Federico Guillermo IV de Prusia, vio la oportunidad de una escenificación propia, era casi un anacronismo. Ya septuagenario, ofreció en el Palacio Nuevo de Postdam, en

1843, junto con el compositor Mendelssohn Bartholdy, el *Sueño de una noche de verano*, como modelo póstumo del «teatro romántico».

Una escalera ascendente por ambos lados cubría el emparrado de Titania y Zettel. En lugar de los habituales bastidores laterales, enmarcaban el escenario tapices colgados. La habitación de los artesanos estaba pintada sobre un telón de foro descolgado.

La representación ofrecida el 14 de octubre de 1843 en el círculo cortesano de Postdam fue llevada al Teatro Real de Berlín y pasó a los anales de la crítica teatral como «curiosidad literario-teatral del anciano poeta Ludwig Tieck», según se lee en el *Illustrierten Zeitung* de Leipzig del 24 de diciembre de 1844. El recensionista señala perplejo que la representación carece de congruencia con las exigencias teóricas del poeta tan a menudo expresadas. Que, con ayuda de la exquisita música de Mendelssohn, de los decorados pintados por J. C. Gerst, de los ricos y brillantes trajes, de los bailes, canciones y desfiles de antorchas, había resultado «una mezcla de curiosidad histórica, fantástica interpretación y brillantes accesorios a modo de ballet».

Las ideas reformistas de Tieck fracasaron inesperadamente, precisamente donde él se había asegurado la máxima competencia: en Shakespeare. Una representación anterior de la *Antígona* de Sófocles con «fiel imitación de la escena antigua» había presentado menos problemas y hallado una aceptación indiscutida. Con toda seguridad, era más fácil tender un puente de enlace entre el Clasicismo y el Realismo histórico que realizar una concepción escénica romántica. Karl Immermann lo había intentado en Düsseldorf desde 1829 con sus funciones modelo, en el marco de un «club teatral»: consecuentes en apariencia con su desconexión de las «farsas» de mal gusto (por el contrario, el Romanticismo se inspiraba en elementos de la commedia dell'arte y en las ideas de «la obra dentro de la obra»), de los burdos melodramas y de las traducciones de «la mercancía más ligera del extranjero», pero no inmunes, en todo impulso reformista, a una cierta unilateralidad.

Los medios escénicos de realización del ilusionismo, la música y la fascinación efectista de la escenografía variable se oponían a cualquier puritanismo de educación. E. T. A. Hoffmann, que trabajaba en el teatro de Bamberg desde 1812, consintió en «despertar en el espectador aquel placer que libera a su ser de toda angustia terrena, de toda presión agobiante de la vida ordinaria, como de escoria impura». Los presupuestos externos que le ofrecieron Bamberg y, acto seguido, la compañía de Seconda en Dresde y Leipzig, eran ciertamente modestos. Pero Hoffmann logró conquistar para el teatro al clero de Bamberg con *La devoción a la cruz*, «la obra más profunda y viva de Calderón», y con *El príncipe constante*. Se reconoció partidario de la comedia dell'arte con su *Princesa Brambilla* y la suite de ballet *Arlequino*, y con su ópera fantástica *Ondina*, al estilo de Fouqué, inspiró al clasicista berlinés Karl Friedrich Schinkel en una escenografía acuática y de fortalezas vetustas, que le convirtió en el aliado del Romanticismo.

Si la Historia del Arte habla hoy del «clasicismo romántico» —incluyendo los fenómenos de toda Europa—, Schinkel es su representante más eminente en el campo del decorado escénico. Sus proyectos para *La flauta mágica* de Berlín en 1816 o la *Olimpia* de Spontini (texto de la E. T. A. Hoffmann) en 1821 constituyen, en su fusión de representaciones clasicistas y románticas, el más puro «clasicismo romántico».

Carl Maria von Weber estimaba en mucho la *Ondina* de E. T. A. Hoffmann (treinta años más tarde fue superada por Lortzing); Hoffmann se convirtió nuevamente en el predecesor del *Freischütz*. El ideal de Friedrich Schlegel de una «poesía universal progresiva» se verificó, al menos en aspectos parciales.

En 1845 se reunieron en Londres las cuatro «primaballerine» más famosas de su época en el común *Pas de quatre*: María Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi y Lucile Grahn. Cuatro años antes, Fanny Elssler había recibido en Nueva York 500 dólares por noche, la cifra hasta entonces más elevada del teatro mundial. En 1850

Jenny Lind, el ruiseñor sueco, extasió a toda Nueva York. Su manager, P. T. Barnum, gran hombre de revistas y de circo, ofreció con su «sensación» sabiamente manejada, Jenny Lind, un primitivo ejemplo de las campañas de publicidad del teatro comercial. Un ballet presentado en París en el año 1800, compuesto por E. N. Méhul con el título *La dansomanie*, en el que por primera vez se oía un vals a orillas del Sena, había hecho lugar a la pasión postrevolucionaria por la danza. Coreografía, temas, trajes y estilo tendían a lo «nouveau merveilleux», procedente del Romanticismo alemán.

Las decoraciones de óperas y ballets de París hechas por Cicéri, por Despléchin y Joseph Thierry trataron de combinar el atractivo de lo romántico-maravilloso con elementos folklóricos e historizantes. Se convirtieron en los precursores de la «couleur locale», que a mediados de siglo habría de llevar al Realismo romántico, al estilo de los Meininger y a los suntuosos trajes de Makart.

Cuando en 1828 se preparaba la escenificación de *La muda de Portici*, ópera romántico-histórica de Auber, Cicéri fue enviado a Italia para estudiar el paisaje y la arquitectura y conocer la técnica escénica de la Scala de Milán, construida en 1778 y que, con sus 3.600 asientos para los espectadores, fue admirada en toda Europa como el mayor teatro de Italia, junto con el teatro de San Carlos de Nápoles.

En relación con la gran ópera efectista de Meyerbeer *Roberto el diablo* (texto de Eugène Scribe y Germaine Delavigne) y con el ballet en el monasterio en ella ofrecido, el decorador Charles Séchan se dirigió a Arlés, tomando impresiones en el viacrucis de San Trófimo para el estreno, que tuvo lugar en 1831 en la Grand Opéra de París. Spontini y Rossini compitieron por la fama de compositor y director. *Los hugonotes* de Meyerbeer convirtió uno de los arcos de fuerza más brutales de la historia universal en el «grito victorioso de todas las virtuosidades».

Cuando el 25 de febrero de 1830 la Comédie Française ofreció *Hernani*, drama romántico de Víctor Hugo, tuvo lugar una espectacular batalla teatral. Los parti-

darios del Clasicismo francés protestaron contra la libertad dramática de Víctor Hugo; la juventud lo aclamó. «Racine, Racine», resonaban los gritos enfurecidos en el teatro. Pero Teófilo Gautier se levantó y gritó en el nombre de la nueva época: «Votre Racine est un polisson, messieurs» —Vuestro Racine es un bufón, señores.

La historia de la literatura francesa designa la «bataille d'Hernani» como una fecha clave para «la victoire décisive du Romantisme». El *Hernani* de Víctor Hugo se convirtió en el drama romántico francés por excelencia. Pero el fiasco de *Los Burgraves*, en 1843, constituyó su canto final. Del círculo de poetas de *Cénacle*, congregado en torno a Víctor Hugo, y al que pertenecían, además de Teófilo Gautier, los dos hermanos Emile y A. F. M. Deschamps, Saint-Beuve y Brizeux, surgió el elegíaco y elegante héroe del «mal du siècle», Alfredo de Musset, como miembro más joven y más importante para el teatro.

El Romanticismo pudo aliarse a la revolución y a la restauración. Cuando se representó en Bruselas *La muda de Portici* de Auber en 1830, la víspera de la insurrección del pueblo belga, el público se encaminó del teatro a las barricadas. «Aquí jugó el teatro el hermoso y noble papel de antorcha en la que se encendieron las llamas de la revolución», escribía un siglo más tarde Taitrow; «la pulsación del sentimiento de unidad que había despertado en el teatro encendió la revolución, pero extinguió la acción teatral.»

En Italia, Giovanni, traductor de Fenelon, Schiller y Goldsmith, aceptó en 1816 la lucha contra la tradición clasicista, con su *Lettera semiseria*, en analogía con las baladas de G. A. Bürger. «Pedía una poesía que debía ser libre como el pensamiento que la mueve y osada como la meta que persigue.» Alessandro Manzoni hizo un ensayo con sus dos dramas, *Adelchi* y *Conte di Carmagnola*, y se atuvo al principio de la verdad histórica, volviendo conscientemente la espalda a la tragedia clásica. Fue vivamente influenciado por *La biblioteca italiana*, periódico erudito de Milán. Goethe ensalzó exten-

samente la obra *Conte di Carmagnola* en su revista *Sobre el Arte y la Antigüedad*.

Stendhal coincidió con Manzoni cuando en su obra *Racine et Shakespeare* (1823) desestimó las unidades aristotélicas y pidió una tragedia psicológica en prosa que mostrara una imagen verdadera y exacta de los movimientos anímicos de la persona. No se trataba en modo alguno de imitar a Shakespeare, sino de aprender de su ejemplo «a considerar y captar el mundo en que vivimos». De una revitalización de las obras de Manzoni se han ocupado desde 1940 R. Simoni en el Maggio Musicale de Florencia y desde 1960 Vittorio Gassman en el repertorio de su Teatro Popolare Italiano.

En Rusia, Alexander Puschkin eligió un tema histórico de «la época de las revueltas» para su tragedia *Boris Godunov*. Shakespeare y Karamzin fueron sus modelos. Pero el teatro no se sentía aún dispuesto para la audaz mezcla de 23 escenas de aventuras y escenas populares con sus caracteres llenos de vida y contradicción, con su cambio de verso y prosa. El drama popular de Puschkin corrió la suerte de la mayoría de las grandes obras del Romanticismo que planteaban exigencias a la capacidad de imaginación, las cuales esquivaba el escenario teniendo en cuenta sus limitaciones.

Aunque terminada en 1825, *Boris Godunov* fue representada por primera vez en 1870 en el teatro Mariinsky de San Petersburgo. Pero cuatro años más tarde llegó al escenario en forma de gran ópera nacional rusa compuesta por Mussorgski, que por su elemental fuerza dramático-musical se convirtió en modelo para el desarrollo de la ópera realista.

Nikolai Gogol adoptó una anécdota y motivo de la comedia de Kotzebue *Los provincianos alemanes*, relatada por Puschkin, cuando en 1835 escribió su *Revisor*. Fue representada por primera vez el 19 de abril de 1836 en el teatro Alexandra de San Petersburgo. Se cuenta que el zar Nicolás I presenció la representación y sonriendo dijo: «Esto era una obra para todo el mundo, y especialmente para mí.»

Detrás de la burla de los engañadores engañados y de

la crítica escénica de la corrompida burocracia de la administración provincial rusa, con la que se distrajo Nicolás I y que favorecieron el éxito del *Revisor* en los escenarios europeos, hay algo más. Gogol creó una «obra sarcástica con un trasfondo metafísico sobre la seducción del hombre por el mal y su vulnerabilidad ante el diablo, que halla su fin en el momento en que el juez universal aparece como representante de la incorruptible justicia divina» (G. von Wilpert).

El teatro europeo del Realismo se ha adueñado de los elementos folklóricos del *Revisor*; Werner Egk lo puso en ópera en 1957. Los bocetos escénicos y figurines que se conservan de la comedia de Gogol (que no proceden de él mismo, sino de un dibujante amigo suyo) permiten reconocer cuánta importancia atribuyó al elemento guiñolista, a la sumisión de sus figuras a un hilo conductor más poderoso: a aquella «verdad interior» que, en el sentido del Romanticismo, funde en una sola y única cosa las fronteras del teatro en el teatro y la realidad.

* 5. El Realismo

La Historia del Arte tiene un punto de partida legítimo para la fijación histórica del Realismo: el momento en que se convirtió en un programa de lucha. Su iniciador fue Gustave Courbet. Cuando el Jurado de la exposición universal de París de 1855 rechazó dos de sus cuadros, Courbet levantó fuera del salón oficial un pabellón propio, sobre cuya entrada escribió en grandes letras *Le Réalisme*.

El teatro y la literatura aceptaron mucho antes, al menos en teoría, la controversia sobre el concepto de Realismo. En la práctica, las representaciones de los Meininger y de Charles Kean en Londres se convirtieron en el péndulo de la más amplia oscilación.

Ya en 1795 distinguió Schiller en su tratado *Sobre poesía ingenua y sentimental* al realista y al idealista.

Reconoció escrupulosidad en el primero y extravagancia y desvarío en el segundo. Emplea la imagen del «jardín bien plantado donde todo tiene utilidad» y que produce frutos, y de «la naturaleza menos utilizada, pero representada con mayor carácter». Se anuncia ya la fuerte controversia entre Stifter y Hebbel.

Goethe y Schadow discutieron en torno al término Naturalismo. Adolph von Menzel, maestro de la más concienzuda pintura histórica tanto como del hechizo de la ambientación impresionista, explicaba: «No es natural todo lo que copia la naturaleza con miedo...» En el ejemplo de las figuras de cera, en las que «la imitación de la naturaleza puede alcanzar el más alto grado», Schopenhauer se alejó de toda apariencia de realidad, que «no deja a la fantasía nada que hacer». Otto Ludwig, con su concepto de «realismo poético», proporcionó el calificativo más adecuado a la fase estilística situada entre Romanticismo y Naturalismo.

Reconocer la época y su realidad significaba también ver al hombre en su vida ordinaria, en su ambiente, en sus relaciones sociales. Según Alejandro Dumas, hijo, el teatro realista tiene la tarea de descubrir los malestares sociales, discutir la relación entre individuos y sociedad y mostrarse como «*théâtre utile*», tanto en el sentido literal como en el más alto sentido.

Mientras Eugène Scribe se limitó a convertir «la condition humaine» en el tema de comedias de «boulevard» ingeniosamente agudas, en Dumas, hijo, prevalece la tendencia moralizante. Sus dramas de tesis, especialmente *Le demi-monde* y *Le fils naturel*, critican a la burguesía de su época: la cínica pasión por el dinero y por la vida, los sentimientos de oropel, los prejuicios y convencionalismos adoptados. Desde Inglaterra le respondieron Dickens, Carlyle y Thackeray; desde Rusia, Dostoievski, Tolstoi y Turgueniev; desde Alemania, Büchner y Grabbe.

El drama crítico-social e histórico-realista reclamaba un nuevo estilo representativo y una nueva escenografía. Stendhal había hablado del «artista como espejo de la realidad». Jules Gabriel Janin, crítico teatral del diario

parisino *Journal des Débats*, otorgó a la «révolution dans l'art dramatique» realizaciones que se advierten tanto en el arte de la palabra hablada como de la escrita.

El escenario se convierte en salón. Sofás de terciopelo, palmeras caseras, chimeneas cubiertas de mármoles y cortinajes recogidos cuidan la intimidad del «boudoir», como Sardou y Labiche exigen para sus comedias costumbristas. En lugar del largo y pesado monólogo dramático aparece la comedia de episodios y con utensilios. Se sientan a la mesa, se bebe té, se hacen solitarios, de paso se revelan los problemas al interlocutor y no al público. «Hoy ofrece la escena un salón bien amueblado, semejante a los elegantes salones de nuestra época», se lee en Sardou, «y los actores se sientan en torno a una mesa situada en el centro, y se entretienen con toda naturalidad, contemplándose unos a otros, como se hace en la realidad.»

En lugar de «la nature et le vrai», como en la época de la Ilustración y todavía en el teatro de Goethe, se lee ahora «le milieu et la réalité». El medio ambiente y la realidad; esto vale no sólo para la comedia costumbrista contemporánea, sino también para el teatro histórico. Sardou pedía expresamente para su drama *Teodora*, cuya acción transcurría en Bizancio, un «ambiente arqueológico tan exacto» como la escenografía de los interiores modernos.

De esta exigencia procedían todos los proyectos escénicos historizantes empleados, entre los que se contaban tanto la ópera como el teatro. Para el *Benvenuto Cellini* (1834) de Héctor Berlioz, el coreógrafo y el dibujante dispusieron un colorido cuadro renacentista, ante el que se celebró una turbulenta mascarada romana. *Filemón y Baucis* (1860) de Charles Gounod fue representada entre monumentales pórticos de columnas dóricas. *Carmen* (1875) de Bizet dio ocasión a un fantástico folklore moro y antiguo. El *Tannhäuser* atizó la controversia entre los partidarios y los detractores de Wagner en su representación de París de 1861. La frase polémica de Saint-Saëns —«la wagneromanía es una enfermedad»— se convirtió en el «leit motiv» apasionadamente

discutido durante el desarrollo de la ópera realista en Francia.

Jean-Jacques Offenbach surgió de la tradición de la ópera comique, y en su teatro miniatura «Bouffes Parisiens» planteó el extremo opuesto al lujo de las óperas de París. «La Bombonnière» llamó el público al pequeño y estrecho local en el que Offenbach sembraba el germen de su fama mundial con incipientes operetas de cámara procedentes del vaudeville. Halévy y Meilhac le escribían los libretos, y la música de Offenbach ponía el acento electrizante con sátiras y frivolidades, ingeniosidades y paradojas. *Orfeo en el infierno*, *La hermosa Elena* y *La Péricole* conquistaron a París de golpe. Era, escribía el crítico Sarcey, como si Offenbach «hubiese despertado al azar las emociones dormidas en el público». Pero no sólo «el París frívolo y decadente del Segundo Imperio», sino también toda Europa se entregaba al compás del cancan y de los valses, y en 1876, cuando se representaba en presencia suya *La gran duquesa de Gerolstein*, Nueva York agasajaba al compositor con tanto «entusiasmo como a pocos artistas europeos hasta entonces» (*Courrier des États Unis*).

Dos decenios más tarde, los superlativos de la crítica americana se concentraban en una actriz, cuya estrella había surgido en París con los dramas de Sardou: Sarah Bernhardt. Sus papeles más brillantes eran el de la emperatriz bizantina Teodora, esposa de Justiniano, rodeada de escándalos, en la obra de Sardou de igual nombre, y el de joven duque de Reichstadt, hijo de Napoleón I, en el *Aguilucho* de Rostand. El administrador de la Comédie Française, Émile Perin, llevó a Sarah Bernhardt del Odeón a su teatro. Y «Madame La Révolte», como allí fue llamada por sus colegas, trajo junto con Mounet-Sully un tono moderno y realista, al estilo escénico declamatorio de la honorable mansión.

Charles Kean se aprovechó del trabajo pionero de los arqueólogos ingleses en el Princess's Theatre de Londres. En 1853 tomó el drama de Byron *Sardanapal* como ocasión para superar en autenticidad la pompa histórica

del continente. Los relatos de Layard sobre las excavaciones recientemente descubiertas en el territorio de la antigua Nínive le sirvieron como fuente para una escenografía palaciega pictórica y pomposa, cuyo punto culminante era un violento final de catástrofe, en el que los muros cedían y la «imagen auténtica» del rey asirio Asurbanipal caía del pedestal con gran estruendo.

No menos famosas fueron las escenificaciones de Shakespeare realizadas por Kean, en las que llevaba al escenario la pintura histórica de la época bajo un resplandor espectral de luces de gas y antorchas. Actuó libremente con el texto de los dramas, modificó las escenas, abrevió y suprimió para concentrar el curso de la acción en sus grandes y fastuosos decorados. (Shaw no ha perdonado estas «bárbaras arbitrariedades» a sus seguidores Henry Irving y Beerbohm-Tree.)

Sir John Watson Gordon, presidente de la Academia y decano de la pintura histórica escocesa e inglesa, consideró un honor aceptar los preparativos para los «shakespearian revivals» de Charles Kean. Fueron llamados como asesores especialistas en trajes y armas. Desde el escenario se enseñaba la historia de una manera tan suntuosa y costosa, que Kean procedió a representar a continuación sus escenificaciones en el Long-Run-System hasta cien veces. Como actor, Charles Kean no alcanzó la fuerza expresiva de su padre, Edmund Kean. Su fuerza consistía en la concepción del conjunto, planteada grandiosamente, al estilo de su época. Fue el representante más eminente del teatro realista inglés. Desde 1848 ejerció al mismo tiempo el cargo de censor teatral real, del «Master of the Revels».

Para la escenificación de la *Antígona* de Sófocles en Munich, en 1851, llevada a cabo por Franz Dingelstedt, el criterio de ambición artística fue también el de la arqueología en el escenario. Deseoso de dar representaciones modelo con grandes preparativos, se sirvió del arte y la ciencia para ofrecer una interpretación fiel a la Antigüedad. El filólogo Friedrich Thiersch elaboró el texto; el decorador Simon Quaglio montó la escenografía según datos del arquitecto Leo von Klenze; el

pintor y director de la Academia Wilhelm von Kaulbach aconsejó respecto a la creación de los trajes y la coreografía; Moisés Mendelssohn compuso la música. El decorado era una escenografía dórica construida en estricta simetría: por delante, un altar adornado de ramas; en el centro, una escalera que asciende por ambos lados; al fondo, el pórtico de un templo sostenido por cuatro columnas.

Dingelstedt confió en la fuerza de persuasión óptica de la escenografía. Cuando en 1859 clausuró las celebraciones de Schiller en Weimar con una pomposa escenificación de *Wallenstein*, ofreció como final efectista un cuadro de época: «Seni junto al cadáver de Wallenstein», compuesto de acuerdo con el famoso cuadro del pintor histórico Karl von Piloty, aparecido en 1855.

En un festival de Historia y de Folklore celebrado fuera de Europa tuvo lugar el estreno de *Aida*, el 24 de diciembre de 1871, en El Cairo. La ocasión fue la apertura del canal de Suez, que el Jedive quiso celebrar con una suntuosa ópera cuya acción transcurriera en el antiguo Egipto. El texto documental fue una novela corta compuesta por el egiptólogo A. E. Mariette, excavador de la necrópolis de Menphis; el escenario de la acción lo constituían los lugares de la época faraónica excavados por entonces: el templo, la puerta de la ciudad y los sepulcros de Menfis y Tebas.

Verdi creó una estruendosa síntesis de la pompa de las óperas francesas, del belcanto italiano y de la dramática musical wagneriana. Los decorados procedían de talleres parisinos. A la *Noche de luna junto al Nilo* en el escenario respondía la corriente de las luces que brillaban ante las puertas de la casa de la ópera. «Copiar la realidad puede ser algo bueno», dijo Verdi en cierta ocasión, «pero inventarla es mejor, mucho mejor.» Su *Aida* apenas puede representarse hoy en algún lugar con mayor realidad que en la amplitud nocturna del circo de Verona. Pero entonces sobra todo el realismo historizante. Todo el firmamento colabora.

La última intensificación del decadente Realismo romántico-histórico es la idea de los festivales. Richard

Wagner construyó su casa de festivales en Bayreuth y la abrió en 1882 con *Parsifal*, la obra de inauguración del teatro. La orquesta desaparecía en un abismo místico, principio que ya había sido planeado por Schinkel para Berlín. Lo trivial fue eliminado: «El Parsifal sólo puede pertenecer a mi creación en Bayreuth, y mi casa teatral allí situada ofrecerá exclusivamente esta única obra en representaciones que se repitan cada año», escribía Wagner cinco meses después de la primera representación en la Colina Verde. No llegó a conceder a la posteridad los derechos que ella misma se tomó.

Uno de los mayores oponentes del teatro realista de efectos fue Heinrich Laube. En sus *Cartas sobre el teatro alemán*, aparecidas en 1846, se enfrentaba con «el énfasis y la ampulosidad» del estilo contemporáneo de escenificación y representación, y reclamaba, en lugar de todo eso, una «clara separación de las palabras sencillas y de los conceptos, la ordenación de los detalles insignificantes para lograr una gran representación».

El lunes de Pascua de 1848 se representó por primera vez en Viena la obra de Laube *Karlsschüler*. El joven Schiller como héroe de un drama, ningún otro tema hubiera podido enardecer más al público en este momento. Un año más tarde, Heinrich Laube fue nombrado director del Burgtheater. Lo que a él le esperaba, según el periódico teatral de Bäuerle, ingeniosamente mordaz, era «un Pegaso convertido en manso caballo para desfiles cortesanos y, en lugar del templo de los dioses, una sala de conversaciones para tés estéticos».

Pero Laube sabía lo que quería. Su teatro no debía ir dirigido a la vista, sino al oído del espectador. Comenzó su trabajo a partir de la dirección de la palabra escénica y con una labor de ensayos concienzudos. En lugar del escenario escalonado de bastidores introdujo el decorado de habitaciones cerradas. Este le proporcionaba óptica y acústicamente la intimidad necesaria, tanto para la pieza francesa de conversación como para la comedia de salón al estilo de Biedermeier. No permitió ningún exceso en cuanto a decorados que distrajeran la atención. Cuando subía el telón y había tres

sillas en el escenario, era seguro que había que esperar a tres personas, ni una más ni una menos. Todo lujo decorativo le parecía a Laube como una «poltrona para un público que no piensa» y como «enemigo hereditario del casto mundo poético».

Examinando la cuestión con claridad, se ve que era una protesta que tenía raíces muy profundas: era el grito de guerra contra la «transformación del escenario en ópera», un reconocimiento del «montaje escueto del drama» como protesta contra el mundo colorido de Wagner y Meyerbeer, en el que la declamación halla «un sepulcro resonante y floreciente». Laube, que por otra parte no despreciaba los placeres culinarios, llegó a preferir como director teatral las obras en serie de Ernst Raugach al lujo de las óperas, la «patata de los teatros alemanes, plato diario de la pobreza».

Sin embargo, la dirección de Laube fracasó ante uno de los mayores forjadores contemporáneos del idioma dramático: Friedrich Hebbel. A Laube le fue mucho mejor con el *Erbförster* de Otto Ludwig que con el *Herodes und Mariamme* de Hebbel. La primera representación de la lúgubre tragedia tuvo lugar el 19 de abril de 1849 ante un local casi vacío. El actor Heinrich Anschütz, cuyo libro de memorias es en ciertos aspectos más sereno y despreocupado que el informe de cuentas del mismo Laube sobre su época del Burgtheater, da las razones.

El ve la causa en la situación política, en la actual preponderancia de los jóvenes dramaturgos alemanes Karl Gutzkow y Gustav Freytag y, ante todo, en el mismo Laube. Precisamente el *Karlsschüler*, opina Anschütz, esta «primera y dulce libación de la copa de la libertad», hubiera bloqueado el camino hacia el público al «broncíneo espíritu» de Hebbel, con su tentadora accesibilidad. Pero la otra mitad de la culpa está en los espectadores, a los que «ha arrastrado el materialismo y el realismo, y contra los que el mundo de las candidas luchó en vano.

El mismo Laube se protegió contra la acusación de favorecer a un «público tendencioso». Durante sus dieci-

siete años de dirección al frente del Burgtheater se concentró cada vez más intensamente en el cultivo de la declamación y consiguió para su casa actores de primera fila: Friedrich Mitter-Wurzer, Adolf von Sonnenthal, Bernhard Baumeister, Stella Hohenfels, Charlotte Wolter, Hugo Thimig trabajaron bajo la dirección de Laube. Concedió a Grillparzer la preferencia que le correspondía. Si sus obras no podían montarse, habría que pensar en llenar las lagunas de la compañía y traer nuevas fuerzas.

La rivalidad por el legado de Grillparzer trajo a Laube uno de sus más amargos fracasos. En 1867 se había despedido del Burgtheater, y en 1871 se encargó del Teatro Municipal de Viena. Un año más tarde estalló entre las dos casas la disputa por el *Bruderzwist in Habsburg*. La primera representación se convirtió en la manzana de la discordia de los antípodas artísticos Laube y Dingelstedt. Franz von Dingelstedt, director del Burgtheater desde 1870, superaba a su antagonista en un doble aspecto. Disponía de las mayores posibilidades técnicas y, gracias a la labor de Laube, de los mejores artistas. El Teatro Municipal presentó la obra póstuma de Grillparzer el 24 de septiembre, y la Fortaleza el 28 de septiembre de 1872. Laube tuvo que pagar la ventaja de cuatro días con el reproche de haber ofrecido «la sensación de pobretón e improvisado». Pero el *Extrablatt* de Viena concedió al Burgtheater la alabanza de haber actuado «maravillosamente» y en especial haber conseguido una profunda penetración en la escena del campamento.

Lo que había surgido en los teatros europeos bajo el signo del Realismo y del Historicismo, de la dirección plástica y oratoria, vivió su último gran resurgimiento en el estilo de los Meininger. Sus radiaciones pasaron por toda Europa e Inglaterra y llegaron hasta América. Con las 2.591 representaciones de su jira por 38 ciudades el mundo experimentó lo que en la pequeña ciudad residencial de Meiningen se había logrado tras ímprobos esfuerzos teatrales.

