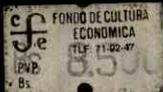




K. Macgowan y W. Melnitz

LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO

Los momentos más brillantes de 2 500 años de historia del teatro se recorren ante el lector. Autores y actores, diseñadores y empresarios, mecenas y puritanos, desfilan como en un emocionante drama en ocho actos, con momentos jocosos y trágicos; un sinfín de datos se entretrejen en la trama de manera clara y amena. Desde la creación del gran teatro griego y su secuela romana hasta el discutido drama de vanguardia de nuestros días, pasando por el Renacimiento con los primeros teatros cerrados, el Siglo de Oro español con sus corrales y patios, el mundo isabelino con Shakespeare y el de Luis XIV con Molière, el realismo y el naturalismo del siglo XIX, vemos reflejada en el teatro la cultura de la humanidad occidental. Los numerosos dibujos y cuadros cronológicos resu- men y complementan gráficamente la obra.



colección
cfe
popular

LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO

K. Macgowan W. Melnitz



CP Macgowan/Melnitz LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO 54

Melilloa Escalante

COLECCIÓN POPULAR

54

LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO

Traducción de
CARLOS VILLEGAS

KENNETH MACGOWAN
Y WILLIAM MELNITZ

LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1959
Primera edición en español, 1964
Octava reimpresión, 1997

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
—incluido el diseño tipográfico y de portada—,
sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del editor.

Título original:
Golden Ages of the Theater
© 1959, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs

D. R. © 1964, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
D. R. © 1987, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S. A. DE C. V.
D. R. © 1997, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0479-2

Impreso en México

PREFACIO

EL TEATRO y las obras que en él se representan son siempre el reflejo de una cultura. Este arte, el máximo de las artes populares, es una síntesis de las demás: pintura, escultura y arquitectura, música, danza y canto. Dado que algunas de éstas, o todas ellas, se presentan unidas al servicio de la palabra —que es literatura dramática— el teatro puede constituir un punto de partida ideal para hacer una excursión en la cultura de un periodo dado.

La era de Pericles en la Grecia antigua, los siglos del Renacimiento en Italia, España y la Inglaterra isabelina, la del Barroco en Francia, y de la gran revolución industrial en toda Europa han sido también los periodos del teatro verdaderamente grandioso. En cualquier época, tanto el local de la representación como la obra representada son productos de las condiciones sociales y de los aspectos estéticos predominantes.

En este libro, que se basa en nuestra historia más amplia del teatro mundial, *The Living Stage* (5ª ed., 1959), sólo tratamos de las corrientes principales registradas en 2 500 años de escritura de obras teatrales, actuación teatral y lectura de obras de teatro. Naturalmente, un esquema tan reducido no puede abarcar todos los temas de manera que satisfaga ni siquiera a un simple lector. Por ello hemos incluido una bibliografía escogida; en ella figuran los títulos de otras ediciones populares de índole más especial, pero igualmente accesibles. Estos libros servirán al lector que descubra un interés particular en temas tales como el teatro del Globo, el teatro del Renacimiento y su tramoya, las ideas de Adolphe Appia o el teatro en general.

Una docena de esquemas cronográficos visualizan el horizonte vital de los principales autores dramáticos, y gracias a este recurso hemos podido reducir notablemente el número de fechas —difíciles de recordar y que introducen confusión al seguirlas— que por lo general llenan todo libro de historia. Creemos con Goethe que “el maestro que puede suscitar un sentimiento hacia un acto digno, hacia un solo buen poema, hace más que aquel que llena nuestra memoria con hileras de cosas naturales clasificadas por su nombre y por su forma”.

Presentamos también varias ilustraciones que tendrán interés para el lector, y que representan cada uno de los tipos principales de teatro descritos en este libro. Algunas de ellas —el interior del Hotel de Borgoña tal como este teatro aparecía en 1645 y los mapas que muestran la localización de casi doscientos teatros romanos y helenísticos— no han aparecido antes de ahora en las historias generales del teatro, salvo en nuestra obra *The Living Stage*.

El teatro de cada época ha operado dentro de ciertas convenciones, y su auditorio las aceptó prontamente en su totalidad. Creemos que el teatro —tanto en su fase imaginativa como realista— no debe estudiarse fuera de su marco histórico, sino que más bien debe subrayarse el sentido de la forma específica que tenía para su auditorio. Aún es cierta la afirmación que se hace en *Hamlet* de que los actores “son el resumen y las breves crónicas de la época”.

KENNETH MACGOWAN
WILLIAM MELNITZ

I. LOS GRANDES AUTORES GRIEGOS Y LOS MUCHO MENOS IMPORTANTES AUTORES LATINOS

CUANDO observamos las danzas del hombre primitivo en un filme y estudiamos los mitos y los rituales, vemos el nacimiento del teatro. Pero no vemos *el* teatro. No vemos un local de representación teatral en función y todo lo que ha venido a significar tanto en términos de obras dramáticas como de actores.

Cuando encontramos el teatro, cuando al fin descubrimos un organismo completo, nos enfrentamos a un hecho sumamente curioso y a la vez desconcertante. Aunque es obra de hombres civilizados —muy civilizados—, aunque existió en un tiempo en que escribir ya se había convertido en arte, este teatro prácticamente no tiene historia. Salvo por lo que conocemos de rituales y de mitos, el primer teatro verdadero no tiene un pasado realmente definido y, salvo por las obras que han llegado hasta nosotros, difícilmente tiene un presente. A menos que el tiempo haya destruido algún manuscrito griego que tenga que ver con nuestro tema, puede decirse que ningún escritor del siglo V a. c., que fue el gran período de Atenas, parece haberse tomado la molestia de decirnos exactamente qué aspecto tenía su teatro y cómo se desarrolló, o de describirnos sus primeras obras.