Cuando en 1866 el príncipe heredero de Sajonia y

Weimar subió al trono en otro tiempo mezquino, como duque Georg II, consagró su principal interés al teatro de la corte construido en 1831, en el que se venía representando sin pretensiones. Renunció a la representación de óperas y se concentró en el teatro. Junto con la actriz Ellen Franz, con la que casó en 1873, elevándola a baronesa de Heldburg, comenzó a construir un teatro experimental, un repertorio clásico en ambiciosa síntesis de palabra e imagen, de máxima precisión en estilo y preparativos.

«El instinto de escenificación y el regocijo del duque iba desde el aspecto puramente pictórico a los temas», cuenta el actor Max Graube en su obra *Historia de los Meininger* (1926), con los que él mismo departió. «La significación dramática y literaria de la obra de los Meininger hay que atribuirla ante todo a la influencia que la baronesa de Heldburg ejerció sobre su esposo.»

Cada representación era limada en largos ensayos hasta en los más mínimos detalles, se enlazaban escenas de solistas y de masas. Los decorados y los trajes debían ser precisos y «verdaderos», como la representación. El duque proyectaba los decorados y los figurines. Fijaba el color, el corte y la clase de tela de las vestiduras. Se ofrecían telas pesadas, costosos terciopelos, seda pura, buenas pieles, en lugar del conejo tradicional: nada de imitaciones, como se lee en Max Grube, sino textiles de Lyon y Génova expresamente preparados. Las armas procedían de Granget, de París.

Los decorados eran creados, según bocetos del duque, por los hermanos Brückner en Coburg, que también trabajaban para Bayreuth. El tono fundamental del escenario era un marrón rojizo, del que sobresalían los trajes de colores más vivos. El duque había sido alumno en Munich del pintor histórico Wilhelm von Kaulbach, cuyas leyes de composición, debidas a Cornelius y Piloty, fueron tan decisivas para las escenificaciones de los Meininger como los efectos de la pintura histórica inglesa para Charles Kean en Londres.

En una cosa, sin embargo, los Meininger divergían fundamentalmente del principio de dirección escénica

londinense de Kean: el centro del cuadro no podía ser congruente con el centro del escenario. ¡Nada de simetría! Georg II había leído en Boileau: «L'ennui naquit un jour de l'uniformité.» Y de su familiaridad con el arte japonés obtuvo la enseñanza de que la asimetría realzada aumenta el estímulo óptico.

Para las escenas de interiores los Meininger preferían la decoración de habitación cerrada con techo incluido, acentuada con nichos, columnas o balaustradas: condición previa para jugar con la «cuarta pared», que había aparecido en París desde comienzos del Realismo y había sido introducido en Viena por medio de Laube.

Georg II no hizo uso alguno de la decoración de cambios, que en Viena y Londres había producido una impresión sensacional. Se había sentido ciertamente impresionado por el empleo que hiciera de ella Charles Kean; que en *El rey Enrique VIII* de Shakespeare hizo desenrollar por medio de cilindros giratorios el panorama de Londres, desde la abadía de Westminster hasta el Grey Friar de Greenwich; sin embargo, permaneció fiel a la antigua ley del teatro: cuadro constante, coreografía móvil.

Con las jiras de los Meininger se implantó la sustitución general de los bastidores colgantes. Aparecieron estrados, escaleras, escenarios planos, según su modelo, como elementos formales decorativos. También Dingelstedt había empleado en Weimar en 1858 para *La novia de Messina* una arquitectura de escaleras. El equipaje del viaje podía ser también voluminoso: el duque Georg llevaba siempre consigo decorados enteros, piezas accesorias y hasta los utensilios más diminutos.

Ningún comparsa contratado en el camino pisaba el escenario de los Meininger, ningún miembro, por muy subordinado que fuera, era sustituible. Hasta los papeles mudos eran repartidos individualmente como elemento ambientador de las grandes escenas de masas, manejados con el mayor realismo. Quien hoy era estrella, mañana debía ser comparsa. Los actores más importantes de la época aprendieron y trabajaron con los Meininger: Luwvig Barnay, Josef Kainz, Max Grube,

Friedrich Haase, Arthur Kraussneck, Ludwig Wüllner, Amanda Lindner.

Cuando su director, Ludwig Chronegk, el más íntimo colaborador del duque, cayó enfermo y murió, Georg II suspendió las jiras. Terminaron en Odessa el 1 de julio de 1890 con la comedia de Shakespeare *Como gustéis*.

Pero los principios de escenificación de los Meininger sobrevivieron a través del Naturalismo hasta bien entrado el siglo xx. Stanislawski en Moscú y Antoine en París los tomaron por modelo: la fidelidad histórica, la representación con la cuarta pared, el arte de conjunto, la idea de la dirección escénica que crea estilo.



14. Del naturalismo a la actualidad

* 1. Introducción

La era de las máquinas se había iniciado. La ciencia se hizo cargo de la tarea de interpretar al hombre como producto de su origen social. Los factores biológicos fueron reconocidos como fuerzas determinantes de la sociedad y la historia. En un momento en que la sociología se dedicaba a investigar críticamente las relaciones entre individuo y sociedad y a desarrollar nuevas estructuras a partir de los fenómenos de cambio de la vida común, hubieron de aparecer también en el campo histórico cultural nuevas categorías de diferenciación.

La condición del destino individual, determinada por la situación y por los instintos, se confronta con la deducción de juicios éticos de valor a partir de las luchas por el poder y por los intereses; bajo este aspecto el «roman experimental» de los grandes realistas franceses admitió a Balzac, Stendhal y Flaubert, y las nuevas dimensiones narrativas influyeron en Dickens y Thackeray, Dostoievski y Tolstoi. Hippolyte Taine reclamaba del dramaturgo el mismo «sens du réel». Estaba obligado a llevar al escenario una realidad, a hacer comprensibles todas las acciones de los hombres a partir del origen, ambiente social y situación de la época. Emile Zola dio en 1881 la consigna programática con su obra *Le naturalisme au théâtre*. Se convirtió en la divisa bélico-social frente a la burguesía convencional.

«El arte tiende a ser de nuevo naturaleza. Lo será según sus condiciones alternativas de reproducción y su manejo», explicaba Arno Holz, incipiente defensor ale-

mán del consecuente Naturalismo bajo la influencia de Zola. Hay que eliminar esa fantasía subjetiva. Con ella, Dumas, hijo, que a la sazón hablaba en Francia del «*théâtre utile*» al servicio del renacimiento social, volvió a neutralizar ampliamente su crítica moralizante. El «*demi-monde*» le sirvió primariamente como medio de contraste.

Pero en el drama naturalista el cuarto estado alzó su voz: lastimera, paciente y ofendida. Tolstoi, Gorki, Gerhart Hauptmann bajaron a los barrios miserables de los desamparados y de los afligidos. El héroe del drama ya no es un solitario, sino un colectivo: los hambrientos tejedores silesios, en Hauptmann; los marginados del Asilo Nocturno, en Gorki; los habitantes de los suburbios de Dublín, en Sean O'Casey.

La denuncia crítico-social del orden social existente culminaba en la revolución. Con el Expresionismo se tendió al teatro proletario y social después de la primera guerra mundial. La agresión se desplazaba del drama a la escenificación: por ejemplo, en Meyerhold, en Piscator, en el teatro de Agitprop. La dirección contra el texto condujo a los escándalos de Piscator de los años 20 y después de 1965 a la provocativa destrucción total de la obra.

El director volvió a ser el centro de la escenografía y de la crítica. Acuña el estilo, forma a los actores, domina el mecanismo constantemente perfeccionado de la técnica escénica. Tiene a su disposición el escenario giratorio, el horizonte redondo, proyectores de numerosos colores. Al cabo de pocos decenios surgen y se superponen formas estilísticas y teatrales. Naturalismo, Simbolismo, Expresionismo, teatro contorsionado y convencional, tradición y experimento, drama épico y absurdo, teatro fantástico y de masas.

Bertold Brecht plantea la pregunta dialéctica: ¿teatro de evasión o teatro didáctico? Hace un cálculo de los experimentos de medio siglo, aparecidos en casi todos los países cultos, que «han conquistado para el teatro campos temáticos y ámbitos de problemas completamente nuevos y lo han transformado en un factor de emi-

nente significado social», y llega a la siguiente conclusión: «Pero ellos habían llevado el teatro a un campo en el que un desarrollo ulterior de la vivencia perceptible, social (política) debía arruinar la vivencia artística». Un informe sobre la crisis, cuya validez trasciende la fase de 1890 a 1940, a la que él se refería.

Stanislawski y Max Reinhardt, Toscanini y Stravinsky, Diaghilev y Pavlova aparecieron como meteoros en el cielo teatral. Se viaja a París, Londres, Berlín, Montecarlo y Moscú para ver las representaciones de dramas, óperas y ballets, de los que «se» habla. El teatro tiene un puente de enlace por encima de fronteras y continentes. América da su asentimiento con importantes aportaciones a la orquesta teatral del siglo xx. El cine se convierte en obra artística con sus propias leyes.

El musical, con ritmos agresivos, con baile, pantomima y perfección escénica se coloca delante de la opereta caduca. *Show-boat*, *West Side Story*, *Porgy and Bess* recorrieron toda la tierra presentadas por coloridas compañías. Empresas de «tournées» de dimensiones mundiales llevaban los éxitos de Broadway a Viena, la ópera de Pekín a París, el ballet Bolshoi a Londres, la Comédie Française a Nueva York. Los teatros del mundo se convirtieron en el dominio común del teatro universal.

* 2. El naturalismo escénico

El «théâtre libre» de París

Zola criticó el teatro francés de su época con duras palabras. Lo llamó «pequeño bastardo hecho a medida», y no dejó lugar a dudas de que sus ataques se dirigían especialmente contra la honorable institución de la Comédie Française. Su obra programática *Le naturalisme au théâtre*, aparecida en 1881, era una dura exigencia de cuentas a la declamación encasillada en el «pathos» convencional, un grito de guerra contra las «mensonges ridicules» de las obras de salón, con las que Augier, Dumas, hijo, y Sardou dominaban el escenario. El pedía

un drama naturalista, que respondiera a todas las exigencias de la escena, sin aferrarse a las leyes superadas de la tragedia clásica. Como ejemplo erudito, Zola recomendaba la dramatización acometida por él en 1873 de su novela mundialmente famosa *Thérèse Raquin*. Thérèse y Laurent, entregados a la fatalidad de su concupiscencia, son «bestias humanas». Como autor, Zola había emprendido sencillamente en dos cuerpos animados un trabajo de disección, como el que realizan los cirujanos en los cadáveres. El método del dramaturgo naturalista correspondía al procedimiento de la investigación científica, de que se servía el siglo con celo febril. Zola trabajaba con el bisturí. Dejaba al aire, fría e incorruptiblemente, los focos de crisis. Preparaba el escalpelo, cortaba desde fuera, mientras Dostoievski ponía a sus héroes ante los rayos X para investigar desde dentro lo que ocurría en sus almas.

Apoyado en las pretensiones y el beneplácito del gran Zola, un desconocido empleado del gas de París tuvo la osadía de abrir la primera brecha en el perfeccionado teatro estereotipado. André Antoine consiguió darse a conocer con un grupo de actores aficionados, no sólo en París, sino al cabo de muy pocas semanas en toda Europa.

El 30 de marzo de 1887 presentó por primera vez su Théâtre Libre ante una sociedad cerrada de críticos y literatos. La frase de Víctor Hugo «théâtre en liberté» daba pie al nombre; el local se hallaba en un patio trasero del Passage des Elysée-des-Beaux Arts; en el programa figuraban piezas de acto único de Byl, Vidal, Duranty y Alexis y, lo que era decisivo para el triunfo, una tensa dramatización de la novela de Zola, *Jacques Damour*.

Henri Fouquier, crítico teatral del *Figaro*, informó detalladamente de esta «maravilla» que se dio de tan rara manera en Montmartre, en el París inagotable en sorpresas. La calificaba como «una de aquellas lámparas que han encendido un genio o un loco y de las que un día surgirá un nuevo rosicler o un incendio».

Antoine no era ciertamente un genio. Pero sabía lo

que quería. Se había familiarizado con la profesión teatral como comparsa en la Comédie Française. Con las teorías artísticas naturalistas como oyente invitado de Hippolyte Taine. Ensanchó el plano escénico del Théâtre Libre, acomodándolo al terreno europeo. Tras considerar a sus contemporáneos de París, que no hallaban acogida alguna en los grandes escenarios, acudió él a Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Turguenev, Björnson, Heijermans y Hauptmann. Sus obras aparecieron «como un trueno en el escenario de Francia» (Catulle Mendés).

Tras ellos palidieron los precursores del drama naturalista francés. Zola y los hermanos Goncourt, cuya *Henriette Maréchal* había salido felizmente en 1865 del escándalo de su estreno, y Henri Becque con su obra *Los cuervos*, aparecían ya superados cuando fueron ofrecidos en 1890 por el Théâtre y por la Freie Bühne de Berlín.

El gran bloque errático, del que los escenarios del naturalismo hacían saltar sus chispas más luminosas, fue Ibsen. Sus *Espectros* inflamaron en toda Europa al cabo de pocos años las controversias en torno al drama moderno. En 1889 figuraba en el programa de apertura del Teatro Libre de Berlín; fue representada en París en 1890 por el Théâtre Libre; en Londres, en 1891, por el Independent Theatre; en Florencia, en 1892, bajo la dirección de Ermete Zacconi; en Barcelona, en 1896. Stanislawski la representó en Moscú; Meyerhold, en San Petersburgo, ya en 1906, en una escenificación sin telones, marcadamente antinaturalista.

El Naturalismo como programa de guerra fue un fuego abrasador que se extinguió rápidamente. Antoine anotó con diligencia los matices de su desarrollo. En 1891, después de la representación de *El pato salvaje* de Ibsen, declaró que él abría su teatro tanto al drama simbolista como al naturalista. Pero rehusó representar la *Princesse Maleine* de Maeterlinck, con el legítimo argumento de que tal obra no se hallaba en el campo de su teatro y que con ella se introduciría en una aventura que conduciría a una falsificación del autor. Para los ya declarados simbolistas inició sus actividades el

Lugne-Poe, que fue bastante liberal y tendió el puente de enlace con el teatro poético moderno.

Las miradas de Antoine se dirigían hacia Berlín. Se aseguró los derechos franceses de la obra de Gerhart Hauptmann *Los tejedores*. A los tres meses escasos de su estreno por la Freie Bühne aparecieron en el Théâtre Libre *Les tisserands*. Antoine ganó con ello, así lo dijo el crítico teatral parisino Jaurès, más que con todas las batallas y discusiones políticas.

La obra era un grito de rebeldía de la miseria y de la desesperación. Firmin Gemier representó al padre de familia Baumert —una bronca y amenazadora acusación, en tanto que la canción de los tejedores resonaba durante todo el segundo acto detrás del escenario—. En el cuarto acto, durante la irrupción de los tejedores en la casa del fabricante, los espectadores saltaron de sus asientos. El sombrío cuadro de Gerhart Hauptmann sobre la sublevación de los tejedores silesios del año 1844 ponía el dedo en la llaga de la crítica situación social de los años 90 en toda Europa. Tuvo que actuar políticamente en una época de revolución que reconocía al teatro —como nunca hasta entonces— el derecho a ser actual y agresivo. El teatro naturalista dio el primer paso. Ya en 1896 el *Ubu Roi*, la biliosa farsa del usurpador, de Alfred Jarry, se apoyaba en medios estilísticos no naturalistas, totalmente distintos.

Cuando André Antoine escribió sus memorias las clasificó en tres etapas: la lucha contra los defensores del teatro convencional, desde 1887 hasta 1895, en el Théâtre Libre; la conquista del amplio público en el Théâtre Antoine, de 1896 hasta 1906; y su actividad como director del Odeón, subvencionado por el Estado, desde 1906 hasta 1914.

Importante para el desarrollo del teatro fue la primera etapa: el Théâtre Libre, que pasó de la sala provisional, junto al passage des Elysée-des-Beaux-Arts, al Théâtre Montparnasse, a la orilla izquierda del Sena, y que finalmente ejecutó sus Menus-Plaisirs en el Boulevard de Strasbourg.

Punto de partida del estilo escénico naturalista de

Antoine «impregné de réalité» fueron los Meininger. En julio de 1888 se trasladó expresamente a Bruselas para asistir allí durante dos semanas a las representaciones en el Teatro de la Moneda. Como Stanislawski en Moscú, admiraba el esmero de los Meininger por el detalle realista —pero reprobó la suntuosidad inútil— y alabó la cerrada coherencia del concepto de dirección escénica.

«El medio ambiente determina los movimientos de los personajes», declaraba Antoine, «y no al revés.» En ello consiste todo el secreto de la novedad que se propuso con los intentos del Théâtre Libre. Medio ambiente «auténtico», en el sentido de Zola, «reproduction exacte de la vie»; esto significaba para el teatro de Antoine: decorados de habitaciones cerradas con ventanas y puertas practicables, techos de vigas que descansaban sobre pesados pilares de madera, troncos de árboles naturales, auténticos encalados, que caían de las paredes. Fue famosa la decisión que tomó cuando, furioso por el fracaso del decorador, hizo colgar en el escenario piezas de carne fresca de unos ganchos de carnicero. Fue una rápida reacción colérica, pero no un barbarismo contra sus principios.

Las fronteras entre la intensificación naturalista del efecto y los realismos crasos e inartísticos desaparecen. Quedan, en definitiva, como una cuestión de gusto personal. En cierta ocasión Ibsen tributó a Jens Wang, decorador del teatro Cristiania de Oslo, la alabanza de que sus árboles, pintados con tanta fidelidad a la naturaleza, hubieran despistado hasta a un perro. Max Reinhardt no pudo escapar al intento de poner en el escenario giratorio un bosque de árboles y arbustos auténticos, conseguidos en los bosques del Estado prusiano, para su famosa representación de *Sueño de una noche de verano* en Berlín. David Belasco, el precursor americano del naturalismo, copió con toda fidelidad en sus producciones de Nueva York el Romanticismo de buscadores de oro y bandidos. Para su obra *La doncella del Oeste dorado*, a cuyo éxito contribuyó en 1910 la música de Puccini, transformó el escenario de la Metropo-

litan Opera en un campamento de cabañas «auténticamente» californiano. Y los árboles de la selva virgen del tercer acto, bajo los cuales se ponía la soga al cuello al bandido Ramerrez —Enrico Caruso como gran estrella de la velada—, eran tan auténticos, como los árboles de Max Reinhardt en Berlín.

El segundo componente del naturalismo escénico de Antoine era el escenario con la «cuarta pared», es decir, ignorar al público. El actor vuelve la espalda a los espectadores cuando lo exige la escena. La máxima ley de la dirección no es ya la consecución del efecto frontal del cuadro, de cara al espectador, sino la subordinación de los actores requerida por el curso de la obra y por los diálogos. El ejemplo pedagógico más famoso es el desfiladero en la escenificación de *Guillermo Tell* realizada por los Meininger, en donde la suplicante y sus dos hijos, saliendo al encuentro del gobernador de la región, Gessler, que avanza de cara hacia adelante, vuelven la espalda al público.

«¿Por qué esta lógica y nada costosa innovación no iba a sustituir a aquellas insostenibles formas convencionales, que soportamos sin saber por qué?», declaraba Antoine. Pero ni las estrellas de la Comédie Française, ni Sarah Bernhardt, ni Coquelin, se hubieran permitido reformar de esta manera su actuación ante el público. Desde siglos antes el gran mimo reclamaba el privilegio de actuar junto a las candilejas, de pronunciar sus monólogos lo más cerca posible del público, de considerar el escenario como envoltorio decorativo de su persona. El principio del teatro renacentista no se había modificado sustancialmente, pese a los cambios estilísticos. Prevalecerá también por las necesidades acústicas en el estrecho marco del escenario clásico.

Antoine logró una extensa realización de la comedia naturalista, porque dentro de sus actores aficionados ninguna fortaleza de ambición personal le cerraba el camino; también lo logró Stanislavski, porque sus actores le adoraban con fervor; no se realizó entre Shaw y Henry Irving, representante de una era de directores-actores que se hundía; se desvaneció finalmente frente

a la riqueza de nuevas posibilidades escénicas, como las que abrió Max Reinhardt en los dos primeros decenios del siglo xx.

Los primeros intentos con el «cinematógrafo» se dieron en la época del Naturalismo. Los films de Charlie Chaplin y Buster Keaton sobre la lucha del hombre pequeño contra la perfidia del objeto invirtieron el acento naturalista del mundo de las cosas hacia lo grotesco y lo cómico. Antoine se dedicó exclusivamente al cine desde 1914: como actor, director y, finalmente, como crítico. Llevó al cine a Dumas, Hugo, Zola, con su estilo naturalista de representación. Se traspuso «sencillamente la doctrina del Théâtre Libre al cine», escribía en 1922 René Clair. De él procedieron los impulsos más fuertes hacia un movimiento de reacción, hacia el cine fantástico y surrealista, hacia la paráfrasis de sueño e intelecto, compromiso social e ironía romántica.

El Teatro Libre de Berlín

A consecuencia de la disconformidad crítica con el teatro comercial de clichés y como reacción contra la tutela ejercida por la censura se produjo también en Berlín el choque con el teatro naturalista. A los poetas y dramaturgos les llegó la hora de plantearse los problemas de su época. Wilhelm Bölsche escribió en 1887 sobre *Los fundamentos científico-naturales de la poesía*, en el sentido de Zola. En su folleto *Revolución en la literatura*, Karl Bleibtreu exigía del poeta una participación activa en la vida pública y el valor de recorrer los barrios más sombríos, en los que dominaban el hambre y la miseria.

Los teatros nacionales de Berlín —análogamente a la situación de París en la misma época— vivían de las obras de salón y de costumbres; el Teatro Real, muy subvencionado, se conformaba con un «tributo a medias a los clásicos». Un círculo de hombres, comprometidos literaria y dramáticamente, se reunió y fundó en abril de 1889 el círculo teatral «Freie Bühne», animado por

el ejemplo del Théâtre Libre de París. También aquí el nombre era al mismo tiempo un programa: libre de contemplaciones comerciales, libre de la coacción de la censura. Como presidente fue elegido el joven crítico literario y teatral Otto Brahm.

La idea ampliamente aceptada de que André Antoine actuó en 1887 en Berlín con su compañía, animando la novel empresa, se basa en un error. Tampoco las notas personales de Antoine contienen nada de ello. Pero es cierto que Otto Brahm había estado en París en 1888. Había conocido la brillantez declamatoria de la Comédie Française y su reverso, el molde estereotipado, y había examinado críticamente las posibilidades del Théâtre Libre.

La reserva financiera del Teatro Libre berlinés eran los miembros «pasivos», ganados sobre la base de formar una asociación. Su número ascendió al cabo de un año a más de mil. Las aportaciones servían para cubrir los costes de los actores y directores y del alquiler del teatro. En un sistema análogo descansan todavía hoy las organizaciones de visitantes que existen en numerosos países europeos. Una de las primeras fue la *Freie Volksbühne*, fundada ya en 1890 en Berlín, cuyos iniciadores procedían en parte del círculo de Brahm.

La culminación del Teatro Libre berlinés la constituyó un homenaje a la «cabeza de la nueva escuela realista», Ibsen, el gran señor del teatro naturalista. Brahm eligió *Espectros*, el drama más discutido y celebrado del gran noruego. Había sido presentado dos años antes en Berlín, pero, tras la primera representación, fue prohibido por la censura policial. Ahora, como función de tarde de domingo en un grupo cerrado, escapaba a su alcance. Un brillante reparto subrayó la importancia del acontecimiento el 29 de septiembre de 1889. En el programa figuraban Emmerich Robert, del Burgtheater de Viena, en el papel de Oswald; Arthur Kraussneck, en el de pastor Manders; Marie Schanzer (la segunda mujer del director Hans von Bülow, que había perdido a Cósima con Ricardo Wagner), como señora Alving, y la joven Agnes Sorma, como Regina. El Teatro Libre hizo

reconocer no sólo que tenía pretensiones y metas, sino también que disponía de considerables medios.

Su segunda representación se convirtió en hito del Naturalismo alemán. Representaba la primera obra de un joven dramaturgo alemán desconocido hasta entonces, obra que había circulado recientemente a escondidas y había alarmado a la oposición: el drama social de Gerhart Hauptmann *Antes del amanecer*. Tuvo lugar el 20 de octubre de 1889 con ocasión del famoso estreno espectacular en el escenario del Teatro Lessing. Algunas cartas anónimas en son de amenaza a los actores que participaban habían anunciado ya el escándalo esperado. La febril exaltación alcanzó su punto culminante en la casa abarrotada de público durante el quinto acto, cuando el drama de los campesinos silesios, ambientado entre explotación, nuevos ricos, alcoholismo y miseria hereditaria, preveía que se escuchara tras el escenario un «gemido de parturienta». En medio del tumulto de aplausos y gritos de protesta se alzó de su asiento el médico Isidor Kasten y agitó sobre su cabeza unos fórceps para el parto. Los había llevado consigo expresamente para provocar el escándalo, y más tarde se disculpó formalmente cuando el Teatro Libre se querelló contra él para la anulación de su condición de socio.

El Naturalismo había hecho su entrada en escena con un escándalo. No sólo la obra, sino también los decorados, eran «auténticos». El segundo acto mostraba una granja con todos los pertrechos: fuentes, palomar, establo, emparrado y antejardín, banco de verano, estacas de jardín y media docena de diversas puertas y portales de entrada. «Es una pena», escribía malignamente el crítico Karl Frenzel, que se haya olvidado la pieza más importante, «el estercolero con el gallo cantando». (El intento de compartir también los olores del medio ambiente fracasó al no poder eliminarlos en el cambio de escenas, sino todo lo más cubrirlos con nuevos «aromas».)

Pero el nombre del joven dramaturgo Gerhart Hauptmann estaba en boca de todos. Theodor Fontane, el sensato corresponsal de la crítica teatral de Berlín, se

puso de su lado. Lo señaló reconocidamente como «el verdadero capitán de la negra banda de realistas», que expone la vida, como sea, en todo su horror; que nada añade, pero que tampoco grita nada; que gana el honor de ser «un Ibsen completamente desprovisto de fraseología».

El Teatro Libre había hallado «su» autor, y se convirtió en el portavoz de Gerhart Hauptmann, como el teatro de artistas de Moscú dirigido por Stanislavski se convirtió en la casa de Chejov. Ni la representación de *Henriette Maréchal* de los hermanos Goncourt, ni el boceto de ambiente berlinés *La familia Selicke* de Holz y Schlaf, ni Björnson, ni Anzengruber o Sudermann, pudieron medirse con la resonancia de las obras de Gerhart Hauptmann.

El que *Los tejedores* se representara más tumultuosamente en el Théâtre Libre de París que en Berlín, pudo tener sus motivos en consideraciones personales de Otto Brahm. El estreno público, planeado en principio por Adolphe L'Arronge en el Teatro Alemán, había sido prohibido en el último minuto por «razones de orden público». Así, al Teatro Libre le correspondió representar el 26 de febrero de 1893, en el marco del club libre de censura, «la obra más pujante de la literatura moderna de denuncia». Pero no consiguió, como constataron los competentes críticos, los alarmantes efectos que se habían esperado después de la lectura.

Otto Brahm empezó ya a considerar planes futuros. En 1894 abandonó la presidencia del Teatro Libre berlinés y durante diez años se encargó del Teatro Alemán, situado en la Schumannstrasse. Allí puso en escena *Los tejedores* de Hauptmann el 25 de septiembre de 1894, como representación pública, con Rudolf Rittner, Josef Kainz y Arthur Kraussneck. La censura calló, el éxito público estaba ya asegurado. Pero para el Teatro Libre el abandono de Brahm significó al mismo tiempo la pérdida de su «autor de casa» Gerhart Hauptmann. Naturalmente, éste entregó las obras posteriores al Teatro Alemán. La presidencia del Teatro Libre fue aceptada hasta 1898 por Paul Schlenther, uno de los socios fun-

dacionales de personalidad más destacada junto a Maximilian Harden, Theodor Wolff, los hermanos Heinrich y Julius Hart y el editor Samuel Fischer. Cuando en 1898 aceptó Paul Schlenker la invitación del Burgtheater de Viena, le reemplazó Ludwig Fulda. El Teatro Libre buscó un interés periférico en el misticismo lírico de los simbolistas. Los duros perfiles del Naturalismo social se esfumaron en el canto noético de la *Madonna Dianora* de Hofmannsthal, de *Tiempo muerto* de Ernst Hardt, de *El sacrificio de la primavera* de Eduard von Keyserling.