El misterio del teatro clásico

El drama griego surge ante nosotros armado de punta en blanco, como surgió Atenea de la cabeza de Zeus. De pronto existe —glorioso y completo— en las grandes tra-

gedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, las cuales fueron producidas, lo que es muy propio, en la ciudad que vigilaba Palas Atenea. Sin embargo, no tenemos ningún dato histórico —escrito o arqueológico— acerca del aspecto que tenía el local donde se representó el gran teatro clásico del siglo v a. c. Sabemos que sus representaciones se hacían al aire libre. Sabemos también que contaba con un coro que cantaba y danzaba en torno de un altar. Sabemos que sólo había tres actores parlantes, que llevaban máscaras, y cuyos papeles se “doblaban” cuando era necesario. Sabemos la clase de ropa y de calzado que llevaban. Pero fuera de esto casi no tenemos conocimiento concreto alguno sobre el teatro griego ni de cómo funcionaba. Literalmente no existen ruinas de los teatros del siglo v.

Sin embargo, hemos dado por supuesto que el espacio principal de representación era circular y que el auditorio se sentaba en gradas ascendentes que, dispuestas en forma circular, abarcaban un poco más de la mitad de su contorno. Este concepto se basaba en el teatro más antiguo conocido, pero esta estructura en Epidauro data aproximadamente de 365 a. c., cien años antes que las obras de Esquilo fueran representadas en Atenas. Pero ahora nos llegan indicaciones de un teatro de forma distinta que existió en la Grecia arcaica y tal vez en Atenas. En Cnosos y Faetos, en la isla de Creta, podemos ver lo que los arqueólogos llaman “zonas de teatros” que datan de los años 2000 a 1600 a. c. En cada una de ellas una larga y recta hilera de escalones se une a otra más corta en ángulo recto; dan frente a un piso pavimentado utilizado, quizá, para danzas y ceremonias rituales. Un arqueólogo italiano ha encontrado pruebas, en unos cuantos teatros griegos, que lo inducen a pensar que en un

periodo primitivo éstos eran rectangulares en vez de semicirculares.

Los únicos documentos importantes con que contamos actualmente son los manuscritos de las obras, y tan sólo cuarenta y cuatro de quién sabe cuántos centenares perdidos. Pero, por supuesto, si tuviéramos que escoger entre conocer todo lo relativo al teatro de Esquilo o tener los siete manuscritos que nos quedan de sus noventa obras, decidiríamos mejor quedarnos con los manuscritos, es decir, en las condiciones en que estamos.

Salvo los pocos manuscritos de las obras, lo que sabemos acerca del teatro griego en su gran época procede de escenas pintadas en vasos, unos cuantos miles de palabras de crítica literaria escritas por Aristóteles más de cien años después, y algunas perspicaces conjeturas de los arqueólogos modernos, que han excavado, trabajado y reconstruido los teatros helenísticos construidos uno a tres siglos después de la muerte de Eurípides. Quizá deberíamos añadir a esta enumeración los escritos de Vitruvio, arquitecto romano de la época de César, y de Pólux, un lexicógrafo griego de época posterior, aproximadamente dos siglos después. Pero los dos libros en donde comentan con excesiva brevedad los escenarios, la escenografía y la maquinaria de que se servían nos dejan con la duda acerca de cuánto de lo que describen es griego de la época clásica, cuánto romano de la época imperial, y cuánto pertenece al periodo helenístico de transición entre ambos. Cuando escribía Aristóteles, a algo así como setenta y cinco años de distancia de la muerte de Eurípides, el último autor dramático griego, estaba tan preocupado por la estética de la tragedia que casi no nos dice nada del teatro a que dio origen.

La contribución de Atenas

La Grecia que no conocieron ni Alejandro el Grande ni los conquistadores romanos era una curiosa civilización. Atenas inventó la palabra democracia, pero no vivía completamente en ella. Los esclavos y el campesinado, el comercio y las minas de oro, permitieron a los atenienses libres vivir concentrados en las cosas espirituales y artísticas. Sus filósofos fueron originales y aperceptivos; y sus escultores y arquitectos, soberbios. Los griegos contribuyeron a la ciencia con el razonamiento inductivo y con el concepto básico de Copérnico. Sin embargo, no aplicaron a fines prácticos la máquina de vapor que inventaron; Anaxágoras pensaba que el sol era tan grande como el Peloponeso y Aristóteles creía que las abejas cargaban piedras como lastre en sus vuelos a gran altura. Atenas y gran parte de Grecia era una comunidad que gustaba de la conversación, de pensar y de escribir, así como del arte y del atletismo, y que llegó de un solo impulso al pináculo de la expresión teatral. Sin embargo, de Platón y Heródoto a Plutarco, ningún esteta o historiador griego salvo Aristóteles se molestó en escribir con amplitud acerca de la suprema realización de su teatro —para no hablar del teatro materialmente considerado— a menos, por supuesto, que algún manuscrito haya seguido la suerte de las obras que se han perdido o de los pasajes que faltan en las obras de Platón y Aristóteles.

Estructuralmente el local de representación del teatro occidental ha cambiado muchísimo desde la época de Esquilo. La actuación es muy distinta. El escenario ha cambiado tanto que no se reconocería el original. Nuestras obras ya no son las historias de héroes míticos relatadas en verso y acompañadas por un coro que canta y danza.

Pero podemos trazar una inequívoca senda de evolución desde el teatro griego hasta el teatro de la actualidad. Aun en la técnica de la escritura de las obras teatrales podemos advertir a menudo un parentesco. Desde el punto de vista de la trama, la estructura del *Edipo rey* de Sófocles es la misma que la *Casa de muñecas* de Ibsen; toda obra se inicia precisamente antes de presentarse su gran crisis y desarrolla, en la exposición, el pasado que condiciona y domina su desenvolvimiento dramático.