Cuando en 1909 cumplió su vigésimo jubileo el Teatro Libre con una representación conmemorativa del drama de Hauptmann *Antes del amanecer*, no hubo ni gritos ni protestas. El poeta pudo dejarse honrar, estando a su lado Otto Brahm. La rápida historia y el teatro habían dejado atrás y habían limado lo que dos decenios antes dividiera a los espíritus.

El «Independent Theatre» de Londres

El tercer foco del teatro naturalista europeo fue Londres. Shaw publicó en 1891 su ensayo *The quintessence of Ibsenism*. Esta quintaesencia significaba una mordaz negativa al teatro de estrellas y al teatro comercial, a la obra de intrigas «à la Sardou» y a los llamados pseudo-ibsenistas. Como crítico teatral del *Saturday Review*, Shaw irrumpió inmediatamente en la batalla diaria en torno al drama nuevo. El objetivo preferido de sus duros ataques fueron las obras realistas problemáticas, hábilmente construidas, de Pinero, cuya obra *Second Mrs. Tanqueray* llenó durante meses un teatro.

Shaw medía las cualidades de los empresarios londinenses por su preparación para representar a Ibsen. Entre ellos no se contaban Henry Irving y Herbert Beerbohm-Tree, los dos famosos representantes del teatro realista decorativo. Shaw no les perdonó que fragmentaran totalmente a Shakespeare y redujeran la estructura escénica a sus grandes cuadros efectistas. Se llegó a una abierta enemistad cuando Irving rechazó una obra

de Shaw sobre Napoleón, en un acto, *El hombre del destino*, escrita expresamente para Ellen Terry, y en su lugar escenificó la obra de Sardou sobre Napoleón *Madame sans-gêne*.

Por esta época apareció también en Londres un pequeño teatro nocturno de aficionados. Su iniciador fue Jacob Thomas Grein, comerciante de origen holandés. Fundó en 1891 una compañía teatral independiente con la intención de representar «obras avanzadas» que no tuvieran acceso a los grandes teatros, y la denominó —en estrecha analogía con el Théâtre Libre de París y la Freie Bühne de Berlín— «Independent Theatre Society».

Según la intención de Grein de colocar el valor literario por encima de intenciones comerciales y de esquivar la censura, el primer testigo llamado a declarar fue consecuentemente el portavoz dramático del Naturalismo europeo: Ibsen. Grein ofreció en 1891 *Espectros* como inauguración de su Independent Theatre. El local de la representación fue el Royalty Theatre, en el Soho, alquilado por él. Shaw no escatimó alabanzas y confió a Grein su primer éxito de público: *Widower's Houses* (Las casas del señor Sartorio). Fue estrenada en 1892 como «first original didactic-realistic play». Los aplausos y los silbidos provocaron el consiguiente escándalo y una nueva representación dentro del grupo a espaldas de la censura. Se daba así un paralelismo con la situación berlinesa: después del comienzo con Ibsen el «succès de scandal» se producía ahora con un joven autor patrio.

Pero Grein no era Brahm, y Shaw siguió insistiendo. Mientras el Independent Theatre se mantuvo en pie a duras penas hasta 1897, Shaw conquistaba para la fama mundial a mecenas femeninos interesadas por el arte. La acomodada cuáquera A. E. F. Horniman colaboró en 1894 para llevar *Los héroes* al escenario del Avenue Theatre. El actor y productor norteamericano Richard Mansfield la llevó a Nueva York —como posteriormente *El alumno del diablo*—, logrando un éxito persistente y lucrativo.

Entre tanto, la activa miss Horniman se ocupó de la creación de un teatro nacional irlandés. Fundó en Dublín en 1904 el Irish National Theatre Society. Su colaborador Yeats consiguió que Shaw escribiera una comedia irlandesa. Recibió el título de *Las otras islas de John Bull*, era de una virulencia genialmente desenmas-caradora... y siguió otros caminos. Shaw la entregó, igual que su obra *Cándida*, al actor y director Harley Granville-Barker para su estreno en el Royal Court Theatre de Londres. Se adelantó ocho semanas al comienzo del teatro nacional irlandés. Cuando el 27 de diciembre de 1904 se alzó en Dublín el telón del Abbey Theatre, se ofrecieron dos obras de un acto cada una, compuestas por Yeats y lady Gregory. No ofrecían nada revolucionario; Shaw había vencido.

La Manchester Repertory Company, también alentada por miss Horniman, defendió el realismo provocativo, término angloamericano para el Naturalismo. Representó en el Gaiety Theatre de Manchester, un teatro de audaz repertorio, obras de Houghton, St. John Ervine y Brighouse. Ya no se volvió a colaborar con Shaw. Influyó menos en la vanguardia del teatro europeo de su época que en la joven dramaturgia americana. Su método didáctico, aprendido de Ibsen, ofrecía un incipiente esquema doctrinal. Shaw criticó al teatro moderno partiendo del momento en que la Nora de Ibsen pide a su marido que se siente a hablar con ella de su matrimonio. En la discusión del conflicto psicológico y convencional veía él la tarea del drama realista (= naturalista). El tablado se convierte en el escenario del debate. En el prólogo y en las anotaciones escénicas desarrolla Shaw el trasfondo espiritual de sus obras, autointerpretaciones del autor sobre la base de la técnica escénica analítica de Ibsen, que volverán a aparecer en O'Neill, Arthur Miller, Graham Greene o Tennessee Williams. En Inglaterra el proceso pasó por Priestley a los *Dramas de la contemplación interior*, *Mirando hacia atrás con ira* y *El animador* de Osborne, a la obra juvenil realista de Edward Bond *Salvados*, a *La cocina* y la trilogía de la cotidianidad pequeño-bur-

guesa entre política y resignación, de Wesker. Fueron estrenadas en el Royal Court Theatre de Londres, la casa tradicional del teatro de vanguardia, ya que ellos no tuvieron que ceder al tabú de una representación cerrada, como los precursores del teatro naturalista.

Ya en 1909 Shaw había atacado duramente la censura del «master of the revels», que nadie se había atrevido a tocar desde los días de Shakespeare. Desde la prohibición de *La profesión de la señora Warren* se alzó él —según sus propias palabras, «especialista en obras inmorales y heréticas»— contra el atropello y opresión del censor teatral. En lugar de un relajamiento provocó un recrudecimiento. Sólo medio siglo más tarde, en febrero de 1968, aceptó el Parlamento británico la propuesta presentada por el partido laborista para acabar con la función del Lord Chamberlain como «master of the revels».

* 3. Ensayo de formas nuevas

Stanislavski y el teatro de artistas de Moscú

En junio de 1897 se encontraban en un restaurante de Moscú el escritor W. I. Nemirovich-Danchenko y Stanislavski, joven aficionado al teatro, hijo de un industrial. La conversación duró desde las dos de la tarde hasta las ocho de la mañana del día siguiente. El resultado de las dieciocho horas de charla fue la fundación de una nueva empresa teatral privada. Recibió el nombre de Teatro de Artistas de Moscú.

El cuidado con que fueron planeados desde un principio todos los detalles artísticos y de organización fue significativo para todo su desarrollo futuro. Durante decenios ningún otro teatro fue tan inmutable ni tan entregado a su conciencia transmisora. Stanislavski se encargó de la dirección artística del teatro; Nemirovich-Danchenko, de la literaria. Para la financiación se consiguieron accionistas. Procedían de la Sociedad Filarmónica de Moscú, que ya se había hecho cargo de una Escuela

de Teatro dirigida por Nemirovich-Danchenko, y de la Sociedad para el Arte y la Literatura, cuyas representaciones de aficionados había financiado Stanislavski desde hacía diez años.

Por aquella época Moscú se hallaba bajo el signo de magnánimos mecenas privados. Industriales y comerciantes dedicaban su fortuna a fines artísticos. Los hermanos Tretyakov patrocinaban la pintura; el polifacético amigo de la música y del teatro, S. I. Mamontov, financiaba las óperas y los conciertos. En la casa paterna del joven Stanislavski, cuyo nombre burgués era Konstantin Sergueyevich Alexeyev, se levantaron escenarios para niños y aficionados.

Durante la tournée de los Meininger a Moscú en 1885, Stanislavski, que entonces tenía veintidós años, no se perdió ninguna función. Admiró la «extraña disciplina de una grandiosa festividad del arte»; pero el «despotismo de la escenificación» de Chronegk le empujó a las primeras consideraciones artísticas sobre las razones en pro y en contra de la tiranía de la dirección. El mismo Stanislavski nunca fue un director tiránico. Después de más de cien ensayos no le importaba apelar a la intuición propia de sus actores. No les imponía su propia concepción: se ocupaba de familiarizarles con los presupuestos de su papel, un trabajo básico sobre el que más tarde levantó su «sistema».

El principio de fidelidad a la realidad histórica, a la que se adscribió el Teatro de Artistas de Moscú con su primera representación, procedía totalmente de los Meininger. Para la apertura se ofreció el drama histórico *El zar Fiodor Ivanovich*, de Alexei Tolstoi, padre, aparecido en 1868, prohibido en su época por la censura. Durante varios meses antes, Stanislavski, su mujer María Lilina y el maquetista V. A. Simov habían preparado los lugares históricos. En la región situada entre el Volga y el Oca habían buscado salas capitulares en conventos e iglesias, habían vagado por comercios de antigüedades y mercados de cacharrerías, para conseguir el material necesario para una escenificación de «auténtica» fuerza emocional y «auténtico» ambiente social.

Entre tanto, el resto de la compañía ensayaba en el corral teatral de Puchkino, un lugar de recreo a treinta verstas de Moscú.

El 14 de octubre de 1898 se alzó por primera vez la cortina del Teatro de Artistas de Moscú. Moskvín pronunció las pertinentes palabras iniciales del zar Fjodor Ivanovich: «En esta empresa pongo yo toda mi esperanza.» En la tragedia de Tolstói el resultado es el fracaso. Para el Teatro de Artistas de Moscú, aquello supuso el camino hacia la fama mundial. Está ligado al nombre de «su» autor, Anton Chejov, y basado en la representación de *La gaviota*, que como segundo estreno se representó el 17 de diciembre de 1898. La obra había fracasado un año antes en el Teatro Alexandra de San Petersburgo. Sólo a duras penas se consiguió de Chejov un nuevo intento.

La escenificación se convirtió en la prueba decisiva del Teatro de Artistas de Moscú. Mientras los esfuerzos en *El zar Fjodor Ivanovich* se habían reducido a la preparación del escenario, ahora se trataba de criterios teatrales: de disposiciones, presentimientos, alusiones, matices de los sentimientos. Se pisó un nuevo camino de la intuición y del sentimiento, como señalaba Stanislavski, un camino «desde lo exterior a lo subconsciente, pasando por lo interior». Representaba la entrega total al teatro, un fervor casi religioso. «Nos abrazamos como en la Noche de Pascua», escribía Stanislavski después del éxito de *La gaviota*.

El Teatro de Artistas de Moscú había hallado su poeta y su estilo. Se convirtió en «la casa de Chejov», y en adelante la gaviota con sus alas extendidas adornó el telón, los programas y los billetes de entrada. El íntimo contacto artístico y personal con Chejov —la actriz Olga Knipper fue su mujer— se incrementó con las escenificaciones de *Tío Vania*, *Las tres hermanas* y, finalmente, *El jardín de los cerezos*. Stanislavski desarrolló un pulido estilo impresionista. Ofrecía todos los medios imaginables de ilusión óptica y acústica para lograr «compenetrar» a sus actores y al público. Un resonar de guitarras y cigarras, un ruido de trineos creciente

y decreciente, colaboraban a ello. En una autocrítica que desarma Stanislavski reconoció que en esta dirección se inclinaba a excesos y él mismo cuenta la anécdota tantas veces citada: Chejov dijo en cierta ocasión que escribiría una nueva obra que comenzara de la siguiente manera: «Qué tranquilo se está aquí; no se oye ningún pájaro, ningún perro ladra, ningún reloj de cuco suena, ningún búho grita, ningún ruiseñor canta, ningún reloj anda, las campanas no tañen y no se oye ni un solo grillo.»

Con las obras de Gorki ganó Stanislavski un nuevo componente, el drama de denuncia crítico-social. Su «realismo externo» fue elaborado con la misma intensidad que la fidelidad histórica que había movido a Stanislavski a enviar a Chipre una delegación antes del *Otelo* y al decorador Simov a Roma antes del *Julio César*, o que le impulsó a preparar una escenificación de Ibsen con mobiliario traído expresamente de Noruega.

Durante los ensayos del *Asilo Nocturno*, Stanislavski envió a sus actores junto al Jitrovmarkt, el barrio de vagabundos de Moscú, los cuales departieron con los vagabundos, y Olga Knipper eligió incluso una prostituta como compañera de habitación para «vivir» el papel de Natacha. La formación obtenida de la realidad —«representar significa vivir»— es un punto central del famoso (y a menudo mal entendido) sistema de Stanislavski. Se le reprochó a Stanislavski que menospreciaba la capacidad de imaginación. Pero de hecho él quiere que su «sistema» —celebrado por sus entusiastas como el baúl mágico del arte teatral— sea considerado como una dirección flexible para la colaboración entre director y actor. Stanislavski modifica también la discutida tesis de la identificación, que desde Riccoboni hasta Brecht ha sido controvertida una y otra vez. ¿Es el actor lo que representa, o representa aquello de lo que él no es consciente? También el sistema de Stanislavski desembocaba en un equilibrismo. Advirtió a sus actores que no utilizaran el escenario para sus confesiones privadas. Que las sensaciones personales no eran ningún enriquecimiento del arte representativo. Que los

celos sufridos por uno mismo no elaboran un Oteló mejor, sino peor, cuenta él por propia experiencia en su libro *El secreto del actor*.

Michael Chejov, que bajo Stanislavski perteneció al Estudio Segundo del Teatro de Artistas moscovita y a comienzos de los años 30 utilizó sus apuntes en el Group Theatre de Nueva York, obtuvo como síntesis del sistema de Stanislavski la siguiente fórmula: «La imaginación cubre su necesidad con el estudio de la vida.»

El mismo Stanislavski se aferró a las dos ideas de «acción física» y «cometido supremo», es decir, unificación en una tesis fundamental creadora, desde la cual hay que interpretar un trabajo escénico. Como ejemplo cita a *Hamlet* (cuya personificación por E. G. Craig en 1911 dejó en él profundas huellas). Se puede representar como un drama familiar bajo el aspecto de: quiero honrar la memoria de mi padre. Se le puede considerar como la tragedia de un hombre que trata de descubrir los secretos del ser. Y finalmente se ofrece como máximo cometido: quiero salvar a la Humanidad.

Si, por otra parte, se atribuye al drama de Shakespeare la intención política «quiero que desaparezca el feudalismo», el principio del cometido supremo incide en el terreno de lo problemático. Al director corresponde poner el «cometido supremo» al servicio de la Humanidad o en el séquito de los poderosos. En el estado totalitario, el arte se balancea en el filo de la navaja.

El inflamado «Conceded la libertad de pensamiento, señor», del Marqués de Poza, o el juramento de Rütli en *Guillermo Tell* pudieron resultar en la Alemania de 1940 tan sospechosos como lo fue transitoriamente la «ideología absolutamente burguesa» de Stanislavski en Rusia. Ya en las revueltas de la guerra civil de 1905 se había sentido Stanislavski en un callejón sin salida. Una «tournée» de dos años por Europa y América salvó la fama del Teatro de Artistas de Moscú para el extranjero, cuando en Rusia peligraba su supervivencia. Después de la revolución de octubre de 1917, el teatro estaba muy distante de las masas enfebrecidas. Pero A. W. Lunacharski, primer comisario del pueblo

para la Educación, tendió su mano protectora sobre Stanislavski. Desde septiembre de 1922 hasta agosto de 1924 la compañía del Teatro de Artistas de Moscú estuvo de viaje una vez más, a Europa y América, siguiendo invitaciones hechas hacía tiempo. «Tuvimos que alejarnos», escribe Stanislavski en sus Memorias, aparecidas en América en 1925, «alejarnos de una atmósfera de desorganización» en un momento en que «la tormenta de la revolución había alcanzado precisamente en los teatros su desarrollo más perfecto y frente a nuestro teatro había surgido una actitud nada benevolente. Esta no procedía verdaderamente del mismo régimen, sino de la extrema izquierda de la juventud teatral.»

Los artistas dirigentes de la nueva época —Meyerhold, Vajtangov, Tairov— procedían de la escuela de Stanislavski: de los estudios experimentales del Teatro de Artistas de Moscú. Meyerhold había tratado de ganar a Stanislavski en 1905 para los principios de un teatro estilista. Pero la guerra civil supuso para el estudio de la Povárskaia su fin, antes de que Meyerhold lograra resultados prácticos.

El trabajo sistemático de experimentación lo adoptó el llamado *Estudio Primero*, que fue dirigido por Z. A. Sulershizki y después de su muerte en 1916 por J. B. Vajtangov. Gorki proporcionó al Estudio sus notas sobre los métodos de improvisación de la commedia dell'arte napolitana, que había estudiado minuciosamente durante su destierro voluntario en Capri. El escenario de habitación, en un principio muy provisional, obligó a combinaciones nada convencionales con podios y plataformas manejables. Stanislavski ideó una rejilla metálica que fue colocada en el techo y sirvió para colgar lienzos de paño.

En el reducido círculo de improvisaciones del Estudio ensayó las posibilidades técnicas que más tarde el teatro revolucionario elevó a dimensiones masivas. Para la obra simbolista de Andreiev *Juventud* sugirió un bosque con ramas colgantes de terciopelo negro; asimismo, una caja transparente revestida de terciopelo negro, con puntitas de luz incrustadas en ella, producía la ilusión

de farolas de estación brillando a lo lejos. Para la escenificación del drama lírico de Alexander Blok *Rosa y Cruz*, que no se llevó a efecto, Stanislavski había ideado un escenario similar totalmente desmaterializado.

Del trabajo directivo de Stanislavski, el extranjero sólo conoció las representaciones clásicas del Teatro de Artistas, altamente perfeccionadas, limadas hasta el extremo y mantenidas durante decenios. Su juego soberano con la «cuarta pared» —como, por ejemplo, el banco colocado junto al proscenio en el segundo acto de *La gaviota*, en el que los actores se sentaban dando la espalda al público— se convirtió en modelo mundial a seguir.

La experimentación de nuevas formas se limitó a los Estudios, que se convirtieron en las reservas del teatro ruso moderno. Al primer Estudio siguió el segundo, el tercero (el actual Teatro de Vajtangov), un cuarto Estudio y un Estudio Musical dirigido por Nemirovich-Danchenko. Stanislavski participó personalmente en el desarrollo del Estudio judío *Habima*, en el que a petición suya enseñó algunos años Vajtangov y él mismo dirigió un curso sobre su sistema. El punto artístico culminante lo constituyó la escenificación de Vajtangov para *Dybbuk* (1922), una leyenda caucásica dramatizada por Sch. Anski. Después de la «torunée» por Europa y América, la «Habima» se dirigió a Palestina en 1928-1929; con la fundación de la República de Israel en 1948 se convirtió en el Teatro Nacional hebreo de Tel-Aviv.

Igualmente, según el método de Stanislavski, trabajaron el Estudio armenio de Moscú, la Reduta polaca fundada en Varsovia en 1919, el Estudio constituido en Kiev por la actriz polaca St. Wysocka, el Teatro Nacional búlgaro de Sofía, bajo el director y discípulo de Stanislavski N. O. Masalinitov: una cadena cuyos eslabones llegan hasta América con Michael Chejov.

El Naturalismo teatral había tomado de París su programa de partida. En Francia se inició también como reacción el abandono consciente del Naturalismo: el Simbolismo. Mallarmé, el «prince des poètes», se parapetó en nombre de la poesía frente a la pretensión de esperar del poeta sólo una representación de lo profano en primer plano. Su tarea no consistía en nombrar un objeto, sino más bien en evocarlo gracias a su imaginación. Mallarmé soñaba con un «teatro soberbiamente realista de nuestra fantasía», un teatro «desde dentro», de igual manera que los románticos habían buscado «el camino hacia adentro».

Baudelaire hablaba de «la selva de símbolos». Veía en el Universo visible una reserva de cuadros y figuras a la que sólo la imaginación poética podría asignar su rango y valor. Y de Valéry procede la hermosa frase de que la poesía debiera recobrar de la música lo que por derecho le corresponde. En la colaboración de ambas logró el teatro del Simbolismo su legitimación más concluyente. Richard Strauss convirtió el viejo problema básico, la rivalidad entre palabra y música, en el tema de su último ópera, *Capriccio*, pulida hasta el máximo.

El naturalismo era un programa, pero no necesariamente un límite de la personalidad creadora. Ibsen provenía del *Peer Gynt*, del Romanticismo nacionalista noruego, antes de escribir *Espectros* y *Nora*, y con el Simbolismo subyacente de *El pato salvaje* se apartó del teatro puramente naturalista. Gerhart Hauptmann representó en *Hanneles Himmelfahrt* lo agudamente doctrinario, y con la *Versunkene Glocke* y la fábula *Und Pippa tanzt* se sumerge en mundos míticos neorrománticos. Chejov hace que el joven Konstantin en *La gaviota* pida nuevas formas, fuerzas que debían acabar con la rutina del teatro actual y con su esfuerzo lastimoso «por conseguir una moral de las imágenes y frases insípidas». Pero Konstantin Treplyov perece en el caos de sus sueños y de sus formas. Chejov —en la frontera entre naturalismo y simbolismo— ha recono-

cido el peligro que para el arte y la vida existe en la huida al reino inanimado de los sueños: el viaje al «ninguna parte» de las situaciones anímicas, en el que se pierde el *Tintagiles* de Maeterlinck.

Uno de los más jóvenes simbolistas de París, Paul Fort, rechazó en 1890 el Naturalismo del Théâtre Libre. Fundó el Théâtre d'Art, apoyado por un grupo de poetas de sus mismas ideas. Como director artístico llamó al actor Lugne-Poe, que procedía de Antoine. Una frase de Lugne-Poe sobre esta época de cambio de tendencias caracteriza la situación espiritual del teatro en el antagonismo de los estilos: «Mi cabeza confusa vacilaba entre el Naturalismo y el Simbolismo y hallaba en los dos pesebres sólo un escaso alimento.»

El centro de gravedad del Théâtre d'Art se hallaba en el simbolista Maeterlinck, en los dramas líricos de la soledad y de la melancolía. El eco favorable de *Peleas y Melisenda* en mayo de 1893 animó a Lugne-Poe, alentado por el poeta y crítico Camille Mauclair, a establecer una empresa propia: el Théâtre de l'Oeuvre. Fue inaugurado en octubre de 1893 con *Rosmersholm* de Ibsen. En busca de alimentos más fuertes, Lugne-Poe echó mano del *Ubu-Roi* del joven bohemio parisiño Alfred Jarry. El estreno de la feroz farsa crítica de la sociedad el 10 de diciembre de 1896 provocó un tumulto como no lo había vivido París desde los días de *Hernani*. Firmin Gémier representó a Ubu, y ya su primera palabra bastó para destrozar burlescamente el bienestar estético de los espectadores «que habían cenado bien».

En el patio de butacas se sentaba la «haute-volée» del culto simbolista a la belleza, estaban Mallarmé y Henri Ghéon, Yeats y Arthur Symons. Ante sus ojos se iniciaba el teatro vanguardista del siglo venidero: se había iniciado el tránsito del drama surrealista al drama del absurdo, pasando por *Víctor o los niños en el poder* de Roger Vitrac, hasta Ionesco, Beckett, Audiberti.

Varias décadas después, Henri Ghéon, en su ensayo retrospectivo *L'art du théâtre* (1944), elogiaba al *Ubu-Roi*, que era teatro cien por cien, que creaba «en las

fronteras de la realidad una realidad con ayuda de símbolos»: una interpretación que muestra cuán cerca se hallan los círculos divergentes. (En 1958, Jean Vilar ha descubierto de nuevo, con una escenificación de máscaras grotesca y agresiva en el Théâtre National Populaire, las cualidades teatrales del *Ubu-Roi*. El Theater am Gelande de Praga ha mostrado por toda Europa, después de 1960, su adaptación checa.)

Cuán poco se dejó cohibir la praxis teatral por controversias estilísticas lo muestra el hecho de que Gémier apareció también en escena en marzo de 1908 con su *Père Ubu* en el Théâtre Antoine.

La simultaneidad de lo aparentemente contradictorio señala el desarrollo futuro. En el mismo momento en que fueron derribados los convencionalismos dramáticos tradicionales comenzó también el abandono del habitual marco del escenario en forma de caja. El primer impulso lo dieron los simbolistas con su rechazo de la servidumbre naturalista al detalle. La existencia de fotografías del joven Ekdal en *El pato salvaje* de Ibsen es ilusoria: oculta la trama de falsedad de un cómodo arreglo. La cámara se convierte en el requisito del autoengaño.

Para los simbolistas el fotografismo del drama naturalista era una locura patente que cerraba el paso a un examen más profundo. El escenario no debiera mostrar el medio ambiente, sino alumbrar espacios anímicos. Su tarea no es describir, sino evocar. La luz recibía una función decisiva. Música y baile venían en ayuda de la palabra. En algunas ocasiones afortunadas lograron sacar a la publicidad del escenario los estados anímicos enraizados en el terreno privado de la Lírica: una entrega del «état de l'âme» que el drama simbolista sólo lograba realizar gracias a la ayuda de la música.

La poesía de Mallarmé *L'après-midi d'un faune* fue llevada al escenario y a la sala de conciertos por Claude Debussy. En la coreografía de Nijinsky constituyó en 1912 un punto culminante del ballet ruso en París. El drama sáfico de amor de Maeterlinck *Peleas y Melisenda* obtuvo, merced a la música de Debussy, un grado

de transfiguración poética no alcanzado por el teatro hablado. Hugo de Hofmannsthal halló en Ricardo Strauss su compañero ideal. La embriaguez simbolista de sonido y colores de Gabriele d'Anunzio vivió de la oscura y sugestiva melodía declamatoria de Eleonora Duse.

Era la época en que Rodin modelaba sus amantes en mármol blanco, en la que Rilke escribía los *Sonetos a Orfeo*, en la que Isadora Duncan bailaba a Afrodita con túnica y sandalias de cintas y en un ingenuo y orgiástico sentimiento del todo explicaba: «My soul was like a battlefield where Apollo, Dionysos, Christ, Nietzsche and Richard Wagner disputed the ground.»

El Occidente hizo un inventario de sus existencias. Richard Wagner ya lo había hecho para el escenario de ópera. Su ideal de obra artística total ocupó a los artistas de Europa y América. El suizo Adolphe Appia proyectó en 1892 una serie de bocetos y modelos para el *Oro del Rin* y en 1896 para el *Parsifal*. Encomendó a la luz una tarea que jamás había desempeñado hasta entonces en los escenarios: proyectar sombras, crear espacio, mientras producía profundidad y lejanía. Appia levantó pesados sillares, figuras cúbicas y oblicuidades para enormes «plataformas interiores». Pero Bayreuth no lo llamó. Cósima Wagner conservó el legado del maestro, con su Walhalla y su castillo del Santo Grial de cartón piedra, con su decoración realista y con las hijas del Rin sobre armazones de ruedas. Sólo Wieland Wagner prescindió radicalmente, medio siglo después, del convencionalismo. Desmaterializó la escena y trabajó con visiones de luz-espacio, tal como las habían imaginado los dos grandes reformadores teatrales del Simbolismo, Adolphe Appia y Edward Gordon Craig.

Los proyectos y las ideas de Appia respondían al experimento poético de los simbolistas; la escala de su puesta en práctica era muy limitada. En el teatro privado de la condesa de Bearn, en París, Appia tuvo ocasión en 1903 de crear imaginaciones escénicas para fragmentos de la ópera *Carmen* de Bizet y de la composición de Robert Schumann sobre el *Manfred* de Byron. El encuentro con Emile Jacques-Dalcroze llevó a los pro-

yectos de «espacios rítmicos», correspondencias ópticas con la idea gimnástico-musical de la dirección escénica, desarrollada por el instituto suizo Jacques-Dalcroze en Hellerau, junto a Dresde.

Con un *Tristán* para la Scala de Milán, junto con Jean Mercier y Arturo Toscanini, un *Anillo* para el teatro de la ciudad de Basilea bajo la dirección de Oskar Wälterlin, y *La Anunciación* de Claudel para Hellerau, Appia pretendió conseguir una mayor trascendencia metafísica. Su culminación fue, al margen del teatro, *La catedral del futuro*.

La norma suprema de Appia era mantener el escenario libre de todo lo que perjudique la actualidad del actor: «El cuerpo humano ha abandonado su preocupación por buscar el reflejo de la realidad: él mismo es ya la realidad. Al decorado escénico sólo le corresponde la tarea de llevar a efecto esta realidad.»

También Edward Gordon Craig partió de esta convicción básica. Pero introdujo en sus proyectos las formas y los movimientos como componentes gráficos. Los brazos abiertos de Electra, la espalda encorvada de Lear, la ancha silueta de Hamlet, no son ningún añadido, sino componente previo de la visión escénica. Venablos, lanzas y banderas sobre un escenario en declive subrayan en el Hamlet de Moscú la monumentalidad de las verticales; colocadas en diagonal, transmiten el final trágico a la imagen óptica.

Craig, como hijo de la actriz Ellen Terry, se había familiarizado desde niño con el escenario. Aprendió a conocer y representar a Shakespeare bajo la dirección de Henry Irving. Se sentía como heredero de Irving, y así buscó por caminos artísticos opuestos, desde la adoración de Shakespeare hasta el rechazo de Shaw. Craig prefería a los dramaturgos con grandes altibajos emocionales. Le seducía sacar a la luz y a la escena las líneas místicas y patéticas del destino para «espiritualizar» y desvanecer el realismo escénico.

Cuando en el año 1900 Craig, junto con su amigo Martin Shaw (que no estaba emparentado con G. B. Shaw), escenificó la ópera *Dido y Eneas*, el decorado

escénico se componía de un sencillo fondo azul. Pero en este azul estaba el alma, el «état de l'âme», contenida en la ópera de Purcell: brillante claridad, palidez crepuscular y al fondo una lejana y fina filigrana de mástiles. El boceto para el drama de Ibsen *Expedición nórdica al Norte* aparece como una anticipación del *París* de Bayreuth de 1953.

Otto Brahm le hizo venir al teatro Lessing de Berlín para una escenificación de la obra simbólica y lírica de Hofmannsthal *La Venecia salvada* (según Thomas Otway); Craig se limitó a unas largas cortinas de colores. Los reflectores producían, con interferencias y con haces concentrados, aquella magia de luz que iba a ser decisiva también para el teatro expresionista. Kokoschka y Cocteau la han utilizado ampliamente en su forma específica óptico-dramática, Cocteau incluso en el cine. Una protesta contra la pintura luminosa surgió en 1954 por parte del director londinense Peter Broock; Craig sobrestima la importancia del haz luminoso. Incluso los filtros de colores sólo gradualmente conseguirían amornar la dureza de la luz; no podría rivalizar ni en sutileza ni en matiz y colorido con el pincel del pintor.

Pero Craig concebía su teatro no sólo como simbolista de la luz, sino mucho más como arquitecto. Las pantallas móviles («screens») que empleó en 1911 para la famosa escenificación de *Hamlet* en el Teatro de Artistas de Moscú de Stanislavski pretendían bastante más que mera monumentalidad. Al mismo tiempo tenían que extinguir la impresión del escenario tradicional, tenían que reflejar la acción teatral con imponente movilidad y ofrecer a la luz errante resquicios cambiantes.

«Gordon Craig pensaba en una representación sin pausas y sin telones», cuenta Stanislavski acerca de los modestos preparativos de la célebre representación. «El público vendría al teatro sin reparar en el escenario. Las pantallas debían servir como prolongación arquitectónica del patio de butacas y formar con él una unidad armónica. Sin embargo, al comenzar la representación se pondrían en movimiento con fluidez y solemnidad; todas las líneas y agrupaciones se entrecruzarían para

volver a plasmarse en nuevas combinaciones. Desde cualquier parte la luz arrojaría reflejos deslumbrantes y pictóricos. Todos los presentes serían arrebatados a otro mundo totalmente distinto, que sólo el pintor vislumbra ligeramente, y quedaría en manos del espectador el imaginárselo en su fantasía.»

Es significativo volver a leer en las Memorias de Stanislavski los obstáculos que planteaba la «tosca y primitiva mecánica del aparato escénico a las más altas aspiraciones anímicas» surgidas desde «las profundidades estéticas más puras». A Stanislavski y a su director Sulershitzki les correspondió la difícil tarea de ajustar el modelo entregado y presentado por Craig a las deficientes circunstancias prácticas.

En diciembre de 1906 vivió Craig en Florencia uno de sus mayores éxitos directivos. Escenificó *Rosmersholm* de Ibsen con Eleonora Duse. La mañana siguiente a la primera representación le escribió ella una carta de agradecimiento: «He actuado ayer por la noche como en sueños, y muy alejada. He experimentado su ayuda y su fuerza...»

El sueño de un teatro propio no se hizo realidad para Craig. También su escuela teatral de Florencia se mantuvo pocos años. Por todo el mundo se extendieron sus escritos teóricos: la obra fundamental *The Art of the theatre* (1905) y la revista teatral *The mask*, que apareció en Florencia con interrupciones desde 1908 hasta 1929. Gráfica y esmeradamente preparada, se ocupó de todo el complejo teatral. La ilusión, el naturalismo o la estilización de la escena fueron tan discutidos como el viejo problema del arte teatral: identificación o distancia. Craig desarrolló su teoría de las supermarionetas, de la comedia de máscaras, única capaz de impedir todo «egotismo» y que, «encendida en el fuego de los dioses y de los demonios», se veía libre y sin menoscabo alguno «del humo y la bruma de la mortalidad». Planteó problemas que vuelven a aparecer en Meyerhold, O'Neill y Brecht.

El decorador americano Robert Edmond Jones se confesó adepto de la mística de la luz de Craig. Sus pro-

yectos para las producciones de Hopkins-Barrymore de *Ricardo III* y *Macbeth* en 1920 y 1921 en Nueva York proceden íntegramente de Appia y Craig. Tres elevadas arcadas ante el fondo negro constituían el equivalente óptico de los ambiciosos planes de *Macbeth*. Se desmoronaban al mismo tiempo que se quebraba la curva del destino de *Macbeth*.

En Europa los jóvenes pintores abstractos volvieron a las ideas reformistas del simbolismo hacia finales de los años 20. Naum Gabo y Antoine Pevsner con su escenificación de *La chatte* en 1927 en París, y Moholy-Nagy con *Cuentos de Hoffmann* en 1928 en la gran Krolloper de Berlín, intentaron, siguiendo la idea de Craig, «hacer surgir el espacio de la luz y las sombras». Los bastidores se convirtieron en requisitos para la obtención de sombras, todo era translúcido y toda transparencia culminaba en una «opulenta pero concebible división del espacio».

La configuración del proceso escénico por la personalidad creadora, única determinante, como exigían los simbolistas en nombre de la poesía, y Appia y Craig en nombre de la magia del espacio y de la luz, comenzó a realizarse con los primeros grandes directores del siglo xx: con Stanislavski en Moscú, con Max Reinhardt en Berlín, Viena y Salzburgo; con Copeau en París, y Elia Kazan en Nueva York. De Jean-Louis Barrault procede, escrita una generación más tarde, la famosa frase: «La obra de Craig fue mi catecismo, y él mismo el artista más completo del teatro.»

Expresionismo.—Surrealismo.—Futurismo

El que se lleven al escenario controversias espirituales es, no menos que su celebridad, una herencia del teatro antiguo. Aristófanes luchó y consiguió que los atenienses estuvieran pendientes de la escena. Los escándalos teatrales fueron en todas las épocas la chispa que encendía el fuego. Cuando comenzó el arte vinieron a sumarse a la presión niveladora de la industrializada sociedad de masas. El desarrollo de la técnica y

la rivalidad por los mercados mundiales, provocada por ella, habían conducido a la locura aniquiladora de la primera guerra mundial. El hombre se hundió en la nada, entregado, abandonado.

«Somos muñecos manejados en la cuerda por fuerzas desconocidas», había dicho ya el Danton de Büchner. El drama expresionista alemán respondió con un grito a la crisis de autodestrucción. Pesadillas y utopías, el determinismo de la decisión personal y las visiones del futuro del Socialismo, el conflicto entre la desatada vida de los instintos y los fosilizados restos religiosos, esta sobrecarga reventó las formas del lenguaje. El éxtasis, la confesión y la protesta estallaron en residuos de palabras, en enfebrecidas abreviaciones del lenguaje, en la estridente dinámica del sonido, en el grito. August Stramm, que llevó hasta el extremo sus dramas de gritos, y Reinhardt Goering, que comienza su *Batalla naval* con un grito, gimieron bajo el tormento de la existencia perdida. En su obra de un acto *Una familia*, Fritz von Unruh sacó la suma del horror ante una macabra pared de cementerio: una lamentación evocadora y extática contra la guerra y su crueldad, una llamada a la humanidad y a la hermandad en versos yámbicos de cinco pies que resuenan estridentemente.

La generación de los padres se convirtió en el blanco de los ataques de los proféticos y agresivos líricos y dramaturgos de la gran ciudad. La discrepancia entre juventud y vejez, entre padres e hijos, apareció en manifestos y en el escenario. El conflicto heredado, en las comedias *El snob* y *1913* de Sternheim, tema todavía de burlas mordientes contra el filisteísmo burgués, fue sangrientamente radicalizado: desde *Hijo de Hasenclever*, *Dies irae* de Anton Wildgans y *El mendigo* de Reinhardt Sorge, hasta *El parricidio* de Arnolt Bronnen y *Enfermedad de juventud* de Ferdinand Bruckner.

Para el escenario sólo cabía una posibilidad: adaptar escénicamente el embate de los «insomnes» y de su «pesado presente de terror», como llama Alfred Kerr a los dramaturgos expresionistas: poniendo a su disposición todas las posibilidades de la luminotecnia. ¡La

visualidad escénica como presagio de tormenta de la crisis espiritual, emocional y política! Ya Oskar Koschka pedía en 1911 para su drama *La zarza ardiente* «una habitación de noche de luna llena», grande y llena de sombras, que se cambian y pueblan el suelo de figuras. Los conos de luz tenían que buscarse y entrecruzarse y formar una aureola sobre el moribundo. Koschka veía la escena como pintor. Sin embargo, el tumulto que desató la representación de Berlín, en el año 1919, hay que atribuirlo más a su exuberante fantasía de lenguaje que a sus visiones plásticas.

También Reinhardt Sorge para su obra *El mendigo*, representada en 1917 en el Deutsche Theater de Max Reinhardt por la compañía literaria «La Joven Alemania», pedía proyectores que pudieran transportarse de un sitio a otro e hicieran surgir de la oscuridad nocturna una figura aislada o un grupo. Richard Weichert, en su representación en Mannheim de *El hijo*, de Hasenclever, en 1918, consiguió el grado de agobiante soledad mediante juegos de luces cayendo verticalmente sobre el escenario, según convenía al poeta. Karl Heinz Martin hizo decorar el escenario de la Berliner Tribüne en 1919 con una tela negra, para el extático drama humano de Ernst Toller *La metamorfosis*; algunos accesorios aislados, que apenas llamaban la atención, se inclinaban ante la furia de la palabra.

Un puente de enlace entre el drama y la pintura expresionista, tal como la representan los dramas de E. Batlach, tendió Ernst Stern en 1919 con sus decorados para la representación en Berlín de la obra *Wupper*, de Else Lasker-Schüler. Por encima de las enmohecidas casas de los trabajadores se elevaban las chimeneas de las fábricas, y los violentos contrastes de colores subrayaban los efectos realistas y expresivos de la obra.

El dinámico teatro de Herwarth Walden se adscribió a la tendencia hacia la luminotecnia de colores. Una escenificación de la obra *Sancta Susanna*, de Stramm, en el Künstlerhaus de Berlín ofrecía como fondo de un interior de iglesia todo el espectro de colores: un semicírculo de rojo muy fuerte; encima de eso, círculos

concéntricos de amarillo, azul, violeta y, finalmente, negro. En los trajes volvían a aparecer los colores puros. Oskar Schlemmer, con su Triadische Ballet, volvió a emplear posteriormente, en el marco del Bauhaus-Theater, el juego de los contrastes rítmicos de color y forma.

Los grandes escenarios de los teatros estatales, con su representativo programa de los clásicos, además de las «matinéas» literarias, apenas si ensayaron obras de los dramaturgos expresionistas. Pero los principios abstractos de la luminotecnia y el color hallaron su maestro en Leopold Jessner, intendente del Staatstheater de Berlín situado en el Gendarmenmarkt. Jessner, procedente de Königsberg, había aceptado en 1919 la dirección del edificio de Schinkel, hasta entonces de tono completamente tradicional. El 12 de diciembre estrenó un *Guillermo Tell* que despreciaba rigurosamente toda la magnificencia de las montañas suizas: un apretado sistema de gradas, cortinas oscuras como fondo, Albert Bassermann en el papel de Tell, un Sansón de inmejorable presencia, Fritz Kortner en el papel de Gessler, de aspecto marcial y cargado de condecoraciones. Nada de «lagos risueños» ni de desfiladeros, sino una fuerte voz de mando de Bassermann desde el borde del escenario al patio de butacas, cuando la representación amenazaba con hundirse en el tumulto: «¡Echad a patadas a los majaderos a sueldo!»

El éxito de la representación estaba salvado. Jessner se había consolidado en el mundillo de las intrigas teatrales. Pero la escalera se convirtió en su sello artístico. Para el *Ricardo III* de Shakespeare preparó Emil Pirchan una ancha arquitectura de gradas, frontal, que se iba estrechando ligeramente hacia la parte superior: una escala visible para la subida y la caída del sanguinario y ambicioso rey, al que Fritz Kortner personificó de manera perfectamente diabólica. Rojo, negro y blanco señalizaban las emociones y los partidos.

La escalera de Jessner hizo escuela. Llegó a interpretarse con preferencia como expresión de un sentimiento cósmico universal y representaba, por tanto, una pretensión espiritual; fue imitada una y otra vez, se

empleaba con gusto e incluso estaba al alcance de la técnica escénica más modesta. Cuando, a la vuelta de una jira teatral por provincias, pidieron a Jessner sus impresiones, dio la respuesta tantas veces citada: «Escaleras, nada más que escaleras.» Durante una discusión en Munich en 1960, Fritz Kortner declaró, cambiando de opinión, al aludir a la escalera «cósmica»: Si el Staatstheater hubiera tenido un escenario giratorio, no se hubiera visto uno obligado a pensar en el efecto de la escalera. ¿Cuáles fueron las razones fundamentales para ello? La oportunidad del director consiste en hacer de la necesidad un principio artístico. El empleo de la escalera en el escenario procede ya de Piranesi, Juvara, los Meininger y Appia.

También Jacques Copeau, el reformador del arte escénico francés, formalizó la escena con combinaciones de gradas. Para su Théâtre du Vieux Colombier, abierto en París en 1913, encargó a Francis Jourdain un marco arquitectónico con un tablado escénico neutral en la parte delantera. Su modelo era el escenario isabelino; su objetivo, la «reteatralización del teatro»: dimensiones externas claras, sencillas, calculadas una a una, así como etérea caja de resonancia para la palabra dramática, que sólo pedía «un tablado vacío».

Copeau estaba en contacto con Craig, Appia y Stanislawski; de su escuela salieron los directores Louis Jouvet, Charles Dullin —y, durante sus años de codirector de la Comédie Française, en 1944, Jean Louis Barrault y Jean Vilar—. Copeau procedía de la literatura. Su ideal era una humanización del teatro a partir de la palabra. Pertenecía a los fundadores de la *Nouvelle Revue Française*. Allí anunció en el número de septiembre de 1913 su propio teatro y sus objetivos artísticos, bajo el título de *Le théâtre du Vieux Colombier*.

Copeau había conseguido su primer éxito en 1910 con una dramatización de *Los hermanos Karamazov*, la última novela de Dostoievski. (Su éxito fue tan grande que en 1927 Copeau fue invitado por el Theatre Guild a una reposición de la escenificación en Nueva York.) La influencia de Copeau se extiende por el moderno tea-

tro francés. Llega hasta Giraudoux y Anouilh. Abarca incluso lo aparentemente lejano, como, por ejemplo, el drama bíblico *Noé*, de André Obey, director de la Comédie Française a partir de 1946: el sobrino y alumno de Copeau, Michel Saint-Denis colaboró con él en el éxito teatral de 1931. Pierre Fresnay representó el personaje central en Nueva York; John Gielgud, en Londres. A través de Saint-Denis, que se encargó de la dirección de la Old Vic School, algo de las ideas de Copeau influyó en el desarrollo teatral inglés.

El Vieux Colombier cerró sus puertas en 1924. Pero las enseñanzas de Copeau siguieron en pie en el *Cartel des Quatres*, gremio de los cuatro directores teatrales privados más sobresalientes de París. Fue fundado en 1926 y se mantuvo hasta la segunda guerra mundial. Sus miembros fueron Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Georges Pitoëff. Eran tan distintos de origen y temperamento como íntimamente unidos en su propósito común, según idea de Copeau, de hacer teatro ajeno a todo convencionalismo, de humanizar el arte teatral, de enfrentarse con la tendencia hacia una creciente artificiosidad. Pero al mismo tiempo se hicieron acreedores al reproche de supervalorar la función del director. Pero este proceso tuvo que darse naturalmente en un momento en el que el pluralismo de las posibilidades de creación había alcanzado su primer apogeo.

Escenificar requería capacidad crítica de discernimiento; exigía aptitud para entremezclar los elementos más heterogéneos en una forma artística consecuente consigo misma. La selección comenzaba con la técnica escénica y no cesaba en el drama. Otto Brahm se había convertido en defensor del joven Gerhart Hauptmann; el Teatro de Artistas de Moscú, de Stanislawski, se convirtió en la casa de Chejov; Louis Jouvet ocasionó y fomentó decisivamente la conversión de Giradoux de novelista en dramaturgo. En 1928 ofreció en su Théâtre des Champs Élysées el *Sigfrido*, un «diálogo con Alemania, ese paroxismo de paisaje y pasión a la que sólo el alma puede dar su plenitud».

Gaston Baty, empresario de los «Compagnons de la

Chimère», abarcó el campo entre la religiosidad simbólicamente matizada y el ingrátido juego de palabras de Labiche. George Pitoeff, nacido en Armenia, residente en París desde 1922, trajo al escenario a los rusos y a los escandinavos, pero también a Shaw, Pirandello y Ferdinand Bruckner. Charles Dullin se atrevió a enfrentarse contra la tradición teatral de los clásicos, cuando en su Théâtre de l'Atelier adaptó a manera de ballet las escenas de lucha de *Ricardo III*.

Las cualidades dramáticas del ballet no plantearon duda alguna desde Sergei Diaguilev. *Scheherezade* (1909) y *Petruschka* (1911) se habían afirmado como obras de arte coreográficas y musicales independientes. Leon Bakst y Alexander Benois se hicieron famosos de la noche a la mañana como escenógrafos y figurinistas. Las primadonnas, que en el siglo XIX eran las únicas que poseían importancia decisiva, compartían su fama con el pintor y los coreógrafos. Haber colaborado en una escenificación de Diaguilev en París, Londres o Montecarlo era el primer paso en la escala hacia el éxito internacional.

Jean Cocteau consiguió en Roma en 1917 el primer «succés de scandale» con su ballet. El título era *Parade*, música de Eric Satie, escenografía de Pablo Picasso, en el programa artísticamente fijado con un término de Apollinaire: surrealismo. Se había dado la nueva divisa: una forma artística que quería ser naturalista, irrealista, superrealista. Su origen fue el subtítulo de la obra grotesca y chocante de Apollinaire *Les mamelles de Tirésias*. Fue representada el 24 de junio de 1917 por los amigos del poeta, como «drame surréaliste», en el Théâtre Maubel, en Montmartre. La crítica parisina reaccionó apagadamente. La obra no alcanzó ni el éxito ni el escándalo. Apollinaire dio al teatro ideas más persistentes que sus obras. De él procede también la denominación «rayonnisme» aplicada a la forma típicamente rusa del futurismo —los ismos comenzaban a multiplicarse—, a cuyo éxito internacional contribuyó el matrimonio de artistas Natalia Goncharova y Michael Larionov, como colaboradores de Diaguilev.

El ímpetu con que el ballet y la música se emancipa-

ron halló su expresión en el llamado «grupo de los seis». A él pertenecieron los compositores Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre y Arthur Honegger. Sus ataques se dirigieron contra los defensores de Wagner y Debussy, lo cual, como señaló maliciosamente el coaligado Cocteau, puso a éstos en peligro de «ser tomados en serio».

El propio Cocteau se enojaba muchísimo cuando el público le ponía en duda, lo cual no le ocurrió tan a lo vivo ni con sus films surrealistas, desde *Le sang d'un poète* hasta *Orphée*, ni con sus dramas *La máquina infernal* o *Bachus*, sino con una escenificación en Munich de *El águila bicéfala*, en 1962, que se había montado bajo el patrocinio personal de Cocteau. La juventud protestó. Pero el motivo no fue el surrealismo tardíamente malentendido, sino, en este caso, su vulgarización superficial de la Historia.

El mérito de Cocteau en los umbrales del surrealismo consistió en que interesó por el teatro a los pintores de la École de Paris. Picasso, Matisse, Braque, Utrillo, Juan Gris, Giorgio di Chirico, André Derain, Delaunay, Max Ernst y Joan Miró proyectaron decorados. Crearon escenografías para Stravinsky y Prokofiev, para Maurice Ravel y Manuel de Falla, para Albéniz y Ricardo Strauss.

El escenario se convirtió en el portador de las composiciones plásticas vanguardistas en formato mayor. El ballet ruso, elevado a un nuevo esplendor en el marco de la ópera de París, y el ballet sueco, que desde 1920 apareció en el Théâtre Hébertot, celebraron sus triunfos ante decorados fuertemente expresivos. Picasso colocó en perpendicular el nivel del mar y dispuso elementos cúbicos para *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, con el que actuó el ballet ruso en Londres en 1919. Para la obra *Skating Ring*, Fernand Léger llenó la escena del fortísimo cromático cubista; De Chirico levantó detrás de *La Jarre* la tranquila planicie de su perspectiva pictóricamente sentida: dos significativos estrenos de la compañía sueca en París en 1922 y 1924. Las iniciativas de esta época de esplendor de la danza ejercieron su influencia hasta en los intermedios de bal-

let de la ópera de Arthur Honegger, *Juana en la hoguera*. La resonancia de *El rey David*, en el marco teatral vanguardista de los hermanos René y Jean Morax, cuyo Théâtre du Jorat, en Mézières, junto a Lausanne, tendía a una estrecha colaboración entre escenario y público, consolidó su fama mundial.

En Italia, el futurismo, procedente de las artes plásticas, tendió a un desprecio radical por la tradición. F. T. Marinetti precisó las exigencias de su manifiesto futurista en la obra *Proclama sul teatro futurista*, en 1915, para el escenario. La dinámica de la máquina, la mecanización del curso de la vida, el principio funcional del autómatas, debían ser los criterios del teatro del futuro. Para el actor, esto significaba un staccato de montajes verbales acústicamente condicionados, un movimiento de marionetas que rayaba en lo acrobático, una reducción de sí mismo a la rueda dentada del «teatro sintético» que trabaja minuciosamente.

También el decorado se hizo «dinámico». La escena debe ser incluida en el movimiento rítmico, pedía Enrico Prampolini para el teatro en su «scenografía futurista». Leger aceptó en parte este principio. En su proyecto para el ballet *La création du monde* (1923), las diversas superficies planas de la composición pictórica geométrica, de fuertes colores, se hallaban en constante movimiento. Una variante tardía fue el *Figurales Kabinett*, de Oskar Schlemmer, compuesto para una orquesta de jazz, que creó en 1927 para la Bauhaus de Dessau.

Los experimentos formales de la era de las máquinas obtuvieron un resultado impresionante en el nuevo arte del cine. La terrorífica cinta filmada en 1919 por el pintor Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari*, sugería con decorados expresionistas, con luces mágicas y reflejos nerviosos, las visiones de pesadilla de un patológico descubrimiento de personalidad. René Clair, con su cortometraje *Entr'acte*, sacó a la luz el inquieto subconsciente de una bailarina poseída de miedo escénico: un homenaje al ballet sueco, para cuya aparición se había confeccionado la cinta como entreacto, de ahí su nombre. Jean Cocteau mostró con *Le sang d'un poète*, con

una fantasía pictórica e intelectual, las posibilidades que se ofrecen al cine como «documento realista de sucesos irreales»; El surrealismo, con la cámara, como ha repetido incansablemente en sus películas *Orphée* (filmada en 1949 según su obra en un acto de igual nombre de 1926) hasta el *Testament d'Orphée*.

Max Reinhardt. Fascinación y técnica

El siglo de los grandes directores jugó al mismo tiempo que Stanislavski un segundo triunfo: Max Reinhardt. También éste recorrió en su concepciones artísticas las variadas fases de estilo de la época. «Mediador entre el sueño y la realidad» se calificó a sí mismo en cierta ocasión Max Reinhardt. Tenía en la sangre la herencia del Barroco austriaco, la entrega generosa a la fascinadora solemnidad del teatro. Pertenece a la esencia de su arte y de su personalidad crear de la nada, derramar por el escenario toda la riqueza abarcable de ánimo y color, de sensibilización espiritual y óptica.

Y en el mismo momento el teatro tenía a mano los medios técnicos nuevos que las artes de transformación, hasta entonces insospechadas, ganaron para el envejecido y pesado aparato decorativo. En 1896, Karl Lautenschläger ensayó en Munich el escenario giratorio y ofreció con él las premisas prácticas para desarrollar definitivamente un viejo sueño teatral. El Kabuki japonés conocía ya primitivos predecesores; Leonardo de Vinci construyó en Milán en 1490 una escenografía giratoria. Pero sólo el escenario giratorio de Lautenschläger, movido por electricidad, se convirtió en patrimonio común del teatro. Horizonte circular e iluminación de numerosos colores, horizonte en forma de cúpula y reflectores de efectos especiales completaban el arsenal de las nuevas posibilidades fascinadoras, y Max Reinhardt se convirtió en su maestro.

Las orientaciones con que en 1905 dirigió la renovación del Pequeño Teatro de Berlín caracterizaron la significación de la técnica para el arte teatral del futuro. La luminotecnia debía «tener ricas posibilidades, muchísimos colores y también reflectores». Debía sustituir

a los decorados, a los que Reinhardt iba a renunciar pronto. El escenario giratorio debía ser construido a pesar de todo: «Yo pongo en este escenario giratorio mis mayores esperanzas.»

Las bambalinas, esos harapos miserables, deben desaparecer. Reinhardt declaró también la guerra a los telares: «Lo que viene de allá arriba es casi siempre malo.» Declara que su ideal es el escenario giratorio, sobre el que debe ser construida a ser posible toda la obra y cubierta por una cúpula.

Max Reinhardt había llegado a Berlín después de haber pasado por Viena, Pressburg y Salzburgo, donde Otto Brahm lo vio en 1894 en el papel de Franz Moor y lo llevó al Deutsche Theater. Trabajó en el escenario con Josef Kainz, Agnes Sorma y Alfred Bassermann. Pero el naturalismo frío, objetivo, incorrupto del protestante Otto Brahm no le bastó a la larga. Reinhardt quería innovar. Buscaba las posibilidades más fecundas y fascinadoras del teatro: la realidad más alta, sensible, no su imagen profanada.

Reinhardt dio el salto a través del cabaret literario. Se unió a un grupo de jóvenes artistas denominado *Schall und Rauch* que desde 1901 comenzaba a adquirir fama con breves números de sketches y pronto con obras largas de gran éxito de público. (La primera ocasión había sido una velada benéfica para el enfermo Christian Morgenstern, que ya no podía sufragar los gastos de su estancia en un sanatorio de Suiza.) Max Reinhardt se separó de Brahm. El actor se convirtió en director; el director, al cabo de pocos años, en el motor artístico y emprendedor más apasionado del teatro berlinés. Planos nuevos, escenarios nuevos, reconstrucciones, ampliaciones para dimensiones cada vez mayores, teatros de masas, arenas, festivales, la energía desbordante de Max Reinhardt superó todos los obstáculos. A finales de febrero de 1903 tomó la dirección del Neues Theater, en el Schiffbauerdamm. Su punto culminante fue una escenificación paródica de *Orfeo en los infiernos*, de Offenbach, con Alexander Moissi como Plutón-Aristeo y el joven Otto Klemperer en el podio de la orquesta. En el

Kleines Theater de Unter den Linden, la sala modernizada del grupo «Schall und Rauch», tras la sombría obra naturalista de Gorki *Asilo nocturno* se representó una comedia mágica no menos naturalista: *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, con árboles verdaderos sobre la verde moqueta de hierba, tras los que subía la luna y brillaban las estrellas desde el horizonte en forma de cúpula. En el escenario abierto giraban el bosque, la estancia de los artesanos, el palacio. Reinhardt escenificó más tarde doce veces el *Sueño de una noche de verano*, siempre de manera totalmente distinta —la última, en 1935, en Hollywood, como película, junto con Wilhelm Dieterle—, pero ninguna representación le reportó tanta fama como el efecto de los escenarios giratorios con los árboles auténticos en Berlín.