Tres clases de obras para un solo dios

En el teatro griego se representaban tres tipos de obras: tragedias, que trataban el tema de las leyendas heroicas y que con frecuencia utilizaban a los dioses para su oportuno final; comedias satíricas, que criticaban humorísticamente tales leyendas e incurrían en una mímica obscena iniciada por un coro de sátiros, y comedias, que tenían por tema asuntos de la vida cotidiana y los desarrollaban de modo bufo. Las tres eran representadas en determinadas ceremonias de carácter religioso y cívico. Las tres se servían de un coro en los entreactos de la acción y con frecuencia aun dentro de ella. Todas estaban escritas en verso y utilizaban máscaras, y finalmente, todas estaban relacionadas de uno u otro modo con lo que podría denominarse ideas acerca de la fertilidad.

Es tan fácil creer que las tres formas tuvieron una base común como atribuirles cualquiera de los orígenes separados que han propuesto algunas autoridades en la materia. Hay quienes afirman que la tragedia surgió de la celebración y el culto de Dionisos, que era al mismo tiempo el dios natural de la fertilidad y el dios del vino. Otros dicen que la tragedia griega estaba enraizada en

los ritos ceremoniales ante las tumbas de héroes y semidioses culturales. Pero queda el hecho de que las tragedias, las comedias satíricas y las comedias se produjeron como parte de las ceremonias anuales regulares que se celebraban en honor de Dionisos, cuya efigie era llevada en la procesión preliminar y cuyo altar se erguía en el centro del proscenio. Además, la historia de Dionisos era la historia de la naturaleza fértil que moría cada año y cada año renacía, la historia de la fecundidad eterna, y esta fertilidad se reflejaba en los símbolos fálicos que portaban los actores de la comedia antigua. Aristóteles dice que la comedia surgió de los cantos fálicos, que eran himnos lascivos en honor de Falós, dios de la fertilidad y compañero de Dionisos. Baco —otro nombre con que se conocía a Dionisos entre los griegos de los últimos tiempos de la Antigüedad y entre los romanos— tenía por compañeros sátiros, mitad hombres, mitad animales, con cuernos, cola y pezuñas de cabra. En las obras satíricas, estas criaturas silvanas llevaban el falo. En el culto de Dionisos, los sátiros se vestían con las pieles de las cabras que habían sido sacrificadas al dios. Toda esta acentuación en el capricornio como accesorio dionisiaco tiene por objeto preparar al lector para descubrir que la palabra tragedia proviene de las palabras griegas *tragos*, "cabra", y *ode*, "canto". En todo caso, la tragedia, la comedia satírica y la comedia griegas parecen estar tan impregnadas de los atributos del dios del vino y la fertilidad que algunos creen ver su origen común en el culto de Dionisos.

Orígenes del drama

Algunas autoridades comparten entre sí y con Aristóteles la teoría de que la tragedia surgió del ditirambo, o himno

coral, que se entonaba en honor de Dionisos. Suponen que originalmente el ditirambo refería la historia de esta deidad que vino al mundo como hijo de Zeus y de una mortal, que enseñó a los hombres a cultivar la vid así como otros frutos y productos comestibles, que fue destruido y renació en la cabeza divina. Pero por la época en que la tragedia estaba a punto de aparecer, las leyendas de Dionisos habían sido sustituidas en los ditirambo por las aventuras de los héroes culturales. A partir de entonces, aunque la tragedia griega desdeñó casi por completo las hazañas personales de su dios favorito, la comedia, sin embargo, se convirtió en el rasgo más importante y espectacular de su culto.

La cuestión de dónde y cuándo exactamente alguien hizo que el ditirambo o ritual heroico-mimético se convirtiera en los principios del drama es bastante incierta. Se considera como el primer autor lírico formal que sustituyó las palabras improvisadas del ditirambo alrededor de 600 a. c., a un poeta y músico, Arión, de la isla de Lesbos, pero lo realizó en la península del Peloponeso, en la ciudad de Corinto. La mayoría de los especialistas piensan que el siguiente paso lo dio Tespis, que habitaba en Ática, al introducir un actor que hablara al coro, proporcionara la narración y hasta representara episodios dramáticos. Una antigua autoridad en la materia lo pone en segundo término, después de alguien llamado Epigene, que vivió cerca de Corinto; otro hace figurar a Tespis en el lugar decimosexto en la lista de los creadores del teatro. Aristóteles dice que los dorios del Peloponeso pretendían ser los descubridores tanto de la comedia como de la tragedia.

Sin embargo, parece bastante acertado suponer que el cambio del ditirambo al drama se originó a mediados

del siglo VI y, si el innovador no fue Tespis, hizo muchísimo de lo que se le atribuye. Ciertamente el hombre que salió del coro se convirtió en ese momento mismo en el primer autor dramático a la vez que en el primer actor. La tradición dice que Tespis fue también el primer actor que organizó una "gira por la provincia", ya que transportó a su compañía en un carro y realizó representaciones en otras ciudades. Dado que ganó en 534 a. c. el primer premio que Atenas otorgaba a los autores de tragedias, bien podemos suponer que llevó su cartel hasta esa siempre acogedora ciudad, y que la convirtió en su cuartel general permanente. Tal vez el carro en que viajaba tenía la forma de la nave en que se suponía que Dionisos visitó el Ática por primera vez, y quizá se convirtiera en el barco sobre ruedas —documentado por pinturas sobre cerámica— en el cual el sacerdote de Dionisos, con sus sátiros tocando la flauta, era llevado al teatro al comenzar las fiestas dionisiacas.

Durante tres siglos después de la época de Tespis, Atenas fue la capital de la actividad teatral del mundo griego. Para el autor de obras de teatro sólo había un teatro. Éste fue el teatro de Dionisos, situado al pie de la Acrópolis. Los tres grandes trágicos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como su igual en la comedia, Aristófanes, eran ciudadanos atenienses. Igualmente lo fue un autor de menos categoría, Menandro, que escribió farsas domésticas y vivió casi 100 años después de Aristófanes y 200 después de Tespis. Si otros autores de esta época no nacieron a la sombra del Partenón, llegaron a Atenas de las ciudades, las islas y las colonias que expandieron la cultura griega desde Sicilia e Italia hasta el Asia Menor, y compitieron por el honor de ver representadas sus obras en la ciudad que Milton llamó

"el ojo de Grecia, madre de las artes y de la elocuencia". Las obras más importantes fueron representadas por primera vez allí, y después repetidas en las provincias e incluso, después de siglos, revivieron en tierras distantes. Cuando Roma, triunfadora de Cartago, se consagró a la elaboración de comedias y a estructurar su Imperio, sus autores dramáticos apenas hacían algo más que traducir y adaptar las obras griegas.