En verano de 1905, Reinhardt entró como director del Deutsche Theater de la Schumannstrasse. Pocos meses más tarde lo compró a su fundador, el poeta cómico Adolphe l'Arronge, la casa donde había trabajado bajo la dirección de Brahm, uno de los teatros más sobresalientes de Alemania; todavía después del desastre de 1945, Gustaf Gründgens, Paul Wegener y Horst Caspar prestaron nuevo esplendor al *Teatro Alemán de Max Reinhardt*.

En 1906, Reinhardt convirtió en teatro un salón de baile que quedaba al lado, destinándolo a las obras de cámara. Aquí fueron representados Sternheim y Wedekind, Ibsen y Strindberg, mientras en la casa grande dominaban los clásicos. Strindberg vino personalmente y se mostró entusiasmado por la exquisita atmósfera de intimidad de las obras de cámara, por el contacto entre el escenario y el público, no estorbado por las candilejas. Fundó en Estocolmo, en 1907, a imitación de Reinhardt, el Intime Theater. Sólo tenía capacidad para 160 personas y ofrecía la deseada garantía para los matices psicológicos, que contribuyó al éxito en Estocolmo de la obra *La señorita Julia*, bajo la dirección de August Falck.

Para Max Reinhardt, las obras de cámara eran sólo un acorde en la orquesta de sus planes, pero lo tocó con la exquisita delicadeza que correspondía al local arte-

sonado en oscuro con asientos de almohadillas totalmente individuales. Para la apertura, el 8 de noviembre de 1906, ofreció *Espectros*, de Ibsen, y la maqueta del escenario procedía del pintor noruego Edvard Munch.

Reinhardt consiguió atraer a Max Slevogt, Jovis Corinth y a Max Pechstein para la obra *Genoveva*, de Heibel. Una colaboración de varios años le mantuvo unido a Ernst Stern, César Klein, Emil Orlik. Entró en contacto con Edward Gordon Craig y proporcionó el impulso y la seguridad de convertir en realidad lo que Romain Rolland y Craig habían proclamado como teatro del futuro: un teatro de masas, un local de gigantescas proporciones en el que el pueblo debía agolparse como en la Antigüedad, como en las plazas de los mercados de la Edad Media cristiana.

Reinhardt alquiló el circo Schumann, que admitía 5.000 espectadores. Como drama eligió la obra de Sófocles *Edipo Rey*, adaptada recientemente por Hugo von Hofmannsthal. Alfred Roller le construyó una imponente escenografía de escaleras, que llevó la historia antigua hasta el centro de la arena. Enormes masas de gente constituían el coro. Reinhardt dominaba la tarea de la dirección de masas y dominaba al público: en 1910, con el *Edipo Rey* y, un año más tarde, en el mismo edificio circense, con la *Orestíada*, de Esquilo. Asimismo, en 1911 transformó el Olympia Hall de Londres en una catedral gótica para la obra de Karl Vollmöller, *Milagro*. Vidrieras de colores, ojivas y columnas, proyectadas por Ernst Stern, revestían la sobria construcción de hierro y envolvían todo el hall con una pálida luz mágica. El público fue sumido en un ambiente místico medieval al que Engelbert Humperdinck prestó las partes musicales.

El director francés Firmin Gémier emprendió análogos intentos de teatro de masas en el Cirque d'Hiver de París. En 1919 escenificó un *Edipo, rey de Tebas*, en la versión religiosa y simbolista de Saint-Georges de Bouhélier; para la configuración escénica, el decorador Emile Bertiu se sintió atraído no por la Antigüedad griega, sino por la romana. En la arena del circo levantó

una arquitectura según el modelo de Orange. En marzo de 1920 siguió *La grande Pastorale*, un auto cristiano de Charles Hellem y Pol d'Estoc, en la que Gaston Baty llevó la dirección.

Pero Reinhardt fue todavía más lejos. El público no debía ser elemento pasivo, sino activo. Ello ocurrió con el polémicamente famoso *Danton* berlinés de Romain Rolland. Reinhardt distribuyó entre el público unos 100 actores que con broncos gritos participaban en las discusiones de la Revolución, saltaban de sus asientos, gesticulaban. Todo el enorme local que Hans Poelzig había convertido en una monstruosa bóveda de estalactitas quedó convertido en tribunal.

«Y luego Paul Wegener, en el papel de Danton, alto, ancho, masivo, radiante, se acercó hasta el borde del tablado enrejado, que había sido arrastrado a la arena delante del escenario verdadero», cuenta Paul Fechter. Pertenecía a los pocos que estaban dispuestos a admirar a Max Reinhardt en esta encrucijada crítica de 1920. Los espectadores conservadores le pusieron el veto. El «teatro total» que casi medio siglo más tarde se convirtió en el lema corriente de los experimentadores, comenzó en Alemania con el fracaso, que merece toda clase de respetos, de Max Reinhardt, en el Grosses Schauspielhaus de Berlín (cfr. p. 253).

En octubre de 1920, Reinhardt se retiró de la dirección del Deutsches Theater —su colaborador de varios años, Félix Hollaender, ocupó su puesto durante dos años— y se dirigió a Viena. Escenificó en el otoño e invierno de 1922-1923 en la Redoutensaal de Viena y en el Deutsches Volkstheater (Teatro Popular Alemán) y en 1924 se encargó del teatro de la Josefstadt. Fue inaugurado el 1 de abril con la obra de Goldoni *Criado de dos amos*: una declaración de amor de Reinhardt a la commedia dell'arte, que no se cansaba de repetir en numerosas variantes.

Le atraían las formas teatrales más sencillas, así como las más corrientes. Revisaba y ensayaba una y otra vez la potencia de sus fuerzas creadoras. Para andar por nuevos caminos logró cautivar a actores extranjeros y

ganarlos para sus cambios teatrales. «No es el mundo de la apariencia el que vosotros frecuentáis, es el mundo del ser», explicaba en 1929 a los primeros participantes en su seminario teatral y de dirección en el Schlosstheater de Viena. En esta frase se encierra el reconocimiento de su propia entrega a la más alta verdad del teatro.

Max Reinhardt no se adscribió ni a formas específicas de estilo ni a autores determinados. Llevó a Berlín a Ludwig Thoma y a Anzengruber. Dio a conocer a los expresionistas pacifistas en las jornadas dominicales del Deutsches Theater, y en su revista *Das junge Deutschland*. Amaba a Shakespeare, Hebbel y Kleist y vislumbró un fulgor del teatro del Lejano Oriente con la pantomima *Sumurun*, ofrecida en 1910 entre las obras berlinesas de cámara, y en la que hizo aparecer al actor principal en un sendero de flores situado por encima de las cabezas del público, como en el Kabuki japonés.

El 16 de junio de 1933, Max Reinhardt escribió la carta quizá más trágica con que un hombre de teatro, que tantos éxitos lograra, haya vuelto jamás las espaldas a un sistema totalitario: la explicación de su renuncia a los teatro expropiados por los nacionalsocialistas, cuya dirección había confiado Reinhardt en 1931 a Rudolf Beer y Karl Heinz Martin. «Con esta propiedad pierdo no sólo el fruto de treinta y un años de actividad», se lee en ella, «pierdo más bien el suelo que yo he construido a lo largo de una vida y en el que yo mismo he crecido. Pierdo mi patria... Pues la voluntad del Estado ha creado una situación, en la que ya no hay ni puede haber un lugar adecuado para mi trabajo; de esa manera se me ha hecho imposible seguir al frente de la obra de mi vida y cumplir las obligaciones a ella ligadas; así reconozco que debo remitir al Estado esta obra en toda su extensión... Junto al cumplimiento de su tarea principal, acoger las corrientes vivas de la época y sacar a luz las obras dramáticas nacionales, el Deutsches Theater se ha creado una incomparable fama internacional con numerosas jiras por todas las grandes ciudades del mundo... La satisfacción

de haber colaborado con la mejor fuerza de mi vida en-
dulza la amargura de mi despedida.»

De ninguno de los puestos gubernamentales berline-
ses le llegó respuesta.

La idea de los festivales

El nombre de Max Reinhardt no sólo está ligado a Berlín y Viena, también está inseparablemente unido a Salzburgo, la ciudad de su partida, la ciudad de los festivales. Desde 1903 le dominaba la idea de hacer de Salzburgo la ciudad de los festivales. En ella veía belleza, espíritu y jovialidad, lujo paisajístico y arquitectónico, junto con la ventaja de una maravillosa situación central, circunstancias ideales para un lugar de peregrinación del arte. Bajo el signo de Mozart habría de recuperar el teatro «lo pomposo, lo festivo, lo excepcional que todo arte tiene y que también tuvo en el teatro de la Antigüedad».

Hugo von Hofmannsthal fomentó la idea. Reinhardt solicitó con apremiantes cartas la opinión cultural y económica de los concejales de Salzburgo. En el verano de 1920 se llegó finalmente a una decisión. Se celebraron los primeros festivales. El 22 de agosto resonaron por primera vez las voces del *Jedermann* en la plaza, ante la fachada de la catedral barroca, y su eco desde la fortaleza de Hohensalzburg. Para la adaptación por Hofmannsthal del misterio medieval, Max Reinhardt había ofrecido sus mejores fuerzas. Alexander Moissi representó a *Jedermann*; Wilhelm Dieterle, al Buen Compañero; Heinrich George, a Mammon; Werner Krauss, a la Muerte y al Diablo; Hedwig Bleibtreu, a la Fe; Johanna Terwin, al Amor Impuro, y Helene Thimig, esposa de Reinhardt, a las Buenas Obras. Salzburgo ha conservado esta primera escenificación de los festivales como un legado. Hoy, casi medio siglo después, sigue siendo uno de los elementos básicos del programa, con cambios variados en su composición, pero piadosamente conservado en su estilo.

Dos años después del *Jedermann*, en 1922, Max

Reinhardt escenificó en la iglesia colegiata la obra *El gran teatro del mundo de Salzburgo*, obra barroca de Hofmannsthal, inspirada en Calderón. Lo que en otros escenarios más sobrios había tenido que crear con la magia de sus recursos —la asociación imaginativa con el espacio sagrado— para la representación del *Milagro* de Vollmöller, aquí le estaba dado de antemano. Reinhardt no tuvo más que someterse a la mayestática arquitectura de Fischer von Erlach. Eligió baldaquinos estilizados y tapices de rojo brillante como único adorno para la fría blancura de los zócalos, columnas y pilastras.

El año 1922 fue significativo para la futura preponderancia musical de los festivales de Salzburgo. Por primera vez se representaron cuatro óperas de Mozart, *Don Juan*, *Così fan tutte*, *Las bodas de Fígaro* y *El rapto del serrallo*. (Ya desde 1877 había habido en Salzburgo festivales musicales con obras de Mozart.) Se inició un nuevo giro en favor de la ópera, apoyado por la construcción del Teatro de los Festivales y su feliz ampliación llevada a cabo en 1926 por Clement Holzmeister. Richard Strauss, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Clemens Krauss, Wilhelm Furtwängler, actuaron en él como directores. Primeras figuras de Viena, Milán y Nueva York cantaron las partes principales. En el pintoresco marco de la Felsenreitschule se mezclaron la ópera y el espectáculo, oratorios y ballet. El antiguo Teatro de los Festivales ya no tenía capacidad para la afluencia de espectadores. Clemens Holzmeister proyectó un edificio nuevo supermoderno, asentado en las rocas del Mönchberg. Con su inauguración comenzó en 1960 la era Karajan. Esta trajo consigo cimas artísticas y fracasos administrativos, y en 1968 recibió un nuevo acento gracias a los festivales de Pascua, alentados y sufragados sobre todo por Herbert von Karajan.

Junto con Bayreuth, Munich y Viena, Salzburgo constituye el núcleo central de los festivales musicales europeos de verano. En torno a éstos se agrupa la innumerable variedad de los festivales locales. Sus nombres son legión, sus programas ofrecen artistas de rango

internacional. Algunos ejemplos son el Holland Festival de Amsterdam, las Semanas de Berlín, el Maggio Musicale de Florencia, el Musical de Burdeos, el festival de música de Aix-en-Provence, el festival Gulbenkian de música de Portugal, el Internationale Festival de Edimburgo, los festivales noruegos de Bergen, las Semanas de Teatro Nacional de Helsinki; los festivales de Atenas y Epidauro, de Avignon y Stratford-on-Avon, dedicados con preferencia al drama. A esto hay que añadir todas las representaciones veraniegas en las ruinas de los monasterios, en los claustros y teatros al aire libre, que intentaban afirmarse con medios modestos al lado de la rivalidad de los grandes festivales. Algunos no tienen mucho más que ofrecer sino sus lugares pictóricos, de lo cual en otro tiempo afirmó Max Reinhardt: se hallan lejos del ajetreo de la vida corriente de las grandes ciudades. Pese a la utilidad o modestia de sus pretensiones, tienen su justificación y su mérito, mientras se trate de teatro y no de puro turismo.

A esta línea pertenecen también el teatro de aficionados y todas las grandes representaciones escenográficas, como las que se han extendido sobre todo por Suiza: desde las obras de Tell al aire libre en Altdorf o Interlaken hasta las tradicionales fiestas de los vendimiadores en Vevey, en cuyos desfiles y obras participan miles de colaboradores.

* 4. El teatro comprometido

Rusia: Octubre teatral

Con la tormenta de la revolución rusa el teatro experimentó la más elemental, persistente y radical ruptura con la tradición. En los primeros años posteriores a 1917 fue empleado como un poderoso medio de expansión y de propaganda política. La revolución se festejó a sí misma y a la expansión de las ideas comunistas. Organizaciones masivas con coros declamatorios y

canciones, con un atronador despliegue de tanques y piezas de artillería, fueron ofrecidas en teatro, en parte como fiestas populares, en parte como obras de aficionados. Tropas de agitación especialmente adiestradas y experimentadas gentes de teatro se encargaron de la organización: ya en las manifestaciones masivas, organizadas por la central en las capitales, o en las organizaciones improvisadas, dirigidas con no menor rigidez, por todo el país. Era la época en que Meyerhold explicaba que la finalidad del teatro no era «mostrar un producto artístico preparado con antelación, sino más bien convertir al espectador en participante en la creación del drama».

«Debemos representar el espíritu del pueblo», escribía Vajtangov en 1918, «en todos los actos sólo actúa la masa... Ella remueve los obstáculos, los supera. Ella triunfa. Sepulta a sus caídos. Canta el himno mundial de la libertad.»

Una de las representaciones masivas más imponentes fue el *Asalto al Palacio de Invierno*, ofrecida en Petersburgo el 7 de noviembre de 1920: repetición teatral de los acontecimientos históricos para conmemorar el tercer aniversario de la revolución. Cañonazos, fanfarrias, flamantes reflectores, un estrado blanco y un estrado rojo como podios escénicos de los vencidos zaristas y de los bolchevistas vencedores, fuego de artillería, asalto al palacio, un transparente con la estrella roja de los Soviets, el canto en común de «La Internacional» y, como final, fuegos artificiales, un espectáculo nocturno al aire libre de enormes dimensiones. El director Nikolai Yevreinov tuvo a su disposición alrededor de 15.000 colaboradores, soldados rojos y algunos actores. El número de los espectadores se calcula aproximadamente en 100.000. «Teatralización de la vida» denominó Yevreinov a estos espectáculos de masas, para los que las festividades del «calendario rojo» ofrecían cada año una nueva ocasión.

Bajo la misma divisa estaba el trabajo de los tres notables directores del Octubre Teatral, que encaminaron la corriente de las manifestaciones masivas multidimen-

sionales por los cauces más limitados del drama: Meyerhold, Vajtangov y Tairov. Los tres procedían de la escuela del Teatro de Artistas de Moscú, de las tradiciones del humanismo burgués cultivadas por Stanislavski.

Meyerhold, poco después de comienzos del siglo, había empezado a desarrollar en los teatros imperiales de San Petersburgo, junto con la actriz Vera Kommissarshevskaia, su propio estilo vanguardista. En lugar de la concesión sensiblera a que tendió Stanislavski, Meyerhold colocó la razón. Todo movimiento, todo gesto lo consideraba como resultado de un exacto cálculo matemático. Fijada en las fórmulas de su «biomecánica», adquirió la razón una significación simbólica. Lo asiático-oriental resucita tanto como el «efecto de distanciamiento» de Brecht.

Cuando Meyerhold escenificó en San Petersburgo en 1918 el *Mysterium buffo* de Wladimir Mayakovski y *La tierra se enfurece* de Sergei Tretyakov, presentó al mismo tiempo su método. Empleó proyecciones cinematográficas, el «jazz» y la armónica y animó el ritmo con ruido de máquinas, chirriar de motores y rodar de ruedas; montó construcciones metálicas para el decorado, hizo a los comparsas ir por el patio de butacas hasta el escenario, los hizo trepar por las armaduras y descender raudos por las escalas de cuerda. Liquidó las últimas existencias burguesas. No se trataba de ambientar, sino de agitar.

Como repetición teatralizada de la revolución, al final de la obra de Tretyakov sobre la guerra mundial *La tierra se enfurece*, hizo que los soldados rojos uniformados invadieran el escenario, el local y el vestíbulo, colocar banderas rojas y entonar «La Internacional». En la obra *Arde, China*, de Tretyakov, subrayó la oposición ideológica entre los culíes y los colonialistas, de modo que hizo aparecer a los europeos con máscaras y les hizo actuar como contraste provocativo con el realismo de las necesidades del culí, a modo de opereta. Cuando se trataba de pantomima, acrobacia y payasadas, Meyerhold vestía a todos sus actores de una ma-

nera uniforme: un sobrio traje de trabajo en adecuada correspondencia con el escenario de trabajo real. Nada debía distraer la atención, nada debía disimular la acción «biomecánica» en el sobrio terreno de las ruedas, de los fosos, grúas y mecanismos.

El juego de Meyerhold con la des-ilusión no conoció fronteras. «Puedo decir con toda razón que no he vuelto a ver en los escenarios de Europa y América ninguna habilidad escénica que no hubiera empleado ya Meyerhold», escribe J. Jelagin, testigo presencial del Octubre teatral ruso, en su libro *Domesticación de las artes* (1954). Y esto se refiere no sólo a los años inmediatamente posteriores a la revolución, sino también a los intentos de Meyerhold con el teatro «místico» de Maeterlinck, a los contactos estilísticos con el Teatro de Artistas de Munich, con Max Reinhardt en Berlín, con la obra de marionetas y guiñoles (el ingenioso y sentimental Serguei Obrastsov se convirtió en el maestro ruso, internacionalmente famoso, en este género) y, ante todo, con la commedia dell'arte, cuya técnica había convertido Meyerhold en 1912-1913 en tema de enseñanza de un estudio propio.

La turbulenta escenificación del *Danton* de Max Reinhardt en 1920 en el Gran Teatro de Berlín pierde su posición aislada cuando se la contempla en relación con el teatro ruso de la revolución. El paralelismo es tanto estilístico como temático. El que Reinhardt eligiera el tema de la Revolución Francesa se explica por la situación política. El que para su teatro de masas en la arena no eligiera el *Danton* de Büchner, sino el de Romain Rolland, defensor del teatro popular organizado, confirma la proximidad a Meyerhold. Esta línea, pasando por las escenificaciones berlinesas de Piscator de los años 20, iba a expandirse con profusión; por ejemplo, el *Julio César* que Orson Welles escenificó en el Mercury Theatre de Broadway en 1937. Los romanos de Shakespeare aparecieron en escena con trajes modernos confeccionados. Orson Welles representó a Bruto. Lugar de la acción: un escenario sin decorados. Tendencia a la elaboración libre del texto: «una conspiración de

la C. I. O. * contra un dictador del tipo de Mussolini», como escribió el crítico Burns Mantle en la prensa de Nueva York.

Por la misma época Meyerhold se permitió una «reincidencia en las imitaciones burguesas». Mientras las ideas de su teatro agitador eran captadas por todas partes donde éste fermentaba, él se permitió reincidir en el teatro de ilusión. Sacó a escena *La dama de las camelias*, de Dumas, como sutil pieza de cámara. Marguerite Gautier (Sinaida Reich) amó y sufrió entre auténticos muebles de caoba, delicadas porcelanas de Sèvres y melancólicas cortinas de terciopelo. Meyerhold se remitió al esplendor de estas hermosas antigüedades; contaba con su ennoblecedora influencia sobre la capacidad de sensibilidad de los actores. Vuelve de nuevo a las proximidades de Stanislavski, puestos sus ojos en la diferenciación del estilo del movimiento.

Improvisación y perfección fueron los dos polos entre los que se movió el trabajo de Yevgueni Vajtangov. Como miembro, y desde 1916 como director, del Estudio Primero del Teatro de Artistas de Moscú (MCHAT), había tomado parte en los intentos de volver a las iniciativas de Gorki: exhortar a los actores a crear, en el sentido de la *commedia dell'arte*, a procurar que ellos mismos «crearan las obras». Con su Teatro Popular de Artistas, fundado en 1918, se colocó Vajtangov en la línea del constructivismo y de la obsesión de Meyerhold por la improvisación. Su escenificación más famosa y personal fue la fábula de Gozzi *La princesa Turandot*, en 1922. Bajo la sombra de la muerte, Vajtangov evocó una vez sobre el escenario todo el encanto del reino de las fábulas, la gracia de las marionetas y la gracia burlesca. Los actores salieron a escena con «frack» y trajes de noche; con unas pocas colgaduras de colores la transformaron en una exquisita obra improvisada. Impulsada por la música de Sisov y dominada por la Tartaglia del joven Boris Schukin, la acción de la fábula transcurrió medio en sueños, medio anti-

* Central sindical norteamericana. (N. del T.)

ilusionísticamente, como un reloj de sonería. Los actores que no estaban actuando en ese momento se mezclaban en el patio de butacas, comentaban la representación con bromas improvisadas, realizaban el principio defendido por Vajtangov: «Recordad una y otra vez a los espectadores, en el punto culminante de la acción dramática, que se trata de una obra y no de la realidad, que no hay que tomarlo demasiado en serio, pues el teatro no es la vida.»

Tairov, el tercer gran director del Octubre Teatral, desarrolló un «l'art pour l'art» del arte teatral estrictamente racionalizado. Fue el esteta que no se dejó arrastrar más allá de las fronteras del teatro por la tormenta de la revolución. Donde vence la realidad cesa el teatro.

Como ejemplo propuso Tairov aquella representación histórica de la ópera de Auber *La muda de Portici*, que en 1830 dio en Bruselas la señal para la insurrección del pueblo belga: «Aquí el teatro jugó el papel hermoso y noble de antorcha en la que se encendieron las llamas de la revolución, pero la representación había terminado con eso. El sentimiento de unión que se había despertado en el teatro encendió la revolución, pero la acción teatral se extinguió.»

La consecuencia de este reconocimiento supuso para Tairov «la teatralización del teatro». Exigía del actor un dominio en igual medida de todas las formas de expresión. La compañía de su teatro experimental, existente desde 1914, el Teatro de Cámara de Moscú, tenía que saber actuar, cantar y bailar, saber aparecer en escena de manera solemne y litúrgica y de manera vodevilesca y excéntrica, saber desencadenar el alma y las pasiones, la codicia brutal y la recóndita fantasía. A este programa tiende el título de su libro *El teatro liberado de sus cadenas*, convertido en el modelo del Theateroktober.

Tairov era un director marcadamente literario. Inauguró el Teatro de Cámara de Moscú con la obra *Shakuntalâ*, de Kâlidâsa, fascinado por el antiguo drama indio como Lugné-Poe en París, que en 1895 había conseguido a Toulouse-Lautrec como decorador, para su

representación de *Chariot de terre cuite*. Tairov perfeccionó la commedia dell'arte con obras de Goldoni, y después de la revolución puso en escena, como punto de partida, una fantástica arlequinada según la obra de E. T. A. Hoffmann *La princesa Brambilla*. Representó a Claudel, halló en los primeros dramas de O'Neill, junto a la crítica de la sociedad, el desgarramiento psíquico del sentimiento cósmico moderno, en el que pudo ensayar la idea y la ejecución de sus «gestos emotivos».

A diferencia de los escenarios «proletarios» del Octubre Teatral, el Teatro de Cámara de Tairov pertenecía al círculo de los teatros «académicos». Entre ellos se contaban, como instituciones históricas, la Gran Ópera (teatro Bolshoi), el Pequeño (Maly) Teatro, el Teatro Korsch, construido por el mecenas Bajrushin, y el Teatro de Artistas de Stanislavski. Exponente de la otra parte era aún el teatro de culto proletario de Sergei Eisenstein con el estilo excéntrico-acrobático de un teatro «emocionalmente saturado»: «Un ademán culmina en gimnasia, la ira con una voltereta, la cólera con un salto mortal, el sentimiento lírico se expresa en el 'mástil de la muerte'». Estas tendencias, expresadas inmediata y literalmente, no hallaron en consecuencia, como confiesa Eisenstein, «su camino hacia el drama, sino que fueron conocidas por medio de la bufonería, el excentricismo y el montaje de atracciones». Se hallaban en línea con la divisa de Meyerhold y de Tairov: de la emoción a la máquina, de la exaltación al truco, del escenario a la pista. Eisenstein se separó más tarde y siguió caminos propios. Halló en el cine el medio para cuya dinámica formal y óptica consiguió interpretaciones maestras, como *El acorazado «Potemkin»*, filmada en 1925. Con cortes y montajes fílmicos efectistas consiguió una potenciación de la escena de masas y del detalle, una superación de las dimensiones corrientes como no se lo había permitido el teatro.

La revolución había intentado poner en circulación un nuevo principio de unión entre los pueblos. El proletariado europeo se embebió en el ideal de la sociedad sin clases y sin Estado. «Rusia es la roca en el rompiente de la revolución mundial», escribía Erwin Piscator en 1919 en su alegato para la fundación de un «teatro proletario», dirigido a los trabajadores de Berlín. En el río Sprée arreciaban los vientos huracanados que soplaban de Moscú. Piscator se volvió hacia el teatro agitador. La meta de su empresa no era producir arte, sino activar la propaganda: ganar políticamente a las masas indiferentes y aún indecisas. El campo de acción eran las salas y los locales de reunión de los barrios obreros berlineses. Las masas debían ser captadas en sus casas, como en Rusia, por medio de los grupos teatrales de agitación. Su ideología les llevaba a representar escenarios pobres, decorados primitivos, olor a tabaco y vapores de cerveza. El «Teatro Proletario» de Piscator fue un instrumento puro de la lucha de clases. Con argumentaciones políticas, económicas y sociales se dirigía a la sagacidad de los espectadores. Se propuso, anticipándose a Brecht, su utilización pedagógica. En este caso significaba éxito propagandístico.

Para las elecciones al Reichstag de 1924 representó Piscator, por encargo del partido, la *Revista de Agitación Roja* con textos propios y de su futuro colaborador Gasbarra. «En gran parte fue compuesta a la carrera; el texto carecía totalmente de pretensiones, pero precisamente esto permitió hasta el último momento la conexión con la actualidad», cuenta Piscator en su libro *El teatro político* (1929). «Y ello con el empleo sin escrúpulos de todas las posibilidades: música, canción, acrobacia, señales rápidas, deporte, proyección, cine, estadística, cuadros de actores, arengas.»

El lema de Piscator para su martilleo «libre de las cadenas de las estructuras», «leitmotiv» político siempre repetido, era: acción directa. El término quedaba en el aire. Las representaciones de los dadaístas con su

Klamauk (Piscator) habían introducido ya en Berlín la ruptura provocativa y áspera con las formas dramáticas burguesas.

En la misma época Antonin Artaud proclamaba en Francia un teatro que debía ser acción en sí: no más ilustración de un documento literario, sino sólo «hecho en la escena». El concepto de Artaud del «théâtre de la cruauté», persistentemente mal entendido como «teatro de la crueldad», encerraba en el fondo algo totalmente distinto: la liberación sin reservas de sus medios, el abandono en manos de un vitalismo eruptivo que convertía la acción escénica en el caballo de la discordia, contagioso y al mismo tiempo salvador. Los efectos con que argumentaba Artaud eran los mismos que los de Piscator.

Alfred Ken, el crítico abogado del diablo del teatro alemán, había escrito en 1910: «El drama sólo puede ser en el futuro reflejo de un drama (en el sentido antiguo)..., y, de hecho, un periódico en el que se hayan repartido los papeles.»

No sólo Piscator o el teatro ruso de la revolución estaban en esta línea. En América se desarrolló hacia 1935 una forma del reportaje escénico actual llamada «Living Newspaper» (cfr. p. 262), y después de 1960 aproximadamente el «diario viviente», en forma de obra documental, consiguió un innegable alcance internacional, aunque duramente criticado.²⁰

En Berlín, en 1925, Piscator se vio frenado, con su drama documental de masas *A pesar de todo*, por orden de la autoridad. El título de la obra era la frase de Karl Liebknecht alusiva al desastre de la sublevación de Espartaco. John Heartfield se ocupó del montaje escénico de los discursos, artículos, recortes de periódico, arengas, proclamas, fotografías y películas, diálogos de personajes históricos y escenas recompuestas. El lugar de la representación fue el Gran Teatro, en el que Max Reinhardt había escenificado en 1920 su espectacular *Danton* y había perdido tantas simpatías convencionales. Piscator advirtió complacido que la animación por Reinhardt de las masas que colaboraban

no había pasado de ser «una feliz ocurrencia de la dirección escénica». Después de la segunda representación de *A pesar de todo* intervino la censura, y cuando Piscator, en 1926, actualizó *Los bandidos* de Schiller en el Staatstheater, junto al Gendarmenmarkt, en una obra de claras tendencias políticas, e hizo aparecer a Paul Bildt como Spiegelberg bajo la máscara de Trotsky, se produjo un tumulto.

Se volvió a repetir con más dureza cuando un año más tarde Piscator escenificó en la casa de la plaza de Bülow para la Volksbühne el drama *Tempestad sobre Gotland* de Ehm Welk. A pesar de sus objeciones iniciales, Piscator había aceptado en 1924 la dirección escénica de la Volksbühne de Berlín. Aprovechó la oportunidad de hacer teatro revolucionario y político con una compañía excelente.

Tempestad sobre Gotland, de Ehm Welk, trata la lucha del pirata Klaus Störtebeker contra la Hansa, que terminó en 1401 con la ejecución de Störtebeker en Hamburgo. Piscator actualizó el tema, puso el acento político en el hanseático Asmus, al que hizo aparecer en escena bajo la máscara de Lenin, enalteciendo así al primer mandatario de la Unión Soviética, muerto en 1924. Interpretó la obra como «sublevación del revolucionario sentimental Störtebeker, que hoy podría ser un nacionalsocialista, contra el sobrio realista Asmus, el tipo del revolucionario racional, representado de la manera más pura por Lenin».

El escándalo no se hizo esperar. Ni Heinrich George en el papel de Störtebeker, ni Alexander Cranach en el Asmus, ni la película suministrada por Curt Oertel sobre Lenin pudieron justificar el ultraje masivo del tema histórico. Las objeciones de Ehm Welk dieron fruto. Terminó por ponerse resignadamente del lado de los críticos que declararon: «Un grandioso trabajo de dirección, una dirección colosal contra una obra.»

Aquello provocó la ruptura definitiva con la Volksbühne. Piscator aceptó el plan de crear un teatro propio propagandístico y de gran estilo. La actriz Tella Durioux le proporcionó los medios financieros. Walter

Gropius, director de la Bauhaus de Dessau, se entusiasmó con la idea. Proyectó para Piscator un supermoderno «teatro total»: un local de aplicaciones muy variadas, audazmente concebido, con tablado giratorio, que podía ser modificado según las necesidades escenográficas; ya en anfiteatro, ya en circo con escenario central o accesos de entrada periféricos que rodeaban el espacio destinado a los espectadores. El modelo de Gropius fue expuesto en París en 1930 y muy admirado, pero nunca realizado. No pasó de ser un gran proyecto, un sueño dorado como el teatro vanguardista total de Meyerhold en Moscú, planeado de forma muy parecida a éste.

Piscator alquiló el teatro de la Nollendorfplatz de Berlín y lo inauguró el 3 de septiembre de 1927 con la obra antiburguesa de Ernst Toller *¡Ea, vivimos!*, con una escenografía altamente tecnificada, en la que Piscator atribuía al cine una expresa función didáctica. Toller fue uno de los últimos dramaturgos expresionistas que fundieron sus obras acusadoras contra la guerra con las tendencias radical-socialistas. Un drama parecido por su estilo y su denuncia escribiría veinte años más tarde Wolfgang Borchert: *Ante la puerta*, la primera obra alemana acusadora posterior a la segunda guerra mundial. Se convirtió en el grito enérgico de una joven generación de guerra, engañada, desarraigada, que vuelve a casa, a las ruinas. Piscator acogió a los descendientes del teatro expresionista, al que él mismo se había opuesto encarnizadamente en 1920, y trató de encuadrarlos bajo alta tensión política.

La dirección magistral e indiscutida de Piscator dejó atrás en 1927 los éxitos a medias y los fracasos: la representación de la sátira épica *Las aventuras del bravo soldado Schweik*. Bert Brecht, Félix Gasbarra, Leo Lania y el mismo Piscator habían adaptado para el teatro la novela de Yaroslav Hašek, de Praga, una osadía problemática en una obra cuyo campo de tensión es puramente épico: un héroe pasivo, el cambio constante de escenario, algunos pasajes en forma de glosa como soportes del contenido satírico no son añadidos a un dra-

ma en el sentido convencional, sino ingredientes del teatro «épico».

Piscator halló una brillante salida para mantener en marcha la acción y alinear uno tras otro muchos episodios sin corte alguno: la cinta móvil. El montaje fílmico moderno le proporcionó la idea y su realización. Piscator trabajó con dos cintas que desde derecha e izquierda, en movimiento contrario, eran colocadas en el escenario. Mostraban el entorno de Schweik: «los tipos momificados de la vida política y social en la vieja Austria», un mundo grotesco y satírico al que Schweik se veía entregado, como «único ser humano». En un principio, Piscator tuvo la intención de asignar un actor únicamente al héroe y confrontarlo con un aparato mecánico.

El pintor George Grosz proporcionó dibujos trucados y marionetas que prestaran tanto al decorado como al personaje principal una función intensificadamente caricaturesca y cómica. (Sus dibujos fueron a parar al fiscal y le reportaron un proceso por blasfemia.) Las escenas de las calles de Praga las ofreció Piscator con una película filmada en los mismos lugares y puntos. Para la marcha hacia Budweis hizo sacar fotografías de tamaño natural de hileras de árboles dibujadas, las cuales se sucedían unas a otras, y así sugerir ópticamente la interminable calle. Max Pallenberg representó a Schweik. Le dio la sustancia humana, y además de eso, totalmente en el sentido de Piscator, «algo que hacía recordar un espectáculo de varietés y a Charlie Chaplin». Pallenberg procedía de la escuela de Max Reinhardt, y Piscator señaló, no sin orgullo, con qué poderoso esfuerzo interior animó a Pallenberg «para que hiciera justicia a este nuevo género matemático de teatro».

Piscator se ha pronunciado repetidas veces sobre la cuestión de las características de su estilo específico. Se propuso la máxima intensificación de los efectos, trayendo medios ajenos al teatro. Es decisivo para el grado de la ejecución que «la elección adecuada del tema coincida con la elección política». El esfuerzo propagandís-

tico propuesto caería en el vacío si no supusiera ninguna obra suficientemente sólida o si la preparación técnica sólo produjera un ejercicio de contemplación estética. Este criterio sirve aún para dividir los espíritus cuatro decenios más tarde.

La frase de Kerr «periódico con papeles asignados», escrita en 1910, se confirma en las generaciones en crisis. Se produjo a comienzos de los años 30 en Estados Unidos cuando la curva de la fiebre económica del New Deal alcanzó su punto culminante. El dramaturgo Elmer Rice se convirtió en el iniciador del único teatro subvencionado por el Estado, el Federal Theatre Project, que se encargó de dos tareas: la ocupación de cientos de actores sin empleo en Nueva York y la explicación propagandística de los problemas económicos de la época. Elmer Rice utilizó la actual documentación teatral del «Living Newspaper», el «periódico viviente» teatralizado, para la crítica social y sociológica. *Poder* se llamaba una de las controversias políticas llevadas al escenario desde 1935 como *March of Time Dramatization*; en ella se plantea el problema a propósito de las cuestiones acerca de la propiedad y el desarrollo que suscita el poder económico de la electricidad. Otro tema era: *One third of a nation*, alusivo a aquel tercio de la nación que, según una frase de Roosevelt, vivía en suburbios y barrios miserables. Pasajes épicos y episódicos, coros declamatorios, comentarios, exabruptos pedagógicos, líricos y musicales constituían los elementos motores del «periódico viviente». Los censores de Washington cortaron el hilo vital de la «representación de tono sincero y patriótico e importancia vital» al suprimir las subvenciones estatales.

La relación entre teatro y política comenzó dos mil quinientos años atrás. Aristófanes hizo del escenario un campo de batalla contra los demagogos y portavoces de la guerra del Peloponeso. Lo hizo en la soberana forma artística de la comedia ática, que fascina como auténtica forma teatral, aun allí donde las alusiones agresivas quedan incomprendidas. Donde sólo se trata de provocación política sobra la tensión escénica.

Artaud había hablado de la «debilidad de la palabra» frente a la acción directa, del golpe teatral ritual y rítmico, del espectáculo cifrado, cuya acción se despliega en todas direcciones, se disocia en paroxismos, se aglomera con la luz, hasta llegar a una nueva dispersión. Había hecho del grito el elemento primitivo de la acción directa que se produce en un extremo de la sala teatral y en un salvaje crescendo va aumentando de boca en boca. Gran parte del ritual de movimiento y gestos de Artaud ha desembocado en la producción de la compañía del Living Theatre. Su teatro total de la «acción directa» proporciona al teatro político de la segunda mitad del siglo impulsos destructores de formas.

La consigna del teatro de agitación actual es: acción-dirección. El texto fundamental, en tanto es considerado como lazo de unión, es sólo materia prima. Puede ser sustituido por una mezcla provocadora de cine, anuncios, reportajes, señales, transparencias: por medio de una «aportación de medios ajenos al teatro», como se lee en Piscator.

La obra documental queda en una zona intermedia formalmente mesurada. Desde la obra americana *El motín del Caine*, de Herman Wouk, pasando por *El vicario*, de Rolf Hochhuth, y el informe escénico de Heinar Kipphardt *El caso Oppenheimer*, hasta la obra *Pesquisa*, de Peter Weiss: un documental oratorio de documentación infernal que «no contiene sino hechos tal como iban apareciendo en los debates del juicio» (Weiss).

El teatro político de los años 60 se convirtió, de documento objetivo, en información comprometida: en el *Reportaje de Vietnam*, de Peter Weiss; en *Macbird*, de Barbara Garson; en la obra sobre Lumumba *En el Congo*, de Aimé Césaire; en la obra de Michael Hatry *Ejercicio de la penuria*, o en la mezcla de dirección y revista de Wilfried Minks. Cuando Jelagin decía de Meyerhold que los teatros de Europa y América no podrían ofrecer ningún ingenio que él no hubiera empleado ya, esta afirmación se debía extender en una segunda lectura a Piscator: el teatro político se nutre hoy aún de «medios ajenos al teatro».

El ritmo de la época, el *tempo* del siglo xx, pasó al teatro. Mientras la reconstrucción agitadora de la obra teatral estaba todavía en plena marcha, apareció el autor del nuevo drama: Bert Brecht. En colaboración con Piscator reconoció que el teatro revolucionario vivía de la dirección y no de la obra. La escenificación «activadora» fue para Brecht algo provisional, hasta que no se lograra transformar al teatro desde sus raíces. No aceptaba ni el «medio ambiente como destino», que defendía el Naturalismo, ni el «pathos» del «¡Oh hombre!» del Expresionismo, y afirmó sólo condicionalmente una dirección pura y simplemente agitadora. No quería despertar emociones, sino apelar a la razón crítica del espectador. Su teatro debía proporcionar conocimientos, no experiencias.

El drama de la era científica, como Brecht lo entendía, contempla al hombre como parte de aquel mecanismo con el que es absolutamente preciso contar, que pone en movimiento la historia del mundo; lo ve como instrumento de los órganos de ejecución, que le manipulan a placer. El empaquetador Galy Gay aparece en escena: un hombre ingenuo que una mañana sale a comprar pescado, en el camino cae en manos de los soldados y se convierte en una «máquina humana de guerra». Galy Gay, el héroe de la obra de Brecht *El hombre es el hombre*, se convierte en el ejemplo escolar del nuevo teatro doctrinal.

Cuando en 1931 Peter Lorre desempeñó el papel de Galy Gay en el Staatstheater de Berlín (en la misma época en que Fritz Lang filmaba con él la película policíaca *M*), hizo de los acontecimientos aislados añadiéndolos aquel «inventario de los argumentos», a los que se refería Brecht: Lorre ha realizado de forma contundente «la exposición más objetiva posible de un acontecimiento interno contradictorio, como un todo». El escenario, aquí la India, no es decisivo para la acción. A Brecht le interesa deducir la validez universal a partir del caso aislado. El «carácter expositivo» de su tea-

tro es un término que Brecht vuelve a emplear una y otra vez. Alude a su forma dramática específica: el principio del teatro épico. Sus signos externos son: suplementos textuales que comentan la acción pronunciados por un narrador, subtítulos sobre grandes tablas, máscaras y proyecciones.

El impulso para la fijación conceptual y doctrinaria del teatro épico procedía del círculo de Piscator. Lion Feuchtwanger, que en 1924 actualizó la obra de Marlowe *Vida de Eduardo II*, junto con Brecht, atribuye a éste el descubrimiento del principio épico. Alfred Kerr afirmaba haberlo definido ya en 1910, cuando hablaba del drama futuro como de «un diario con los papeles asignados». El mismo Brecht se atribuyó la primacía con la autoseguridad del autor creador que aceptaba los signos de su época y los elaboraba al estilo de la época. Las influencias de la psicología americana del Behavio-rismo y de su relación entre la producción y el consumo masivo han invadido sus obras, tanto como las enseñanzas del teatro ruso de Agitprop, el teatro «productivo», en razón de las funciones agitadoras y organizativas.

Pero Brecht ancló sus principios estilísticos en horizontes más lejanos. «En cuanto al aspecto estilístico, el teatro épico no es nada esencialmente nuevo», escribía a comienzos de los años 30, «por su carácter expositivo y su acentuamiento de lo artístico está emparentado con el teatro asiático primitivo. Tanto los misterios medievales como el teatro clásico español y el de los jesuitas mostraron tendencias instructivas.»

De su contacto con el arte teatral chino sacó Brecht la quintaesencia representativa y escenificadora de su teatro épico: el efecto de distanciamiento. Estriba en la total neutralización de los medios de expresión habituales. El primer mandamiento tanto para el actor como para el público es la distancia. No puede surgir ningún «campo hipnótico» entre el escenario y el patio de butacas. El actor no debe provocar ningún sentimentalismo en el espectador; debe despertar su conciencia crítica. «En ningún momento, en su infinita transformación,

debe alcanzar una figura determinada», se lee en el *Pequeño Organon* (1948). La tradición aristotélica está tan caduca como el teatro de Schiller como institución moral, en el que cada uno por separado «goza del entusiasmo de todos» y «su pecho da lugar sólo al sentimiento de ser hombre». Brecht los rechaza drásticamente.

Para la representación de su obra anarquista del retorno al hogar *Tambores en la noche*, que Otto Falckenberg escenificó en 1922 en los teatros de cámara de Munich y poco después en Berlín, Brecht mandó colgar anuncios con refranes en el auditorio. Por ejemplo, «cada uno es el mejor para sí mismo», o el tantas veces citado «no te quedes pasmado con tanto romanticismo». Culminan en la afirmación categórica «el teatro no es para nosotros ningún sustituto de las vivencias no experimentadas».

En las anotaciones para la ópera *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mabagonny* plantea Brecht por primera vez el esquema antitético de las dos formas teatrales: la *dramática* y la *épica*. La tabla, ligeramente modificada, convertida en modelo desde entonces, vuelve en su posterior desarrollo a la cuestión de «¿Teatro de evasión o teatro didáctico?» (1936). Dice así en síntesis:

FORMA DRAMÁTICA
DEL TEATRO

FORMA EPICA
DEL TEATRO

La escena encarna un acontecimiento

lo narra

envuelve al espectador en una acción escénica y absorbe su actividad

hace del espectador un observador, pero desviada su actividad

le hace experimentar sentimientos

le obliga a adoptar decisiones

le participa vivencias

le participa conocimientos

el espectador es introducido dentro de una acción	el espectador es enfrentado a ella
se trabaja mediante la sugestión	se trabaja con argumentos
se conservan las sensaciones	hasta producir conocimiento
se da por supuesto que se conoce al hombre	el hombre es objeto de investigación
el hombre no cambia	el hombre es cambiado y cambia las cosas
tensión desde el comienzo	tensión en el curso del desarrollo
cada escena para la siguiente	cada escena para sí
acontecer lineal	en curvas
natura non facit saltus	facit saltus
el mundo tal como es	el mundo tal como deviene
lo que el hombre debe ser	lo que el hombre tiene que ser
sus instintos	sus motivos
el pensar determina el ser	el ser social determina el pensar

Para los ensayos Brecht propone tres constelaciones auxiliares: colocar el texto que ha de recitarse en tercera persona; el traslado al pasado; el coloquio sobre las indicaciones escénicas.

Toda acción representada gana automáticamente ca-

rácter de modelo. Así ocurre en *La jungla de las ciudades* (1924) con «la guerra en sí», demostrada en el encarnizado «tour de force» de dos hombres ante el telón de fondo de la gigantesca ciudad de Chicago. Ya desde el prólogo Brecht da a conocer con toda claridad la idea didáctica: «No os rompáis la cabeza por los motivos de esta guerra, participad más bien en la apuesta, juzgad imparcialmente la forma de lucha de los enemigos y defended vuestros intereses hasta el fin.»

En esta observación dirigida al espectador está contenido de antemano todo Brecht: la función pedagógica y la metodología artística de su teatro; la renuncia a la psicología en favor de la ejemplaridad; la apelación a la objetividad crítica. Como conclusión final de su objetivo se consigue que la represente con preferencia en héroes negativos. Estos aparecen desde *La jungla de las ciudades*, por los años 30, hasta las grandes obras posteriores. *Madre Coraje y sus hijos* —estrenada en 1941 en Zurich, la osada isla del teatro del exilio en lengua alemana, bajo la dirección de Leopold Lindtberg— no debía despertar compasión alguna, sino fomentar el conocimiento y la condenación de los dividendos de la guerra. Cuando Madre Coraje echa mano al bolsillo para sacar las últimas monedas para el sepelio de su último hijo, vuelve a reembolsarse rápidamente algunas, pues la guerra continúa y

*La guerra no es sino un negocio,
En lugar de con queso con plomo.
Y supera tus fuerzas
Si no consigues la victoria.*

Therese Giehse, en Zürich y Munich, y Helene Weigel, esposa de Brecht, en el Berliner Theater, junto al Schiffbauerdamm, han convertido a Madre Coraje en figuras inolvidables e irrepetibles en su agresivo énfasis actual. La representación modelo del Berliner Ensemble, con Helene Weigel, se ha conservado como documento cinematográfico.

Igualmente inclinadas a la objetivación crítica son

las obras *Vida de Galileo Galilei*, *El señor Puntilla y su criado Matti* y la figura de Schweik adaptada de nuevo en 1943. Trasladado del medio ambiente del Hašek de Praga a la dictadura total que provoca la guerra, *Schweyk en la segunda guerra mundial* es uno de los que van a Stalingrado, llevan su piel al campo de batalla y tienen que proporcionar ellos mismos el cuero para los tambores. Brecht lo consideró como contrapunto de Madre Coraje y lo dotó de un carácter considerablemente más incisivo que el montaje de Hašek, elaborado para Piscator en 1927. El estreno, con las canciones originales de Hans Eisler, tuvo lugar en 1957 en Varsovia un año después de la muerte de Brecht.

La canción jugaba en las obras de Brecht, desde el principio, un papel importante. Interrumpe la acción, introduce una censura que puede ser anunciada por medio de un gong. En *La ópera de tres peniques* y en *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* se suma a la simbiosis del teatro musical refinado, que Brecht intenta hacer antirrefinado. *La Beggar's Opera*, de doscientos años de antigüedad, con su temática remozada, experimentó en el Schiffbauerdamm en 1928, con el título de *La ópera de tres peniques*, una fulminante reaparición. Lotte Lenia, Erich Ponto y Roma Bahn aseguraron el éxito a Bert Brecht y a su compositor musical, Kurt Weill. Pero fue un triunfo contra las intenciones de Brecht. La crítica acusadora desapareció tras el placer del público por el romanticismo de los gangsters y de los burdeles. La gente se divertía alegremente, las canciones corrían de boca en boca, la provocación se esfumaba. La intención didáctica de Brecht —parodiar con sus propios medios el teatro de ópera burgués y romántico y hacer de un lugar de diversión un órgano de publicación— fracasó. El Brecht artista había vencido al Brecht teórico.

El estreno en Leipzig, dos años más tarde, de *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* provocó el escándalo que antes no se había producido. La premeditada agresión de Brecht rompió su envoltura de diversión operística. Era el escarnio cínico de la sociedad ca-

pitalista. Cuarenta años más tarde, cuando Brecht ya se había consolidado como clásico del teatro moderno —con la «contundente ineficacia de un clásico», como formulaba Max Frisch—, los directores volvían a ocuparse con preferencia de Brecht en las óperas refinadas: por ejemplo, Günther Rennert en su escenificación de *Mahagonny*, en Stuttgart (1967), con Anja Silja, Marta Mödl y Gerhart Stolze.

Brecht proclamó con dialéctica polifacética que se proponía «emigrar del reino de lo complaciente». Confesó lacónicamente que el carácter didáctico de su teatro épico no debe excluir incondicionalmente los aspectos, la belleza y el goce burgués. Estableció la paz entre los hermanos separados «teatro» y «diversión»: «Pues nuestro teatro debe excitar las ansias de conocimiento, organizar la jocosidad con la modificación de la realidad.»

Brecht modificó decisivamente no la función social del teatro, sino el mismo teatro y el drama. Su intención de poner en la picota y realzar las contradicciones económicas y sociales de la sociedad burguesa suponía el convencionalismo como compañero imprescindible y provocador: el espectáculo que, de mero personaje que goza del espectáculo debe convertirse en un compañero especulativo. A él se debe el hecho de que «nuestras obras no sean definitivas o, digámoslo con toda tranquilidad, que estén incompletas», apoyados en que «todos los conjuntos representativos que constituyen el supuesto previo para su comprensión están absolutamente incompletos y deben seguir estándolo hasta que toda la infraestructura de estas ideologías sea renovada vigorosamente».

El sistema brechtiano de forma abierta —es decir, del futuro inacabado y sujeto a una ulterior reflexión— se sustrae al dogmatismo ideológico. Brecht quiere que sus acontecimientos dramatizados sean considerados como situaciones expuestas de una «catástrofe social», como acciones que pueden ser continuadas a voluntad. «Nosotros mismos estamos decepcionados y contemplamos sorprendidos la escena y todas las cuestiones plan-

teadas», como se lee en el epílogo a la obra parabólica *La persona buena de Sezuan*.

Las obras de Brecht no muestran soluciones, sino que desenmascaran situaciones reales. La lección se interrumpe a menudo con una gran ironía y se desarrolla en la línea de una poesía rica y dura. Acude a menudo a la alegría, un modo de salirse de la ilusión, que Max Frisch y Friedrich Dürrenmat continuaron por caminos propios.

Formas teatrales de lo épico. Teatro en el teatro

La violación dramática de la ilusión teatral, la obra dentro de la obra, la introducción de apelaciones directas al público, el recitado de sentencias y canciones didácticas o críticas, todas estas posibilidades las conocía y utilizaba el teatro desde hacía siglos: desde la parábasis de la primitiva comedia griega hasta el canto de Salomón en *La ópera de tres peniques*. Bajo el signo de la ironía romántica, el drama había sacado centellas poéticas del salto de lo infinito a lo finito y había introducido polémicas de actualidad con la obra dentro de la obra. «Si debo exponer mi verdadera opinión, considero que llevar consignas y opiniones a la gente es un truco. Veréis si no tengo razón. Una obra revolucionaria yo la concibo con príncipes y ministros odiosos...» Estas frases no proceden de una obra política del siglo xx; aparecen en *El gato con botas*, de Ludwig Tieck.

A las figuras de la *commedia dell'arte* y al teatro de máscaras corresponde la tarea de colaborar como fuerzas intemporales antiilusionistas: ya en el propio asunto, como en las famosas escenificaciones de Goldoni y Gozzi, por Max Reinhardt, Vajtangov o Giorgio Strehler; ya como figuras intercambiables, despersonalizadas y neutralizadas como bufones, como en el nihilista *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

En el umbral del teatro moderno antiilusionista está Pirandello. En 1918, con su obra alegórica *Así es, si así os parece*, planteó la pregunta sobre la apariencia y el ser que queda finalmente sin solución. El problema del desdoblamiento de la personalidad le llevó, a través del

drama *Enrique IV*, a su obra más cómica y de mayor éxito, *Seis personajes en busca de autor*. Una familia burguesa venida a menos, concebida como argumento dramático y no poetizada al final, se encuentra en un ensayo teatral. Plantea su destino a las gentes de teatro y, por otra parte, los comediantes tratan de reflejar la «vida real». Dos, tres y cuatro capas de conciencia se superponen. Surge la escisión entre realidad e ilusión, entre vida y forma. Cuando al final el empresario despide a los espectadores para seguir ensayando tras el telón, la «obra que hay que hacer primero», la cuestión de la «verdad» humana, respecto a la futura revisión de las relaciones sociales, queda tan patente como en Brecht.

El principio formal de Pirandello, plantear el curso de la acción en el marco de un ensayo teatral, halló eco abundante. El dramaturgo americano Maxwell Anderson lo tomó para su obra *Juana de Lorena*. En las dudas y objeciones de la actriz principal encierra los problemas humanos de la Juana de Arco histórica. Del ayer y del hoy se deducen paralelismos que llegan a ser intemporales.

Un ejemplo contrario lo ofreció Günter Grass con su «tragedia alemana» del 17 de junio de 1953 *Los plebeyos intentan sublevarse*. Lo plantea en tres planos distintos: en el del teatro en el teatro se ensaya el *Coriolano*, de Shakespeare; el escenificador es el «Chef» (se trata, tácitamente, de Brecht, que adaptó el *Coriolano*); la rebelión de los trabajadores irrumpe en el escenario. El «Chef» mezcla a los alborotadores entre la compañía, trata de trasladar sus emociones al teatro, considera la realidad como materia prima para su escenificación...

Peter Weiss, desde el título mismo de su obra *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, representado por el grupo de actores del hospicio de Charenton, bajo la dirección del señor de Sade, da a conocer el doble fondo de su obra, que culmina en una furiosa batalla de los asilados, presa de sus instintos desatados.

El teatro en el teatro ofrece la posibilidad dramática de hacer extraño lo conocido, de distanciar en el

sentido de Brecht, de romper irónicamente o de interpretar «épicamente» con ayuda de directores teatrales, locutores, narradores o coros. Los dos dramaturgos más importantes del siglo xx, que están de acuerdo con el principio épico de Brecht, son Thornton Wilder y Paul Claudel: ambos fuertemente diferenciados entre sí en su orientación ideológica y completamente contrarios a Brecht.

Wilder procede de una concepción quietista, humanístico-religiosa. Su manera de presentarse va en esta dirección. Pero respecto al desilusionamiento del escenario es todavía más riguroso que Brecht. Prefiere un escenario sin decoración alguna; se basta con una mesa o unas pocas sillas que —como en los juegos de los niños, sirvan de auto o de tren. El narrador recita el lugar donde ocurre la acción y las circunstancias, presenta a los personajes que actúan y descifra las escenas episódicas de la vida ordinaria como pequeñas comparaciones del gran ciclo de toda la existencia.

Mientras Wilder dibuja el mundo en la cáscara de nuez de Grover's Corner en su obra *Our Town* (1938), con el drama de la humanidad, *The skin of our teeth* (1942), hace un relato de los cinco milenios de la historia de la Tierra. Las glaciaciones, el diluvio y la guerra de bombardeos son las grandes catástrofes de las que la familia primigenia de tipo medio de Wilder siempre logra escapar, aunque a duras penas; después de las catástrofes resurge para levantar las ruinas que han quedado: para volver a empezar y volver a las viejas discordias. En la Europa exangüe de la postguerra, la obra, que la refleja con toda fidelidad, y en la que sus actores pasan una y otra vez de su papel a la realidad, halló una persistente resonancia. La representación que en 1946 ofreció Karl Heinz Stroux en el teatro berlinés de Hebbel es inolvidable para quienes la vivieron en medio de las ruinas.