Los festivales dionisiacos de Atenas

El teatro era para el ateniense algo de vital importancia, porque constituía el clímax de un ritual religioso y cívico. La representación teatral no era un hábito que se practicara cotidianamente; estaba limitada a determinados días fijos de cada año. Los festivales dedicados a Dionisos tenían lugar a fines de enero y principios de febrero, y a fines de marzo y comienzos de abril. El primero de ellos, llamado Lenaea, era el más antiguo y, con el transcurso del tiempo, se reservó principalmente para las comedias. El segundo y mucho más importante era el de las Grandes Dionisiacas, o de la Ciudad. Entonces predominaba la tragedia, y Esquilo y sus sucesores competían por obtener los premios. El esplendor y la preeminencia de las Dionisiacas de la Ciudad atrajeron visitantes de todo el orbe griego. Era una semana de fiestas; se suspendía todo comercio y las oficinas del Gobierno —hasta los tribunales— estaban cerrados. Al principio, la admisión al teatro era gratuita; posteriormente, cuando se cobraba una pequeña cantidad, se daban vales a quienes no podían pagar la entrada. El Estado pagaba a los actores, pero el costo material de la producción de cada obra estaba a cargo de un ciudadano rico, al que ahora llamaríamos pa-

trocinador, pero que en aquel entonces era honrado con el título de *corega*.

Los festivales dionisiacos de la Ciudad duraban cinco o seis días. El primero se dedicaba a celebrar una gran procesión dirigida por el sacerdote de Dionisos, en su carro que parecía flotar, y a los deportes, juegos y diversiones generales. En el segundo y en ocasiones en el tercero, tenían lugar los concursos ditiirámicos. Los últimos tres días se consagraban a las obras teatrales que competían por obtener los premios anuales.

Durante el siglo v, cada uno de los autores presentaba tres tragedias y una obra satírica. Cuando estas obras trataban de un solo mito o de un solo grupo de personajes afines, eran llamadas tetralogías. Un buen ejemplo de tetralogía es la *Orestíada* de Esquilo, representada en 458 a. c. y que comprende *Agamenón*, las *Coéforas*, y las *Euménides* —las tres han llegado hasta nuestros días—, y la comedia satírica *Proteo*, que se ha perdido; todas tienen como tema la tragedia de la casa de Atreo. Cuando se desechaba la comedia satírica, lo cual sucedía a veces, las obras afines recibían el nombre de trilogía. Cada año Esquilo limitaba por lo general las tragedias que presentaba a un concurso a un solo tema, pero Sófocles lo hizo, si acaso, muy contadas veces y Eurípides parece que nunca.

Los autores griegos fueron enormemente prolíficos. Se dice que Esquilo escribió noventa obras, y que ganó trece primeros premios. Sófocles escribió más de un centenar y ganó dieciocho concursos. Se supone que Eurípides escribió noventa y dos, pero, tal vez a causa de su actitud poco convencional hacia los dioses y hacia los personajes casi sagrados que intervienen en sus comedias, obtuvo solamente cinco victorias. De las aproximadamente tres-

cientas comedias que escribieron estos tres autores, sólo se han salvado treinta y tres; siete de Esquilo, ocho de Sófocles y, lo que es muy interesante, dieciocho de Eurípides.

Los autores que participaban en el concurso eran seleccionados por un oficial llamado *arconte*. Después de los tres días de competencia sufrían una severa crítica y un pequeño jurado escogido al azar otorgaba el premio anual.

Medio siglo después que Atenas instituyera los primeros concursos de tragedias, la ciudad agregó un concurso de comedias. Al principio se consagraba sólo un día a cinco diferentes comedias de distintos autores. Posteriormente se representaba una comedia cada tarde, después de las tragedias que se ponían en escena ese día.

Además de los festivales dramáticos de Atenas había un tercer tipo, las Dionisiacas Rurales, que se celebraban en aldeas de la provincia de Ática, en diciembre. Allí se representaban las comedias premiadas en los festivales dramáticos de Atenas, y se daba oportunidad a los autores noveles de realizar lo que podríamos llamar una presentación de prueba.

El degradado drama romano

También Roma tuvo sus festivales dramáticos. Se llamaban *ludi*, o juegos, debido a que en un principio estuvieron consagrados únicamente a deportes y diversiones, como el boxeo y la danza de cuerdas. Pronto se infiltraron en las costumbres de la capital las representaciones en farsa, que provenían de las provincias, y en 240 a. c. un autor latino introdujo una tragedia griega traducida. Al principio los *ludi* se celebraban en abril, julio, sep-

tiembre y noviembre, pero posteriormente tenían lugar en cualquier ocasión oportuna: un triunfo militar o los funerales de un ciudadano importante. El año anterior a la muerte de Sila, en 78 a. c., tuvieron lugar *ludi* durante cuarenta y ocho días; Roscius, actor sumamente popular de la época, se dice que realizó ciento veintiocho representaciones en doce meses. La predilección de los romanos por una combinación de juegos, representaciones teatrales y espectáculos violentos era tan notable que a veces se daban representaciones por la noche, a la luz de las antorchas. El motivo que alentaba los *ludi* —que siempre fueron gratuitos— era semejante al de *panem et circenses*, con los cuales la clase dirigente divertía y aplacaba al proletariado.