Los intentos dramaturgicos de Paul Claudel con el teatro épico se remontan al año 1927. Cuando por deseo de Max Reinhardt y como tema de ópera empezó a escribir el *Cristóbal Colón* para Darius Milhaud, eli-

gió, como intermediario entre el escenario y el público a un narrador. Está de pie en un púlpito a un lado de la escena. Ante él, *Le livre de Christophe Colombe* (bajo este título apareció en Burdeos, en 1953, la nueva redacción del texto y de la música, escenificada por Jean Louis Barrault). Claudel divide el personaje del conquistador en dos figuras: en el anciano enfermo de la acción teatral, que aparece junto al narrador y mantiene consigo mismo un juicio en un plano «neutralizado» de tiempo y espacio, y en el joven marinero que se lanza a descubrir América. Un alegre alleluia del coro cierra el simbolismo escénico, mientras en una pantalla aparecen proyectados el peregrino Santiago y la madre de Dios.

El *Cristóbal Colón*, de Claudel, sirvió largo tiempo como modelo de un teatro total que —en oposición a la obra revolucionaria— se proponía una cosmovisión religiosa con medios modernos. Se extiende a lo supradimensional en *El zapato de raso*, la gran obra de arte del lenguaje y de la imagen, inspirada en el teatro barroco español, a mitad de camino entre el misterio y la arena de circo. Pantomimas y suplementos de baile y sketch, intermedios alegóricos y filosóficos tienden el puente de enlace entre la obra espiritual del siglo xvii y las formas de expresión del teatro moderno. Queda a la discreción del director (y de los medios de que disponga) intensificar la obra mediante la palabra en un escenario modesto o montarla teatralmente, con técnica colosal.

* 5. El «show business» de Broadway

Como fórmula breve para la actividad teatral de Nueva York señalaba Max Reinhardt «diversión como negocio». Lo comparó con la situación en cuanto metrópolis europeas: En París domina el gusto artístico; en Viena, el placer sensible del teatro; en Berlín se trata de la «lucha sin igual entre actores y espectadores críticos»; en Moscú, de una «entrega casi religiosa de la representación y del público al arte del teatro».

A lo largo de dos siglos, los teatros de Norteamérica se alimentaron formal y temáticamente del modelo europeo. En el aspecto comercial lo superaron ampliamente. «There's no business like show business» se lee, no en vano, en la famosa canción de Irving Berlin. No hay como el negocio del espectáculo.

Como característica del teatro americano se suele aducir el haber aparecido al mismo tiempo que el cine y bajo premisas similares. Pero es algo más antiguo. Sus prácticas comerciales, su dirección, su tendencia a la perfección, su «star system» y su sistema de «long-run» existían ya desde el siglo xix. Se hizo venir a los grandes mimos y cantantes de Europa, que prometían sensación. Edmund y Charles Kean, Kembles, Sarah Bernhardt y Coquelin, Jenny Lind y la Duse, Caruso y Richard Tauber triunfaron apoteósicamente en los escenarios americanos.

A mediados del siglo xix, Walt Whitman expresó en cierta ocasión un juicio muy duro sobre el teatro de Nueva York. A pesar de los excelentes actores y de una apariencia de perfección no tiene nada que ofrecer por sí mismo, sino una «imitación de tercera clase de los mejores teatros de Londres». Se adoptan «los dramas ya retirados y los actores desocupados de Inglaterra». Estas palabras son exageradas. Pero reflejan las dos fuerzas motoras del primitivo teatro americano: su niñez influenciada por Inglaterra y su tendencia al virtuosismo.

Con los colonos habían cruzado el Atlántico los comediantes, todos los empresarios pioneros, cuyas compañías invadieron el nuevo continente en grupos cada vez mayores: desde 1750, Murray y Kean; desde 1751, Robert Upton; desde 1752, los hermanos William y Louis Hallam. En 1787, Royall Tyles, con su *Yankee Jonathan* llevó al escenario la primera figura típicamente americana, que se revela hasta en el musical, basado en la obra de Mark Twain *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, como generosa figura de la novela, el teatro y el cine. George Washington se convirtió en paladín del teatro; más tarde fue transformado en el héroe glorificado de obras de poco éxito. Ya en su época de Nue-

va York disponía de numerosos teatros fijos. el John Street Theatre, el literariamente ambicioso Park Theatre, el Rickett's Circus, alabado como «new and commodious amphitheatre». En el Park Theatre, William Dunlap, autor de la primera *History of the American Theatre* (1832), realizó su política de programación actual. Su reclamo fue Kotzebue, cuyas obras se consideraban como inmediata aplicación de las ideas de la Revolución francesa y de las guerras civiles americanas. Kotzebue estuvo en los programas de Nueva York en 1799-1800 con catorce obras.

Cuando en 1869 Edwin Booth, en colaboración con un comerciante de Boston, inauguró su nuevo teatro, se peleaban en Nueva York por conseguir entradas. Se subastaron y alcanzaron precios de hasta 125 dólares cada una. La «opening night» del teatro de Booth sirvió como triple sensación: el lujo de la casa, la prometedora técnica teatral con sus fosos movibles hidráulicamente y, también, el recuerdo de que el actor John Wilkes Booth, hermano de Edwin, había asesinado al presidente Lincoln el 14 de abril de 1865, durante una representación en el Ford's Theatre de Washington. A consecuencia de ello, también Edwin Booth se había retirado durante largo tiempo del teatro.

Apénas era usual la separación entre el negocio de la ópera y del teatro. Se elegía el tipo de representación que prometiese un local lleno. El italiano Montresor consiguió llenar el Richmond Hill Theatre de Nueva York en 1832 con una temporada, de ópera italiana, de tres meses. El asesor artístico de las treinta y cinco representaciones fue Lorenzo de Ponte, en otro tiempo amigo y libretista de Mozart.

Con los slogans publicitarios de «superb» y «magnificent» hasta «gigantic» y «mammoth», se ofreció en 1843 en el Bowery Amphitheatre una nueva especie del negocio del espectáculo: el Virginia Minstrel Show. Constaba de un programa sentimental y patético, mezcla de baladas, números musicales y diálogos breves, acompañados con banjo, violines, castañuelas y tamboril. Negros auténticos y blancos pintarrajeados de negros aparecieron

por primera vez juntos en el escenario. Pronto hubo en otras grandes ciudades además de Nueva York atractivas compañías de negros, los Christy Minstrels, los Kentucky Minstrels, los San Francisco Minstrels y muchos más.

Exactamente un siglo más tarde tuvo lugar en Nueva York el triunfo del musical. En 1943 apareció en Broadway *Oklahoma*, de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II (según la obra escénica *Green grow the lilies*, de Lynn Riggs). La perfecta combinación de diálogo, canción, ballet y ritmo, sugestivamente orquestada, superó todos los anteriores récords de caja. *Oklahoma* alcanzó en Nueva York alrededor de dos mil doscientas cincuenta representaciones. Con la película de Fred Zimermann, dio la vuelta al mundo.

La dramatización de la novela *La cabaña del tío Tom*, de H. B. Stowe, en 1852, en el Troy Museum Theatre de Nueva York, anunciada como *The world's greatest hit*, fue definitivamente destronada. (*La cabaña del tío Tom* había sido ofrecida ya desde 1881 como una especie de musical, con bailes y canciones de banjo, por la empresa de circo asociada P. T. Barnum y James A. Bailey.) *Oklahoma* superó también en éxito a su predecesor, *Show Boat*, con la que Jerome Kern y Oscar Hammerstein II habían dominado la temporada teatral 1927-1928 de Nueva York: reminiscencia, llena de sentimientos y melodías, de la desaparecida época de los barcos teatrales por el Mississippi, según la novela de igual nombre de Edna Ferber. Con la canción *Ol' man river* los teatros y casas de discos ganaron millones.

Después de 1930, Kurt Weill, con su *Lady of the Dark*, volvió a acercar el musical a la ópera, una pretensión que también George Gershwin consiguió para su ópera negra, *Porgy and Bess*, estrenada en 1935. Conquistó los escenarios del mundo sólo después de 1950, representada por un conjunto de gentes de color en su mayoría, como vanguardia de los éxitos del musical: *West Side Story*, basada en Romeo y Julieta; *Kiss me Kate*, según la comedia de Shakespeare *La fierecilla domada*; *My fair lady*, según el *Pígalión*, de Shaw, o *El*

hombre de la Mancha, inspirada en el *Don Quijote*, de Cervantes.

El musical triunfa sobre los restos que han quedado de la «época plateada» de la opereta vienesa —desde Johann Strauss, Léhar y Suppé, hasta Nico Dostal y Emerich Kalman—, cuyas casas solariegas europeas habían sido en otro tiempo el Carlstheater de Viena, el Teatro de Viena y el Berliner Metropol.

El historiador teatral americano Edward Mangum atribuye la aparición del musical a «las exigencias del público de una expresión típicamente americana de la vida». Los precedentes fueron el music hall, con su combinación de «cerveza y vaudeville» y, también, los «éxitos imperecederos» —importados, como *El caballo blanco*, *La casa de las tres doncellas* y *El viejo Heidelberg* (Student Prince), que en los años 20 fueron típicos «popular hits» de Nueva York. El musical se convirtió entonces en la «obra artística total» de hoy, que —como explica Gideon Freud— «ha concebido América para poder explayarse en su propio ambiente. Su estilo fluctúa, todavía no está definitivamente fijado. Es tan nuevo, sonoro y excede lo habitualmente introducido como el continente que lo ha hecho surgir».

Cuando se hizo patente que el antiguo molde sentimental ya no daba más de sí hubo que echar mano de los textos literarios. Broadway se orientó hacia las bibliotecas. La crítica de la época y de la sociedad confluieron, como añadidos de actualidad, en la receta del éxito de un arte de entretenimiento convenientemente aderezado. Por las mismas fechas, Hollywood descubrió la Biblia como filón temático de éxitos prometedores para la pantalla panorámica.

En Broadway se representan anualmente unos diez musicales nuevos: producciones que con su despliegue de actores, músicos, decorados y coreografía cuestan 650.000 dólares. Por cada éxito, nueve fracasos. Para los capitalistas, los «angels», un estreno en Broadway significa un negocio especulativo de alta fidelidad. El anterior «try out» en provincias no deja lugar a dudas de cómo reaccionará Broadway. Si el estreno se muestra

como un «flop» (fracaso), todo está perdido; si se presenta como un «smash hit», se multiplican los ingresos. Las agencias de localidades aseguran las entradas de venta al por mayor. Los autores y compositores son tratados tan sibaríticamente como sus capitalistas. Es una ruleta en la que hay que jugarse el todo por el todo entre el éxito musical y el fiasco: «There's no business like show business.»

* 6. Teatro como experimento

En el año 1900 se fundó en Nueva York la revista mensual *Theatre Magazine*. Informaba al lector sobre las representaciones americanas, publicaba las ideas y proyectos de los decoradores reformistas europeos Appia y Craig, criticaba el comercialismo de los teatros de Broadway y en 1913 lanzó un grito de alerta bajo el título de *What's wrong with the American Stage?*

Se proclamaba «abajo Broadway», fuera la dictadura de los teatros comerciales, descentralización, experimentación. Comenzaba la época de los little theaters, de los pequeños teatros. Su cima la constituyeron el Toy Theater de Boston, el Little Theater de Nueva York y el Little Theater de Chicago, aparecidos en 1912: los equivalentes americanos al Estudio ruso, teatros experimentales que representaban repertorio en lugar de serie, que ofrecían a los jóvenes vanguardistas la oportunidad de ensayar nuevas obras y formas de escenificación.

Por la misma época se produjo una intensificación de los teatros universitarios americanos. George Pierce Baker, profesor de lingüística inglesa de Harvard, fundó en 1913 su *47 Workshop*, a la que siguieron numerosos departamentos similares de drama y teatro en las universidades de los Estados Unidos. Los aspectos artísticos y prácticos, técnicos y organizativos del teatro se convirtieron en parte en plan de estudios. Los teatros de los Colleges aparecieron ante el público con representaciones e influyeron también indirectamente en los teatros profesionales. El ejercicio práctico de Baker

se adelantó en varias décadas a las orientaciones europeas similares: por ejemplo, los Théophiliens, fundados en París por Gustave Cohen, que aparecieron por primera vez en escena con el *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf —de ahí su nombre—, y los actuales teatros experimentales ligados a todos los institutos universitarios de historia del teatro. Del 47 Workshop, de Baker, salieron los dramaturgos americanos Eugene O'Neill, S. N. Behrman, Sidnev Howard, Philip Barry, Percy Mac Kaye y Thomas Wolfe.

Eugene O'Neill, el primer autor teatral de América de rango internacional, abarcó en el conjunto de sus obras todas las fases del drama europeo contemporáneo. Escribió obras naturalistas, simbolistas, crítico-sociales, realista-románticas, expresionistas, y de psicología profunda. Su génesis y su temática son sintomáticas para la generación de dramaturgos coetáneos y posteriores.

El tema y el medio ambiente lo ofrecen las vivencias personales: desórdenes en la casa paterna, trabajo ocasional, búsqueda de oro, viajes por mar, teatro ambulante, sanatorio; teatro totalmente relacionado con la Workshop. Los Provincetown Players, uno de los teatros experimentales de mayor relevancia de 1915, representaron el drama de marineros de O'Neill *Rumbo a Cardiff*; el Theatre Guild, aparecido en 1919, esrenó en 1921 *Más allá del horizonte*, el primer éxito de O'Neill en Broadway. Tres años más tarde, Piscator escenificó en la Berliner Volksbühne *Bajo la luna del mar Caribe*; Tairov, en el Teatro de Cámara de Moscú, el drama expresionista *El mono peludo* y, poco después, *Deseo bajo los olmos*.

Como impulso de su creación, O'Neill había afirmado: «Mostrar la fracción de verdad que he logrado alcanzar.» Consistía en la revelación melancólica, que arranca del dominio privado, de la mentira de la vida, en el desenmascaramiento, de raigambre freudiana, de las cualidades psicoanalíticas. En Edward Albee, la agresión se hace más dura y acusadora. Se orienta en el teatro del absurdo de Ionesco y Beckett y provoca una fría revelación diagnosticadora del «american way of life»: la grotesca

trivialidad y banalidad de los ídolos del burgués medio, el aislamiento desesperado del hombre en el invernadero de las neurosis.

La obra de Albee *El sueño americano* fue estrenada en 1961 «fuera de Broadway», en Nueva York, en el York Playhouse. El movimiento «Off Broadway» ha llevado a la fundación de todas aquellas compañías que buscan afirmarse lejos del gran teatro comercial: no sólo las compañías «off Broadway», sino también las «off-off Broadway». También las burlas de Arthur Kopit se estrenaron fuera de Broadway, la mayor parte en el Players Theatre. Otros vanguardistas se adscribieron al Living Theatre con su entrega casi sectaria a la *renuncia de sí* en el teatro y sus derivaciones al Open Theatre: formas experimentales que en los encuentros internacionales (Semana del Teatro Taller de Munich, Experimentos de Frankfurt, Festival de Avignon y otros) en parte hallaron una gran aceptación y en parte fueron objeto de prohibiciones.

* 7. ¿Teatro en crisis?

El lema del teatro en crisis no es ninguna invención del siglo xx. Séneca, en Roma, y Lessing, en Hamburgo, desconfiaron ya del sentido y la forma de su teatro contemporáneo. Es estremecedor el diagnóstico pesimista que desde 1950 se emite cada vez con más frecuencia bajo los más diversos aspectos: entre el público, en las jornadas teatrales, desde los centros de subvención, organizaciones de visitantes, críticos culturales y dramaturgos. Arthur Miller explicó con claridad que «nuestro teatro, medido con patrones legítimos, ha alcanzado una profundidad sin salida». No hace al caso si pensaba sólo en las circunstancias americanas o en la situación general.

El teatro está hoy tan secularizado en sus posibilidades formales y tan unificado en sus tendencias que el barómetro aparece tan alto o bajo al mismo tiempo en Nueva York como en Londres, en París o en Berlín. El

teatro del mundo se ha convertido en teatro mundial. Con ayuda de los medios de comunicación de masas —radio, cine y televisión— puede alcanzar un grado de expansión casi ilimitado. Se presenta en los umbrales de la era atómica como un fenómeno internacional: como sismógrafo de la situación espiritual y política de la humanidad en un momento de la historia mundial que, al precio de catástrofes devastadoras, ya no trae sino una ilusoria pacificación parcial entre nuevas crisis.

Llamado a ser el «lugar de prospección público de un orden futuro», el teatro acumula, por un lado, la escoria y, por otro, las delgadas vetas que van a ser medidas con las escalas más opuestas: lugar de diversión o institución de propaganda, local de pronunciamientos o foro de problemas, intemporal «como si» de una realidad más alta o pantalla de rayos X de una realidad más profunda, institución moral en el sentido de Schiller o «activa reflexión del hombre sobre sí mismo» según Novalis; punto de partida de discusiones sobre moral, ideología y cosmovisión o instituto de conservación de las estrellas fijas clásicas, encuentro del hombre consigo mismo o entrega ilimitada de sus emociones... Tantos lemas, tantos argumentos serios, superficiales, conservadores o provocativos sobre un fenómeno que en modo alguno puede ser discutido con suficiente ardor.

La frase de Hamlet sobre el teatro como «crónica abreviada de la época» nunca se realizó más literalmente que hoy. La crónica resumida de la recién inaugurada era atómica está saturada de problemas hasta estallar: de controversias sociales, sociológicas, psicológicas y políticas, de ilusoria seguridad propia por una parte y mal-estar y protesta por otra; de la ligera radiación de los que tienen buena voluntad y de la pura succión de los que precipitan el acontecer mundial al remolino de nuevas catástrofes.

En medio de todo ello está el teatro. Entre las ruinas de la segunda guerra mundial en Alemania tuvo que cubrir la necesidad de una dramaturgia internacional. En la última década ha construido modernos palacios funcionales de cristal y hormigón no sólo en el continente

europeo. En Nueva York se construyó el Lincoln Center, con la nueva Metropolitan Opera; en Londres, a orillas del Támesis, está en vías de construcción un amplio centro artístico, del que existen por el momento dos salas de conciertos y el modelo de un nuevo Teatro Nacional inglés de amplias dimensiones; la capital de Australia, Sidney, se ha decidido a construir un imponente teatro de la ópera, que, como un poderoso barco de vela, está anclado en el puerto sobre una lengua de tierra. El proyecto procede del arquitecto danés Jorn Utzon. Con su osada construcción obtuvo el primer premio en un concurso. Los costos del proyecto, que alcanzaron los 400 millones de marcos, fueron cubiertos la mitad con lotería. Se espera que en 1971 el edificio ya esté terminado.

El teatro se ha vuelto más refinado y espartano que antes, más intelectual y subjetivo, más antiteatral y provocador. Ello prueba hasta qué punto puede ponerse a sí mismo en entredicho; tiene la posibilidad de servirse de todos los mecanismos teatrales modernos imaginables o de mostrar lo contrario: que no los necesita. El teatro puede agradecer sus impulsos a un dramaturgo, a un director, a un intendente, al organismo que lo subvenciona o a una dirección comercial.

Pero como criterio de la crisis, el público advierte menos la impugnabilidad externa de la representación teatral que la interna. Ya no se orienta en el drama moderno. El teatro se le muestra como espejo caricaturesco que devuelve una imagen que no está preparado para aceptar.

La caracterización esencial del hombre de nuestra época estriba, llega a decir Ionesco, en que «ha perdido toda conciencia profunda de su destino». El drama muestra, obligado por la necesidad, una imagen tragicómica de la vida en una época que ya no nos evita la pregunta de «qué hacemos aquí en la tierra y cómo podemos sobrellevar la pesada carga del mundo de las cosas».

El teatro del absurdo es una consecuencia lógica de esta reflexión. El *Ubu Roi* de Jarry lo había anunciado en 1895 de manera brutal y provocadora. Ionesco y

Beckett lo han establecido en el teatro del siglo xx. Albert Camus definió la esencia del absurdo en 1942 en su *Mito de Sísifo*: «Un mundo que se deja explicar, aunque sea con razones insuficientes, es un mundo confiado. Sin embargo, en un universo que de repente se ve privado de las ilusiones y de la luz de la razón, el hombre se siente como extranjero... Esta escisión entre el hombre y su vida, entre el actor y su telón de fondo es precisamente el sentimiento del absurdo.»

Lo mismo escribe Ionesco en 1957 en un ensayo sobre Kafka (*Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*): «Absurdo es algo que no tiene meta. Cuando el hombre se libera de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales está perdido; todo su obrar se vuelve sin sentido, absurdo, inútil, ahogado en germen.»

La realidad psicológica se vuelve decisiva. El escenario se convierte en el local sin lugar fijo, en la imaginaria pesadilla del vacío. Una meseta muerta con un último árbol seco, ante el que Vladimir y Estragón esperan a Godot en un autoengaño sin sentido alguno; un desierto de arena en el que Winnie se hunde cada vez más; dos cubos de basura, en los que Nagg y Nell desaparecen en el miserable final de *Fin de partida*, este es el mundo escénico del absurdo en Samuel Beckett.

La *embajada* citada en *Las sillas*, de Ionesco, es una farsa: un sordomudo aparece en escena como el orador prometido y ensalzado, una lamentable personificación de lo grotesco de la inutilidad.

Las figuras de Ionesco andan errantes en lo «incoherente», «amortajadas en sus angustias, caricaturas de sí mismas, macabros clowns de un trágico teatro de títeres». Ionesco habla del proceso de creación dramática como de una empresa de investigación. No pretende descubrir nuevas tierras. Al contrario: meta de la vanguardia dramática debe ser «redescubrir —no inventar— las formas eternas y los ideales olvidados del teatro en su estado más puro».

«Debemos rasgar los clisés», se lee más adelante, «y liberarnos de un 'tradicionalismo' estrecho; debemos re-

descubrir la única tradición verdadera y viva». El teatro del absurdo es la commedia dell'arte del nihilismo, el gran guíñol de un mundo paradójico.

* 8. El teatro y los medios de comunicación de masas

Algo característico del teatro del siglo xx y del cine fue «redescubrir» bajo otro signo. Aquí nos encontramos tanto con la deducción del principio épico de Brecht del «carácter expositivo» del «primitivo teatro asiático» como con la opinión de Eisenstein de que debe la iniciativa para el montaje del film «en primer lugar y ante todo a los principios básicos del circo y del 'music hall'», que había amado tierna y apasionadamente desde su niñez.

René Clair rechazó toda aproximación entre los desiguales hermanos teatro y cine. Se refirió al privilegio de la pantalla de violar el dogma realista —como, por ejemplo, en *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene— y de simbolizar una «verdad subjetiva». Defiende una clara separación de ambos en géneros que se rigen por leyes artísticas completamente distintas y en 1950 explicaba consecuentemente: «No he cambiado de opinión respecto a los que veían en el cine sólo un instrumento para la expansión de las obras teatrales.» Su distinción tan simple como fundamental de ambas categorías reza así: «En el teatro la palabra conduce a la acción, mientras que la óptica tiene una significación secundaria. En el cine la primacía corresponde a la imagen, y la parte sonora oral pasa a segundo término. Casi podría decir que un ciego podría asistir a un drama, un sordo al cine.»

Los elementos y posibilidades del cine influyeron artísticamente sobre el decorado teatral moderno. Cuando en 1949 Joe Mielziner proyectó en Nueva York la escenografía para *La muerte de un viajante*, de Miller, colocó sobre el escenario la estructura de una vivienda, como incrustada en medio de rascacielos y situada entre árboles bañados por el sol. Una tenue cortina de mu-

selina con filas de ventanas pintadas daba la impresión de lúgubres paredes de una casa; la proyección de un emparrado verde-amarillento transformada la misma escena —después de apagadas las lámparas del foro y de la supresión total del medio ambiente de casas de alquiler— en un ambiente de radiante primavera.

Para la obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* empleó Mielziner en 1947 paredes transparentes, que con ayuda de luz y sombras hacían posible un cambio entre escenas de interiores y de calles. «Esta clase de decorados es la más fascinante de todas para el teatro», confiesa Mielziner. Con él volvieron a Europa las iniciativas que, partiendo de Appia y Craig, habían invadido el escenario americano pasando por Edmond Jones, en una forma nueva, modificada por el cine: empezando por los proyectos que Wolfgang Znamenacek creó a comienzos de los años 50 para los teatros de cámara de Munich, por ejemplo, para *El matrimonio del señor Mississippi*, de Dürrenmatt.

Una distinta aproximación de la técnica artística del teatro y el cine se dio cuando, después de 1945, aparecieron en Europa los teatros de bolsillo: cuando los actores actuaban en locales estrechos, sobre tablados sin decorados, tan próximos al público como en los estudios cinematográficos a la cámara y el micrófono. Todo exceso de voz, de gesticulación o mímica era captado por el espectador, sentado a su lado, pero sin posibilidad de corregirlo, como por la lente fotográfica.

Mientras en el teatro con escenario distanciado o en el circo el actor tiene la tarea de atraer la atención del espectador desde una distancia de veinte o treinta metros e introducirlo en la acción dramática, en el teatro íntimo y de bolsillo se da la obligación contraria: vuelta a la emoción, a la sencillez y más bien parquedad en la expresión, renuncia al maquillaje, teatro intensivo en lugar de extensivo. A partir de aquí se desarrolló la parsimonia llena de sentido, basada en la conciencia de una «ampliación fotográfica» constante. La vuelta al escenario común en forma de caja puede ir ocasionalmente en perjuicio de la «audición».

La edad de oro de los teatros de bolsillo floreció en torno a la mitad del siglo xx. En Francia, durante la segunda guerra mundial, el estrecho círculo en torno a Sartre y Simone de Beauvoir había estrenado en 1944 la farsa de Picasso *Cómo agarrar los deseos por la cola* como lectura de personalidades conjuradas: una broma de taller de los mandarines de París tras las huellas de Dadá, el surrealismo y el «Cabaret Voltaire». También Camus y Queneau colaboraron. El local del acontecimiento fue una vivienda en Saint-Germain-des Prés.

En Alemania, el hamburgués Helmuth Gmelin erigió en 1947 en el piso superior de su casa el primer teatro de bolsillo. Pronto se trasladó a un señorial edificio clasicista, donde el director de la ópera de Hamburgo, Günther Rennert, escenificó, entre otras obras, *Esperando a Godot*. Berlín, Frankfurt (con Fritz Rémond), Wiesbaden, Düsseldorf, Bonn y Colonia siguieron con los teatros de bolsillo; Munich continuó en 1949 con un teatro de taller de Suabia. Luigi Malipiero se estableció en el torreón del pueblo franco de Sommerhausen. En Milán fueron inauguradas en 1953 dos formas miniatúrescas del «teatro espacial»: el *Teatrangolo* del profesor de literatura Francesco Prandini, en el comedor de su casa, y poco después el teatro Sant'Erasmo. El esfuerzo por hacer de la necesidad material una virtud artística triunfó en muchos casos. Todavía hoy existen en muchas ciudades universitarias activos teatros de bolsillo que se han desarrollado y consolidan su especial estilo, que queda a medio camino entre el teatro y el cine.

Los pioneros del cine lamentaban su fugacidad, la escasa duración de su material. Hoy ofrece en la escala de su calidad técnica, si no la posibilidad de hacer las cintas más duraderas, sí la de retener documentalmente tanto los testimonios de su propia época primitiva como los acontecimientos teatrales, mediante oportunas y numerosas copias. La representación teatral filmada queda a mitad de camino entre teatro y cine, pero al menos se puede repetir y transportar. Permite comparaciones que pueden ser luego atractivas y ricas en aclaraciones,

cuando el envejecimiento material comienza a hacerse notable: por ejemplo, en el film realizado para la televisión milanesa de la obra de Giorgio Strehler *Arlecchino, servitore di due padroni*, con Marcello Moretti. Hoy Ferruccio Soleri desempeña el papel principal; con apenas parecido, pues como muestra la pantalla, en los matices es muy distinto a su maestro y predecesor.

Sir Laurence Olivier hizo filmar en 1948 su *Hamlet*: una expresiva sucesión de escenas teatrales ante un decorado cinético, galardonado con cuatro Oscars y con el León de Oro de Venecia; un compromiso entre escenario y pantalla. Lo mismo puede decirse del *Fausto* filmado en Hamburgo, con Gustaf Gründgens en el papel de Mefistófeles y Will Quadflieg en el de Fausto. La cámara se acerca tanto a las caras que aparece como brutal envilecimiento lo que estaba calculado para la distancia del teatro. Pero, como testimonio para la posteridad, el film del *Fausto* es de tan inestimable valor como, por ejemplo, la filmación del *Don Giovanni* de Salzburgo, dirigida por Wilhelm Furtwängler en 1950 en la antigua Festspielhaus, o como la escenificación modelo de *Madre Coraje* del Berliner Ensemble, filmada por Palitzsch y Werkwerth, en el teatro del Schiffbauerdamm (1960).