Si alguna vez el teatro romano tuvo la significación religiosa y cívica que alcanzó el teatro griego, rápidamente la perdió y se convirtió sólo en “representación comercial”. Surgió el “empresario”. Los magistrados cuya obligación era proporcionar juegos para las multitudes se convirtieron en profesionales tanto en lo que se refiere a las obras como a las representaciones. El actor-empresario tenía su compañía de esclavos, libertos y extranjeros. Compraba una obra directamente de su autor o adaptador, costeaba los trajes y los enseres o utilería y asumía todos los riesgos que entrañaba la producción y la representación. Si la obra lograba arraigo popular, recibía dinero proporcionalmente al éxito obtenido y a veces se le premiaba con hojas de palma o con una corona de oro o de plata. Un resultado inevitable de esta actividad fue la organización de claques que aplaudían a ciertos actores y silbaban a otros. Los juegos y espectáculos, que se ofrecían en los mismos teatros que las comedias y con frecuencia durante las representaciones mismas se hicie-

ron cada vez más violentos y sangrientos. Las obras mismas adquirieron un carácter más licencioso o fueron sustituidas por pantomimas, cuadros y danzas obscenas.

Pantomimas en lugar de comedias

Bajo el Imperio, las diversiones teatrales más populares eran pantomimas que se valían de música y danza, trajes y escenarios y que reencarnaban los mitos griegos. En *El asno de oro*, obra escrita hacia 150 d. c., Apuleyo describe una de estas representaciones, cuyo tema era el juicio de Paris. Frente a la cortina, “a manera de prelude cierto número de hermosos jóvenes de uno y otro sexo se movían con dignidad entre los graciosos laberintos de la danza pírrica griega. . . Pronto la trompeta tocó a retirada. . . y fueron bajados los telones [la cortina caía en una ranura en el piso] para dejar al descubierto una representación mucho más elaborada”.

El escenario representaba una boscosa colina artificial, que se suponía representaba el famoso Monte Ida de Homero, imponente pieza de arquitectura escénica, de altura notable, toda cubierta de césped y plantada con docenas de árboles. El diseñador había ideado que una corriente de agua brotara en la cumbre de la montaña y se vertiera por uno de los lados. Un rebaño de cabras triscaba en la hierba, y un joven vagaba por los alrededores, evidentemente cuidando a los animales, vestido con la amplia túnica asiática y con una tiara de oro en la cabeza. Representaba a Paris, el pastor frigio. Después se acercó un atractivo muchacho. . . el dios Mercurio.

Llegó danzando hacia Paris y después de ofrecerle una manzana de oro explicó las órdenes de Júpiter por medio de signos. . . El siguiente personaje que apareció fue Juno, representada por una joven de rasgos muy finos. . . Después Minerva se acercó corriendo. . . seguida de otra joven de extraordinaria belleza. . . Venus, antes de sus nupcias. Con objeto de hacer visible su perfecta figura sólo iba envuelta en una leve túnica de gasa.

Cástor y Pólux acompañaban a Juno, en tanto que Minerva llevaba consigo a dos jóvenes que representaban el Temor y el Terror; con Venus iba "toda una escuela de niños felices que se amontonaban a su alrededor, tan regordetes y de piel tan blanca que podrían tomarse por auténticos Cupidos que hubieran descendido del Cielo. . . Juno se adelantó parsimoniosamente", mientras Minerva hacía lo propio con "rápidas y excitadas contorsiones". Acompañada de sentimentales aires lidios, "Venus comenzó a danzar a los acordes de la música con pasos lentos y deleitosos y con suaves inclinaciones y movimientos de caderas y cabeza. . . Sus párpados se entrecerraban lujuriosamente o permanecían abiertos para dejar escapar miradas llenas de pasión, de modo que a veces parecía que danzaba solamente con los ojos". Prometió "con gestos lánguidos. . . que casaría a Paris con la mujer más hermosa del mundo, con su propia contraparte humana. El joven Paris le entregó alegremente la manzana de oro en señal de que ella había obtenido la victoria. . ."

Después una fuente de vino, mezclado con azafrán, surgió de un tubo oculto en la cumbre

de la montaña y sus muchos chorros salpicaron a las cabras que pastaban dándoles un baño perfumado, de modo que su blanco vellón se tiñó del amarillo intenso que tradicionalmente se asocia a los rebaños que pastan en el Monte Ida. El olor llenó todo el anfiteatro; y entonces se puso en acción la maquinaria escénica: la tierra pareció abrirse y la montaña desapareció de la vista.

El Coro y los actores griegos

Un rasgo curioso y único del teatro griego lo constituía el coro, utilizado desde los días del antiguo dítirambo. Se supone que Tespis empleó un coro formado por cincuenta personas. Después que Esquilo produjo *Las suplicantes*, redujo el coro a doce, en tanto que Sófocles lo aumentó a quince. Las personas que lo formaban —hombres vestidos frecuentemente con ropas femeninas— cantaban y se movían rítmicamente. A veces hablaban por boca de su corifeo o se quejaban o discutían entre sí.

Cuando Esquilo agregó otro actor al introducido por Tespis, haciendo con ello posible el diálogo, el papel del coro asumió una importancia mucho menor. En las obras de Sófocles el coro todavía desempeñaba una parte del argumento, aunque bien pequeña, y la oda coral se convirtió casi en un interludio lírico entre las escenas dramáticas. Eurípides redujo todavía más la importancia del coro. La comedia de Aristófanes, de forma mucho más estricta y bastante más complicada, empleó un coro de veinticuatro personas, pero lo dividió en dos para las escenas en que aparecían disputas.

Es una teoría más bien dudosa la de que Sófocles introdujo un cuarto actor en *Edipo en Colonos*, obra que

escribió cuando tenía aproximadamente noventa años de edad. Ello parece poco plausible, porque un cuarto actor era innecesario. Mediante el uso de las máscaras y doblando los papeles (lo cual era práctica común), Esquilo pudo tener seis personajes en *Agamemnon*, y Eurípides once en *Las fenicias*.

El actor griego tenía que ser un artista perfectamente adiestrado y sumamente versátil. (Imaginemos la dificultad de desempeñar el papel de una mujer como Electra.) Si bien la mayor parte de sus parlamentos eran declamados solemnemente, con frecuencia se requería una gran dosis de acción violenta y de expresión emocional, y además ciertos pasajes líricos tenían que ser cantados con acompañamiento de flauta. El público griego era muy exigente en cuanto a la manera de pronunciar de los actores y al tratamiento del texto. Cuando en el siglo IV los actores comenzaron a tomarse ciertas libertades con sus papeles en un teatro donde el apuntador no podía ocultarse, Licurgo preparó textos auténticos, y vigiló que los actores se ciñeran a ellos estrictamente. Los griegos asumieron respecto de los actores una actitud opuesta a los romanos, que consideraban a los actores como apenas algo más que los "vagabundos y bribones" de los tiempos isabelinos; en cambio, los griegos los veneraban como servidores de Dionisos, los libraron del servicio militar y hasta les confiaban misiones diplomáticas y políticas.

Aunque los romanos siguieron la moda griega de no permitir que actuaran mujeres en las tragedias ni en las comedias clásicas, utilizaban hasta seis actores en una representación. En las farsas y especialmente en las pantomimas y cuadros, que fueron haciéndose más populares a medida que decaía el teatro romano, era frecuente que los papeles principales fueran representados por mujeres.

Máscaras y trajes

Al igual que el coro, la máscara es otro rasgo del drama griego extraño a nuestras ideas acerca de la representación dramática y, como el coro, tenía sus raíces en el ritual religioso. La máscara era ampliamente utilizada por todo el mundo mucho tiempo antes de que Tespis se cubriera la cara con arcilla, blanco de plomo o cinabrio, o que se pusiera una falsa cara de lino, y continuó utilizándose en la comedia nueva del griego Menandro y en las comedias romanas de Plauto y Terencio después de desaparecido el coro. Sófocles introdujo una innovación en las máscaras de lino de Tespis utilizando caras de madera tallada y pintada. También se utilizaba el corcho y, en Roma, la terracota, o arcilla cocida. Las máscaras eran parte de la vestimenta habitual tanto de los actores como del coro.

Aunque el origen de la máscara es religioso, su uso vino a resolver varias dificultades prácticas. Sin máscaras de diferente diseño habría sido difícil que un actor desempeñara dos papeles. Además, dado que la máscara se colocaba sobre la cabeza del actor, como un casco, era más larga que su cara normal, y sus rasgos, exagerados y subrayados tanto por la forma como por el color, podían verse con mayor facilidad a largas distancias en teatros a los que con frecuencia asistían hasta 15 000 espectadores. El orificio que representaba la boca abierta tal vez actuara como una especie de megáfono.

Una desventaja de la máscara, desde luego, era la inmovilidad de su expresión. El auditorio tenía que valerse de su imaginación a medida que los versos del diálogo indicaban un cambio en el estado de ánimo de un personaje; pero era posible que el actor que salía del esce-

nario llevando un semblante de felicidad regresara a él con un continente adusto conforme a alguna calamidad que tenía lugar fuera del escenario. Un autor romano del siglo I d. c. describe una de estas máscaras, en la cual uno de los lados mostraba alegría, en tanto el otro era serio, con lo cual el actor podía variar la expresión de su rostro al mostrar al auditorio uno u otro lado de ella.

La máscara indicaba la edad, el sexo, el estado de ánimo y hasta el rango de un personaje. Las máscaras que se utilizaban en las tragedias eran serenas y hermosas, pero los rasgos aterradores que sirvieron para las Furias en *Las Euménides*, se dice que desataron el pánico entre los asistentes en la primera representación de esta obra de Esquilo. En algunas comedias de Aristófanes el coro utilizaba máscaras que figuraban aves, abejas o ranas. El realismo de las máscaras que representaban personajes coetáneos debió haber sido notable, porque durante la representación de *Las nubes*, cuando hizo su aparición un actor que personificaba a Sócrates, el filósofo se puso en pie para que el auditorio pudiera observar el parecido.

Aunque las tragedias trataban principalmente de personas de la época homérica, los trajes que llevaban los actores y el coro eran un feliz término medio entre la exactitud histórica —imposible de alcanzar para ellos— y las ropas que utilizaban en su vida normal. El *quitón*, o túnica larga que caía desde el cuello hasta los tobillos, daba al actor un aspecto grave que debió ayudarle a sentir y expresar el continente solemne de los personajes heroicos. Pero el *quitón* y el manto más corto, que podía usarse encima de aquél, eran de colores vivos —recordatorio para nosotros de que las estatuas de Fidias y de otros escultores griegos no eran el mármol frío y blanco que ahora asociamos al arte clásico, sino que estaban abigarra-

damente pintadas con colores realistas—. Los trajes que se utilizaban en las comedias eran del estilo corriente, salvo cuando aparecían dioses o figuras mitológicas.

Para que el protagonista sobresaliera del coro y para que su figura no resultara desproporcionada a la desmesurada máscara que utilizaba, el actor trágico se valía de un tocado exagerado, el *oncos*, y tal vez de unos zapatos de suela muy gruesa, el *coturno*, en tanto que los personajes del coro utilizaban calzado común. En esto reside la distinción entre “escarpín y coturno”: el zapato o chinela común que se utilizaba en la comedia y la bota de gruesa suela de la tragedia. Nadie sabe precisamente en qué periodo estos medios de conseguir impresionante altura hicieron su aparición por vez primera. El uso de almohadillas evitaba que los actores aparecieran tan delgados como altos.