El film de samurais, *Rashomon*, creado por el japonés Akira Kurosawa, es, sin duda alguna, incomparablemente más expresivo que la historia de las cuatro versiones representada en los escenarios alemanes, y gracias a Peter Brook el *Marat* ha cobrado en la pantalla una sugestiva fuerza de atracción, que apenas pudiera darle un teatro.

Pero con ello no se suprime el hecho de que teatro y cine se apoyan en distintos presupuestos artísticos. El teatro filmado es más convincente cuando el film sigue su propia ley, la expresión óptica. Desde que apareció la televisión como nuevo medio de comunicación de masas se han agravado los frentes. Cientos de cines de barrio tuvieron que capitular, pero apenas ningún teatro. El momento socializante —o también el marco social— se afirma frente a la televisión. La televisión

transmite trozos de estrenos o representaciones completas de festivales y óperas. Los directores teatrales escenifican los estudios de televisión. Los dramaturgos escriben para la radio y la televisión, componen piezas teatrales breves y emisiones fílmicas de piezas teatrales. Max Frisch amplió con un segundo acto *El hombre honrado y los incendiarios*, e igualmente Martín Walser su obra *Batalla de almohadas*, por estímulo de Fritz Kortner. «La obra, en cuanto al tema, me parece excesivamente privada», dijo Walser como explicación de su paso a los medios de comunicación de masas, «pensé que el teatro debería dedicarse ante todo a las controversias políticas.»

«Las acciones teatrales, es decir, la suma de todas las dramaturgias recibidas y en boga», escribía en 1967 Martin Walser en un artículo contra los teatros como «balnearios de almas», «ofrecen un ritual que se recarga y actualiza con funciones blandengues de imitación, y así se ofrece a un público tiempo atrás especializado. ¿Cómo podemos romper con todo esto? Se puede comenzar como Handke, 'insultando al público' y 'auto-increspándose'. Pero es de desear que podamos seguir representando.»

La protesta contra el teatro formativo condujo, por una parte, a las llamadas obras declamatorias de Peter Handke, o a la dirección contraria: a la sola acción, a la combinación escandalizadora de acción y ruido, al «happening».

Ya Ionesco había caracterizado a *La cantante calva* como antiobra, y Raymond Queneau, con sus *Ejercicios estilísticos: Autobiús S*, elevó la prestidigitación paródica con el idioma, el ingenio del sin sentido verbal, a la cima del absurdo espiritual. Su *Zazie dans le Métro* fue dada a conocer gracias al cine; sus ejercitaciones estilísticas —interpretadas pantomímicamente por Yves Robert en 1948— pasaron en 1966-1967 por los escenarios alemanes y suizos, como golosinas para los alquimistas del lenguaje. René de Obaldia prosiguió tras las huellas del absurdo la perfección desarmante de lo banal. La simplicidad se convierte en picardía: «Lo acci-

dental se ha hecho permanente», dice su Zephyrin en la farsa *El campesino astronauta*.

Mientras en la obra de Ionesco *Scène à quatre* se lee: «Hablan para no decir nada», Handke trata, en sus obras oratorias y en 1968 en su *Kaspar*, de lograr lo contrario para el trepidante vehículo del idioma: hacer al hombre consciente de sí mismo. La frase de Kaspar Hauser, problemático expósito de Nüremberg: «Quisiera ser como nadie ha sido nunca», se convierte en el tormento oratorio, en el sonoro y atronador ejercicio «beat».

En este momento Handke —o sus escenificadores— se enfrentan con el «happening» procedente de los círculos de música y pintura. «El medio es el mensaje», preconizaba el canadiense Marshall Mac Luhan. El estudio de pintor de Al Hausen y la clase de música de John Cage en la New School for Social Research convirtieron desde 1958 el «happening» en el acontecimiento antiteatral. Su lema es «huida a la realidad» en lugar de la «convencional huida de realidad». «Cool jazz», cubos de colores derramados, ritmos frenéticos, bastidores estrepitosos, trozos de tela y de papel de envolver son sus ingredientes: «collages» de imágenes vivas, copias de horror corrompidas del mundo moderno de consumo y del arte, al estilo del Pop y del Op Art.

«Vamos a escandalizar, a obligar al público por medio de 'shocks' a la participación inmediata», explicaba Jean Jacques Lebel, que en 1964 presentó en París «happenings» durante una semana en la Casa de Artistas americana. Sus competidores alemanes, iniciadores de un «happening» en Ulm en 1966, proclamaron la «primacía de lo banal», extrayendo y apartando los hechos concretos de su curso normal. Los dadaístas, como precursores relativamente inofensivos, y la estilización por Marinetti del fuego graneado y de las detonaciones se ofrecen como paralelismos opuestos. La «tabula rasa» como punto de partida de un nuevo «teatro», que pide Lebel, halló en Barcelona y Amsterdam, en Escandinavia y en Belgrado, una gran resonancia, pero sólo por breve tiempo.

En el campo de la música, Karlheinz Stockhausen, John Cage y Mauricio Kagel, con «música espacial» y conciertos para regaderas, manipulaciones casuísticas aleatorias y escenas mudas de costumbres, tratan de apoderarse de lo paradójico de la era de la angustia.

El pintor Max Ernst, cofundador de los dadaístas de 1919, no concede crédito alguno a la destrucción de formas según modelos antiguos. Plantea la reflexión escéptica: «Dadá fue una bomba. ¿Puede uno imaginarse que ahora, medio siglo después de su explosión, alguien se va a ocupar de buscar sus fragmentos y volverlos a pegar?»

El espectador privado puede decidir caso por caso si se deja mezclar y hasta qué punto en la problemática del fenómeno «teatro». Los directores de las organizaciones de espectadores se ocupan de la cuestión: «¿Qué podemos ofrecer, recomendar o, en caso necesario, conceder a nuestros miembros? Originaria y lógicamente, los modelos se convierten en temas de jornadas. Por ejemplo: ¿No hay un teatro cristiano? O: ¿Debe ser el teatro un 'forum' de la época o un paraje de la intemporalidad?» Hanns Braun, crítico teatral de Munich, sondeó en 1956 la situación del teatro y del drama bajo el aspecto de que habría llegado su fin cuando a la inseguridad sobre su sentido y su meta se añadiese la pérdida de la forma. «El teatro del director autónomo ya no defiende su sustancia dramática», escribía, «se ha neutralizado: la novedad de una escenificación parece más importante que todo lo demás.»

Las organizaciones de espectadores son, desde hace medio siglo, un círculo esencial de «consumidores» del teatro de repertorio. Los teatros alemanes, subvencionados por las ciudades y por el Estado, deben hoy de un 20 a un 40 por 100 de sus ingresos a un público que procede de teatros populares y sociedades teatrales.

La adjudicación de abonos y el alquiler de palcos o asientos del patio de butacas se remonta a los comienzos de los teatros de ópera de Venecia y a las épocas de los teatros cortesanos y municipales. En numerosos países europeos el alquiler temporal de asientos es tam-

bién hoy la única forma de negación entre teatro y público. En Alemania se fundó en 1890 como primera conjunción la *Freie Volksbühne* (que no hay que confundir con el grupo de estrenos naturalistas de la *Freie Bühne*). De él surgió una *Neue Freie Volksbühne*, que en 1914 adquirió en Berlín el teatro de la Bülowplatz. Un contrato de cartel otorgó también el acceso a los miembros de la *Freie Volksbühne*. En 1920 se juntaron en un teatro popular común, al que en 1926 se le añadió una empresa más, el teatro del Schiffbauerdamm (hoy Berliner Ensemble), bajo la dirección de Helene Weigel.

Allí se constituyó en 1919 el Bühnenvolksbund, al que cupo en suerte «promover la comprensión de todos los aspectos de la vida artística y poética», apoyándose en una base cristiana existente en todas las capas de la población. Después de 1933 las dos asociaciones desaparecieron. Volvieron a resurgir con el Verband der Deutschen Volksbühnenvereine (Liga de los Teatros Alemanes), creados en 1949, y con el Bund der Theatergemeinden (Liga de las Comunidades Teatrales), creadas en 1951, a continuación del Bühnenvolksbund. Organizaciones de espectadores relacionadas con la anterior existen en Austria y Suiza.

* 9. El teatro de los directores

A comienzos de los años 60 aparecieron en París en el programa de seis teatros seis escenificaciones distintas del *Tartufo* durante una temporada teatral. El crítico tuvo que especializarse en la «dirección comparada». Esta tarea se le vuelve a presentar hoy bastantes veces no sólo con las representaciones de los clásicos, sino también con obras nuevas. El oratorio *La pesquisa*, de Peter Weiss, fue estrenado el 19 de octubre de 1965 en dieciséis teatros; la obra *Biografía*, de Max Frisch, apareció a finales de enero de 1968 en cuatro ciudades más o menos por las mismas fechas.

La pregunta por el cómo supera en importancia a

la pregunta por el qué. La interpretación de los clásicos se ha convertido hoy, en todos los países entendidos en teatro, en la prueba de fuego en la que se dividen los espíritus. Cuando Roger Planchon, director del Théâtre de la Cité Villeurbanne de Lyon, se propuso representar el *Tartufo* de Molière, se le planteó el problema de que dos intérpretes importantes lo habían concebido de modo totalmente opuesto: Coquelin utilizó la obra para atacar a la Religión, Fernand Ledoux la interpretó en defensa de la Religión. Según la terminología de Stanislavski, la respuesta sería: Depende totalmente del cometido supremo que persiga con la obra.

Al director le corresponde la responsabilidad de repartir las cargas. El decorado crea para ello una atmósfera que puede ser tan reflexiva y tan fraccionada como la escenificación. Cuando en 1967 Kurt Hübner estrenó *Macbeth* en Bremen, Wilfried Minks le preparó un escenario de color oscuro. Un escenario superior transversal y horizontal lo ocupó con una línea ornamental de tubos de neón de colores; el horizonte era rojizo. El momento del cambio de escena venía dado por el cambio de luz, prescindiendo de las oscuras paredes corredizas de madera al fondo. Las ideas de Craig seguían influyendo. Los Meiningen quedan muy lejos.

Amparado en el ejemplo de éstos, Stanislavski había planteado en otro tiempo las primeras reflexiones sobre el «despotismo de la dirección». Hacían referencia a la representación de los actores y no al subjetivismo de la escenificación. Con Max Reinhardt el temperamento personal marcó el estilo de dirección y los decorados. Con Leopoldo Jessner se produce la reducción creadora de los medios externos; con Piscator, la «dirección frente a la obra». Jürgen Fehling y Fritz Kortner eliminan la concepción personal del actor para reconstruirlo desde sus raíces según su imagen. Gustaf Gründgens creó, con la fría y clara pasión del intelecto, sus papeles y escenificaciones.

El gran aristócrata del teatro inglés sir Lawrence Olivier, desde 1962 director artístico del National Theatre de Londres, antiguo Old Vic, cultiva un estilo de ora-

toria científica, de sutil naturalidad e intensiva conformación hasta del más mínimo papel. En 1966 escenificó en el National Theater el drama de la guerra civil irlandesa *Juno y el pavo real*, de O'Casey, sin ninguna pretensión externa: sólo una advertencia de que, por causa de un nacionalismo fanático y de una fraseología de segunda clase, se pueden llegar a provocar crueles sacrificios humanos sin motivo alguno. Y no se arredró al reducir su impresionante dirección a la sencilla fórmula: «La obra de O'Casey no es ni realista ni naturalista, sino próxima a la vida.»

Sus grandes papeles de Shakespeare los interpretó Olivier la mayor parte de las veces bajo la dirección del realizador Peter Brook, veinte años más joven que él. En Stratford-on-Avon colaboró también con Peter Hall. Los momentos claves de la interpretación de dramas contemporáneos han sido los de Olivier en *Entertainer*, de Osborne, en 1957 en Londres y en 1958 en Nueva York, y su Behringer en *Rinocerontes*, de Ionesco, en el Royal Court Theatre de Londres. Aquí, en el más importante teatro experimental de Londres, estrenó Roger Blin en 1957 *Final de partida*, de Beckett. El mismo representó el papel de Hamm —sentado en su mecedora con un pañuelo por delante, como los dignatarios sin rostro del pintor inglés Francis Bacon.

El filósofo Edmund Husserl habla en sus escritos fenomenológicos de la «evidencia intuitiva» y de la necesidad de «mantener toda la multiplicidad de la variación». Sus términos podrían aplicarse a las concepciones de la dirección en el siglo xx. Las cuestiones estilísticas ya no están condicionadas hoy por la época, sino individualmente. Han sido planteadas como criterio de lo particular, Karl Heinz Stroux en Düsseldorf, Boleslaw Barlog en Berlín, Oscar Fritz Schuh en Colonia, en Hamburgo y en los festivales de Salzburgo, Gustav R. Sellner en Darmstadt y Berlín, Heinz Hilpert en Göttingen, se han consagrado como intendentes y directores de la gran necesidad de recuperación, después de 1945, de los agresivos modernos y del Clasicismo orientado a la literatura universal. Decoradores como

Caspar Neher, Wolfgang Znamenacek, Helmut Jürgens, Rochus Gliese, Teo Otto o Emil Preetorius se han ocupado de la «diversidad de la variación» de la escenografía. Transparencia fílmica de los elementos decorativos, fría estilización y fantástica realidad influyen desde la imagen en el estilo de las representaciones.

Jean Vilar prefirió durante años un escenario sin decorados, forrado de negro, ante el cual colocaba a toda una compañía vestida con lujosos trajes de colores, perfecta en cuanto a su atractiva gesticulación y arte declamatorio. En 1951 inauguró su Théâtre Populaire Nationale en el Palais Chaillot de París, frente a la torre Eiffel, con dos brillantes papeles de Gérard Philippe: *El Cid* de Corneille y *El príncipe de Homburg* de Kleist.

Con el festival de Avignon trató de conseguir Vilar, como más tarde Roger Planchon en Lyon, una revitalización del teatro francés desde las provincias. En 1967 aceptó, por iniciativa de André Malraux, la tarea de elaborar una reforma básica de las Operas estatales de París.

Luchino Visconti, en Italia, como director de cine y teatro, a veces con Roberto Rossellini, se convirtió en el fundador del Neorrealismo. Llamó a Salvador Dalí para una escenificación de Shakespeare en Roma, escenificó óperas de Bellini y Verdi en la Scala de Milán, en Spoleto, París y Berlín.

En su representación de *Falstaff* en Viena estaba presente Leonard Bernstein; en el estreno de *El caballero de la rosa*, en Londres, Georg Solti dirigió la orquesta. Compromiso social, obsesión objetivamente fría y pasión por lo elemental marcaron las primeras películas de Visconti, significativas ya desde su título: por ejemplo, *Ossessione* (1943) y *La terra trema* (1948).

Su compatriota Franco Zeffirelli logró en el festival de París del «Théâtre des Nations» en 1965 la Palma de Oro por *Romeo y Julieta*, estrenada con la compañía del teatro de Florencia. El año anterior, Zeffirelli logró alcance artístico con la obra de Albee *¿Quién teme a Virginia Wolf?* en Venecia, hasta culminar con *Tosca*

en la ópera de París, en la que María Callas cantó el papel central.

Dos famosos directores internacionales pasaron del teatro a la preponderancia de la dirección cinematográfica: en América, Elia Kazan, que en 1947 estrenó en el Barrvmore Theatre de Nueva York la obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* y en 1951 la película, con Marlon Brando y Vivien Leigh, y en Suecia, Ingmar Bergman. Mientras Kazan filmaba *Fausto al desnudo*, Bergman llevaba a la pantalla la melancólica *Tarde de payasos*. Tras el éxito de su escenificación de *The Rake's progress* de Strawinsky en la Opera Real de Estocolmo (1961), Bergman proyectó los planes para un repertorio de actores suecos de rango internacional. Fracasaron. La magia o el atractivo del cine eran más fuertes.

En Praga, Jan Grossman desarrolló en el Theater am Geländer un modo individual de estilización que se mostró altamente sugestivo con el *Ubu Roi* de Jarry y con *El proceso*, según la novela de Kafka. El director polaco Tadeusz Kantor, con una escenificación de la obra de St. I. Witkiewicz *El armario*, reconoció «el circo como base elemental».

En Moscú, Ruben Simonow prosigue la tradición de su maestro Vajtangov. Su representación restaurada de la famosa *Princesa Turandot* de 1922, última escenificación de Vajtangov antes de su muerte, alcanzó en 1968 un notable eco en las Semanas de Viena.

La piadosa conservación de una concepción teatral durante decenios, como representa el *Jedermann* de Salzburgo, es un foco aislado en los esfuerzos de renovación y subjetivización del teatro actual.

¿Qué puede y qué debe ser la dirección? La primera respuesta tradicional significa: servicio a la obra. La segunda: prolongación del trabajo del autor. La tercera: reto a la obra. Las fronteras se desvanecen. También el aparente puro servicio a la obra, el aprovechamiento de sus posibilidades y la exposición sin retoques de su núcleo pueden ser ya un desafío en épocas de amenaza. Durante la segunda guerra mundial, desde

1939 hasta 1945, el Schauspielhaus de Zürich apareció como una última isla de teatro libre abierto al mundo. Bajo la dirección de Oskar Wälterlin, Leonard Steckel y Leopold Lindtberg puso en escena obras modernas que no hallaban escenarios en el resto de Europa. Aquí fueron estrenadas *El soldado Tanaka*, de Georg Kaiser, en 1940; *Madre Coraje*, en 1941, y *La persona buena de Sezuan*, en 1943, de Brecht. *La luna se puso*, de John Steinbeck, fue representada por primera vez en lengua alemana en Basilea (1943), poco después de haber aparecido en Suiza la novela del mismo nombre en alemán. Las representaciones del Stadttheater de Basilea estuvieron llenas días enteros.

Se recibió en Suiza la obra de Steinbeck como una contribución a la propia defensa espiritual del país. Oskar Wälterlin, que en otro tiempo apenas si pudo ser conquistado para la obra política de una actualidad sin ambages, había elegido fantásticos uniformes de color caqui y cargado todo el peso «sobre las personas que actúan como autómatas de las potencias que están tras ellos», en cuya batalla «la brutalidad somete al espíritu» (G. Schoop). Sacó de dentro toda su eficacia. El éxito fue tanto mayor. Del servicio a la obra se dedujo la trascendencia del suceso: animado por la confesión personal y consciente de su responsabilidad de director.

«El teatro sirve a la poesía», escribía en 1947 Wälterlin, «pero la poesía debe ser mantenida por el impulso de una representación actual y viva que no se deje imponer ninguna exigencia programática. La poesía tiene una postura interna que debe ser satisfecha por la representación. Pero por encima de eso no es más que un libro de texto que ofrece ocasión para el movimiento, que es la misma obra independiente de su representación en el escenario, ligada a cualquier momento. Ante nosotros no hay una situación que se haya convertido en definitiva, sino un proceso.»

Las mismas consideraciones se hallan en Piscator, pese a los resultados totalmente distintos del trabajo de dirección. «El director», escribe, «no puede ser un mero criado de la obra, pues la obra no es algo rígido

y definitivo, sino, una vez puesta en el mundo, crece con el tiempo, se cubre de pátina y asimila nuevos contenidos de conciencia. Así crece para el director la tarea de hallar aquel punto de vista desde el que pueda descubrir las raíces de la creación dramática. Este punto de vista no puede ser sofisticado ni elegido caprichosamente; sólo mientras el director se sienta como servidor y exponente de su época, logrará fijar el punto de vista que comparte con las fuerzas más decisivas que constituyen la esencia de la época.»

La segunda posibilidad de la dirección creadora, la continuación del trabajo del autor, en casos afortunados puede conducir a resultados ventajosos. Cuando en 1942 Jean Louis Barrault preparaba en la Comédie Française de París *El zapato de raso*, estaba en constante contacto con el poeta. Su idea primitiva, aprobada también por Claudel, de repartir en dos veladas la obra gigante, fue rechazada por el comité de la Comédie Française. Así, pues, abreviar, abreviar, abreviar... Esto producía cortes en el texto y en el sentido. El mismo Claudel asistió a los ensayos. Barrault propuso modificaciones y cuenta con qué pasión respondió Claudel a ello: «Al día siguiente estov a las ocho en la Comédie Française. Una llamada telefónica: Claudel ha vuelto a escribir por la noche en una inspiración toda la escena. A las nueve aparece bañado en lágrimas. El anciano de sesenta y seis años llora como un joven de dieciocho... Nos encerramos en una pequeña habitación del teatro y me leyó lo que por la noche había escrito de una tirada.»

La *Version pour la scène* elaborada en común fue incluida en la edición de las obras completas de Claudel con la siguiente nota: «Abreviada, reelaborada y arreglada en colaboración con Jean Louis Barrault.»

Un ejemplo contrario: Rudolf Noelte aceptó en Zürich en 1967 la dirección de la nueva obra de Max Frisch *Biografía*. Después de comenzados los ensayos se llegó a diversidad de opiniones entre autor y director. Leopold Lindtberg reemplazó a Noelte. Este pidió que se reconocieran las modificaciones propuestas por él, y Max Frisch se opuso a ello.

Menos conflictiva es la situación cuando se trata de la reelaboración de una obra póstuma. Giorgio Strehler escenificó la obra incompleta de Pirandello *Los gigantes de la montaña*, con un tercer acto pantomímico añadido. Los datos para ello se los suministró un informe del hijo de Pirandello, quien declaró que su padre, en la noche antes de su muerte, había glosado con una pantomima el final previsto y toda la concepción de la obra críticamente oscura.

En 1930 Leopold Jessner ofreció la tercera parte antes que la segunda en el estreno de la obra de Reinhardt Goering *La expedición del capitán Scott al Polo Sur*. En 1965, en Stuttgart, Rudolf Noelte redujo a una sola escenografía *Tres hermanas*, de Chejov: un sugestivo cambio de luces transponía el drama de la tristeza lírica a un campo de estridente soledad, en el que la resignación total se fundía con el nihilismo.

No sólo los directores, también los dramaturgos alteran el significado una y otra vez. Jean Paul Sartre adaptó *Las Troianas*, de Eurípides; Peter Hacks, *La paz*, de Aristófanes, aproximadamente por la misma época en que Karolos Koun, con su Teatro de Arte Griego de Atenas, ofrecía una versión «de hondas raíces, universal y eterna» del teatro antiguo en sus jiras. Después de *Edipo* y *Antígona*, Carl Orff logró, con la antigua versión griega del *Prometeo*, representada en 1968 en Stuttgart por G. R. Sellner y en Munich por Augusto Everding, nuevas posibilidades de ejecución musicales y escénicas, que tienden el puente de enlace entre la Antigüedad y la Edad Moderna.

El teatro es en su plenitud las dos cosas: la ilustración más antigua y más actual del abandono humano a las potencias incalculables.

El problema de la escenificación de los clásicos sufre, desde hace generaciones, fuertes alternativas. Ya Shaw se exaltaba por los arreglos escénicos subjetivos con que Beerbohm-Tree y Henry Irving en Londres llevaron al gran isabelino a sus lujosos escenarios realistas. Se trataba, como antes con Charles Kean, de impresionantes cuadros vivientes. Así traspusieron ellos la

fantasía escénica de Shakespeare al concepto realista del estilo de su escenificación.

Shakespeare y Schiller se convirtieron en el siglo xx en el eje del tercer problema de la dirección: el desafío a la obra. Sus resultados fueron muy a menudo escándalos y «shocks». Mientras en 1926, en Berlín, Piscator había politizado *Los bandidos*, dando a Spiegelberg la máscara de Trotsky, Hansgünther Heyme iba tan lejos en Wiesbaden en 1966 como para hacer fracasar el *Guillermo Tell* en «la inhumanidad de toda revuelta de masas».

Peter Palitzsch busca en Stuttgart una nueva salida hacia los dramas históricos de Shakespeare. En 1967 logró reducir la voluminosa trilogía *Enrique IV* al marco de dos veladas teatrales. Con el título *Las guerras de las dos rosas* llevó al escenario una crónica monumental (imagen: Wilfried Minks), un ejemplo programático de la ambición de poder falta de todo escrúpulo. El cojo y encorvado Richard Gloster anunciaba en un monólogo anticipado hasta dónde llegaba su ambición como futuro rey. Un año más tarde Palitzsch ofreció como consecuencia obligada de su versión de las guerras de las dos rosas el *Ricardo III*. Su intención de hacer teatro programático con ayuda de Shakespeare cosechó en parte una aprobadora admiración y en parte réplicas escépticas.

Thomas Mann dijo en cierta ocasión que *Los bandidos* podía ser considerada como una especie de «obra de indios de gran estilo». Así se orientó en 1966 una escenificación de Peter Zadek en Bremen, traducido al mundo de la actual sociedad de consumo. Wilfried Minks le proyecta para ello un horizonte circular con tiras cómicas, según un boceto de Roy Lichtenstein. Un año más tarde, Zadek ofrecía con la obra de Shakespeare *Medida por medida* una «concepción intuitiva y subjetiva de la dirección», como declaró en cierta ocasión. Muestra sobre un escenario vacío, adornado por Minks con una fila de bombillas de colores, lo que «ocurre en la fantasía durante la lectura de la obra». Preguntado en una jornada académica de Munich dónde veía las

fronteras de la dirección subjetiva, Peter Zadek respondió sin embozo: «Cuando el público ya no participa, tenemos que cesar.»

Mientras el público no olvide que es un factor creador del teatro y no un mero consumidor pasivo, mientras afirme su derecho a participar espontáneamente en una representación, con su aprobación o protesta, el teatro no dejará de ser un elemento activo de nuestra existencia.



11.	El Renacimiento	5
1.	Introducción	5
2.	El teatro de los humanistas	7
	La tragedia de los humanistas	12
	La comedia de los humanistas	17
	La comedia pastoril	22
	El desarrollo del escenario de perspectiva.	26
3.	La comedia cortesana	33
4.	El drama escolar	39
5.	Los «rederijker»	47
6.	Los maestros cantores	49
7.	El teatro isabelino	50
12.	El barroco	64
1.	Introducción	64
2.	Opera y opereta	66
3.	El ballet de la corte	73
4.	Escenario de bastidores y teatro de máquinas	76
5.	El teatro de los jesuitas	82
6.	Francia: tragedia clásica y comedia de caracteres	87
7.	La commedia dell'arte y el teatro popular.	98
8.	Teatro del mundo: el barroco en España	108
9.	Las compañías ambulantes	117
13.	La era burguesa	126
1.	Introducción	126
2.	La Ilustración	128

El teatro europeo entre la pompa y la naturalidad	128
Las raíces del teatro nacional en el Norte y en el Este	141
La reforma escénica de Gottsched	149
Lessing y el teatro nacional alemán	156
3. El clasicismo alemán	162
Weimar	162
Berlín	171
Viena	175
4. El romanticismo	181
5. El realismo	192
14. Del naturalismo a la actualidad	204
1. Introducción	204
2. El naturalismo escénico	206
El «théâtre libre» de París	206
El Teatro Libre de Berlín	212
El «Independent Theatre» de Londres	216
3. Ensayo de formas nuevas	219
Stanislavski y el teatro de artistas de Moscú.	219
El simbolismo.—Imaginación y luminotecnia	226
Expresionismo.—Surrealismo.—Futurismo ..	233
Max Reinhardt.—Fascinación y técnica ...	242
La idea de los festivales	248
4. El teatro comprometido	250
Rusia: Octubre teatral	250
Piscator y el teatro político	257
Brecht y el teatro épico	264
Formas teatrales de lo épico.—Teatro en el teatro	271
5. El «show business» de Broadway	274
6. Teatro como experimento	279
7. ¿Teatro en crisis?	281
8. El teatro y los medios de comunicación de masas	285
9. El teatro de los directores	292

M. Berthold concibe el teatro como vida vivida, vinculado a las costumbres, los usos sociales, la moral, la religión, y el régimen político.

Su **Historia social del teatro** estudia la historia universal del arte dramático en su contexto social y humano, lo que da a este la riqueza y la concreción que debe ser meta de todo buen estudio histórico.

Este segundo tomo estudia la evolución del teatro desde el Renacimiento, en que aparece como encarnación de los ideales humanistas, hasta la actualidad, en sus manifestaciones, naturalistas, simbolistas y expresionistas, pasando por las aportaciones del Barroco, la ópera, el ballet y el teatro jesuita entre otras, así como del romanticismo burgués. Cierra la obra una discusión de la pretendida crisis actual del teatro.

Margot Berthold cursó historia del arte y del teatro en las universidades de Berlín y Munich. En esta última es actualmente profesora de Métodos y Sistemas de la Ciencia del Teatro.



**PUNTO
OMEGA**

Guadarrama