Escasa información de Vitruvio

Casi todo lo que hemos escrito podría haber sido intercalado liberalmente con expresiones como “se supone”, “se ha dicho”, “probablemente”. Cuando nos toca describir el teatro material en donde se representaron las obras griegas, pisamos un terreno todavía más movedizo. Sólo dos escritores entre los antiguos —Vitruvio y Pólux— han tratado de describirnoslo con cierto detalle; pero Vitruvio escribió su *De architectura* poco tiempo antes del nacimiento de Cristo, y Pólux compuso su *Onomastikon*, especie de enciclopedia, en el siglo II d. c. Con frecuencia omitieron indicar claramente si el teatro que describían era romano, helenístico o verdaderamente clásico. Tuvieron grandes dificultades para estudiar cosas que hacía mucho tiempo habían desaparecido. No había

nario llevando un semblante de felicidad regresara a él con un continente adusto conforme a alguna calamidad que tenía lugar fuera del escenario. Un autor romano del siglo I d. c. describe una de estas máscaras, en la cual uno de los lados mostraba alegría, en tanto el otro era serio, con lo cual el actor podía variar la expresión de su rostro al mostrar al auditorio uno u otro lado de ella.

La máscara indicaba la edad, el sexo, el estado de ánimo y hasta el rango de un personaje. Las máscaras que se utilizaban en las tragedias eran serenas y hermosas, pero los rasgos aterradores que sirvieron para las Furias en *Las Euménides*, se dice que desataron el pánico entre los asistentes en la primera representación de esta obra de Esquilo. En algunas comedias de Aristófanes el coro utilizaba máscaras que figuraban aves, abejas o ranas. El realismo de las máscaras que representaban personajes coetáneos debió haber sido notable, porque durante la representación de *Las nubes*, cuando hizo su aparición un actor que personificaba a Sócrates, el filósofo se puso en pie para que el auditorio pudiera observar el parecido.

Aunque las tragedias trataban principalmente de personas de la época homérica, los trajes que llevaban los actores y el coro eran un feliz término medio entre la exactitud histórica —imposible de alcanzar para ellos— y las ropas que utilizaban en su vida normal. El *quitón*, o túnica larga que caía desde el cuello hasta los tobillos, daba al actor un aspecto grave que debió ayudarle a sentir y expresar el continente solemne de los personajes heroicos. Pero el *quitón* y el manto más corto, que podía usarse encima de aquél, eran de colores vivos —recordatorio para nosotros de que las estatuas de Fidias y de otros escultores griegos no eran el mármol frío y blanco que ahora asociamos al arte clásico, sino que estaban abigarra-

damente pintadas con colores realistas—. Los trajes que se utilizaban en las comedias eran del estilo corriente, salvo cuando aparecían dioses o figuras mitológicas.

Para que el protagonista sobresaliera del coro y para que su figura no resultara desproporcionada a la desmesurada máscara que utilizaba, el actor trágico se valía de un tocado exagerado, el *oncos*, y tal vez de unos zapatos de suela muy gruesa, el *coturno*, en tanto que los personajes del coro utilizaban calzado común. En esto reside la distinción entre “escarpín y coturno”: el zapato o chinela común que se utilizaba en la comedia y la bota de gruesa suela de la tragedia. Nadie sabe precisamente en qué periodo estos medios de conseguir impresionante altura hicieron su aparición por vez primera. El uso de almohadillas evitaba que los actores aparecieran tan delgados como altos.

Escasa información de Vitruvio

Casi todo lo que hemos escrito podría haber sido intercalado liberalmente con expresiones como “se supone”, “se ha dicho”, “probablemente”. Cuando nos toca describir el teatro material en donde se representaron las obras griegas, pisamos un terreno todavía más movedizo. Sólo dos escritores entre los antiguos —Vitruvio y Pólux— han tratado de describirnoslo con cierto detalle; pero Vitruvio escribió su *De architectura* poco tiempo antes del nacimiento de Cristo, y Pólux compuso su *Onomastikon*, especie de enciclopedia, en el siglo II d. c. Con frecuencia omitieron indicar claramente si el teatro que describían era romano, helenístico o verdaderamente clásico. Tuvieron grandes dificultades para estudiar cosas que hacía mucho tiempo habían desaparecido. No había

imprensa que estimulara la difusión de libros técnicos y descriptivos, o que preservara los diarios. Se han perdido muchos manuscritos antiguos, entre ellos algunos a los que alude Vitruvio como autoridades.

Vitruvio nos cuenta muchas cosas en *De architectura* acerca de la construcción de templos, baños y casas de campo, sobre el abastecimiento de agua, sobre relojes y cuadrantes de sol, con relación al “estuco que se aplica sobre partes húmedas”, a las catapultas y hasta a la astronomía. Pero, en lo que hace al teatro, la mayor parte de lo que dice trata de la acústica —“cómo lograr que las voces que se emiten en el escenario lleguen más clara y dulcemente hasta los oídos de los espectadores”—. Concede tanto espacio a las “columnatas y a los pasadizos que hay tras los escenarios” como a las proporciones de las orquestas, a la disposición del lunetario y a la altura de los escenarios en los teatros romanos y griegos. Dedicó sólo aproximadamente sesenta palabras a un recurso tal como los prismas giratorios, para cambiar las escenas, lo que todavía constituye un problema para nosotros. Dado que llama a tales máquinas con su nombre griego de *periaktoi*, podemos suponer que tuvieron su origen en los comienzos áticos. Apenas es más explícito —dedica unas ochenta palabras en total— a lo que pareció de enorme importancia a la gente conectada con el teatro en la Italia del siglo xv: los tres tipos de escenario que utilizaban en su época para las formas teatrales establecidas por los griegos: tragedia, comedia y sátira. El único comentario directo de Vitruvio sobre el teatro clásico ateniense sugiere que un hombre “que estaba a cargo del escenario” para una obra de Esquilo pintó la decoración en perspectiva. Escribe con cierta aspereza acerca de un pequeño teatro coetáneo en Asia Menor —que algunos

consideran no como teatro, sino meramente como lugar de reunión— cuya decoración escénica, pintada en falsa perspectiva, era un revoltillo de formas arquitectónicas mal casadas. Pólux, que escribió en los tiempos del Imperio Romano, sólo enumera algunas cosas de la parafernalia teatral, incluidos escotillones, grúas, cicloramas y recursos de iluminación.

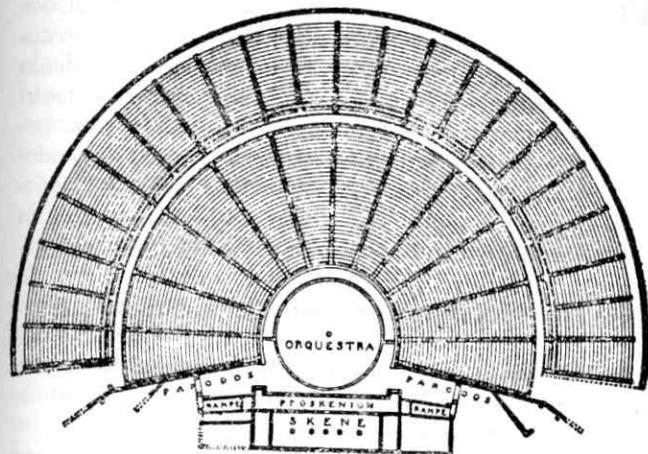
Fuera de los datos oscuros de Vitruvio y de Pólux, de poca evidencia podemos disponer salvo las ruinas arquitectónicas. Podemos ver los auditorios romanos y magníficas indicaciones de los muros del escenario romano en las ruinas de teatros, desde Asia Menor hasta Francia y España, y las cenizas del Vesubio nos han conservado, en Pompeya, pinturas de escenarios romanos, y hasta de actores en el momento de la representación. Pero los restos y las historias de los teatros griegos y helenísticos nunca son tan amplios. Lo helenístico es, de hecho, más bien escaso, y lo relativo a la Grecia clásica casi no existe.

La forma del teatro

Tenemos razones para pensar que en época muy anterior a Tespis los coros ditiámicos cantaban y danzaban en medio de la gente del pueblo y de los campesinos. Sabemos que cuando se creó en Atenas el primer Teatro de Dionisios el coro aparecía en una zona plana y circular, de setenta y ocho pies de diámetro; esta *orquesta* —“lugar donde se danza”— la han descubierto los arqueólogos. Pero el primer teatro de piedra levantado en este lugar, con una *orquesta* de sesenta y cuatro pies, fue construido más de cien años después cuando el escenario había asumido ya la forma helenística. La actual estructura data de los tiempos de Nerón.

En lo que se refiere al auditorio, o sea el lugar donde se sentaban los espectadores, nada sabemos de cómo era en el siglo v. Suponemos que algún tiempo después de Tespis, se creyó conveniente instalar el círculo de la *orquestra* en el lugar donde se unían dos colinas formando una cavidad natural, en parte rodeada por terreno inclinado. El "teatro en forma de círculo" se iba convirtiendo en algo menos circular. No sabemos cuándo comenzaron los griegos a excavar uno de los lados de la colina para construir el auditorio, que hacia el siglo v parece que circundaban las dos terceras partes de la *orquestra*. (Cavidad se dice *koilon* en griego y *cavea* en latín. Esta última palabra vino a significar el equivalente de auditorio, en tanto que los griegos dejaron de usar la palabra *koilon* y adoptaron en su lugar la de *theatron*, o sea teatro, derivado de la palabra griega correspondiente a "ver".) Se presume que al principio los espectadores permanecían, de pie o sentados, en la falda de la colina; después pudieron utilizar bancas de madera. En Siracusa (Sicilia) ya desde el siglo iv se labraron asientos en la roca natural. Cuando Licurgo reconstruyó el Teatro de Dionisos hacia el año 333 a. c. instaló asientos de piedra, sistema que se extendió rápidamente por todo el mundo helénico. Quedan restos de auditorios magníficos pertenecientes a ese período posterior —el hermoso tallado en piedra de Siracusa, las bien conservadas ruinas de Epidauru en Grecia, así como otros dos en Asia Menor, el alto y vasto conjunto de asientos que domina un amplio valle en Pérgamo, y la encantadora y diminuta estructura en Priene.

Lo único que parece claro y definido en el teatro griego de la época posterior es la *orquestra* y el *auditorium*. En cuanto tratamos de estudiar el escenario —aur



EL TEATRO GRIEGO. Arriba: El teatro griego de Epidauro con pasadizos (llamados *parodos*) entre la construcción del escenario y la zona del auditorio. Abajo: Un mapa de los teatros griegos. Los lugares donde estuvieron estos teatros —que son como cuarenta— se conocen bien por sus ruinas o por alusiones históricas. Es indudable que existieron muchos más.

de la época helenística— nos hundimos en probabilidades y suposiciones. De hecho, es peligroso creer que existió una u otra determinada forma de un modelo desarrollado posteriormente. Los teatros que nos interesan —tanto griegos como romanos— fueron construidos en un período de 500 años. Se construyeron en docenas de ciudades y en muchos países, bajo condiciones políticas, raciales y culturales ampliamente diferentes. Era inevitable la diversidad de estructuras en lo que se refiere al escenario. De modo que no busquemos lo que no hemos de encontrar: un solo tipo de teatro clásico, otro helenístico claramente derivado de él y una variedad puramente romana. Además, a algunos eruditos les gusta reconocer un tipo mixto que llaman greco-romano, dada la interacción de lo griego y lo romano.

La skene, o fondo del escenario

Con el transcurso del tiempo, Europa occidental tomó la palabra *theatron*, que los griegos aplicaron a la cavidad hecha en uno de los lados de una colina y dotada de asientos, convirtiéndola en “teatro”, y con ella designaron todo el edificio destinado a representaciones. Nosotros hemos hecho lo mismo con otra palabra griega: *skene*. Lo que llamamos escena en una obra, o la escena del teatro, o aun escenografía pintada, proviene de la palabra con que los griegos designaban una cabaña de madera o una tienda de campaña, *skene*. En Atenas se erigió, en 465 a. c., una *skene* a uno de los lados de la *orquestra*, el opuesto al de los espectadores, y situada hacia la mitad de las hileras de asientos. La teoría aceptada dice que esto se hizo con el fin de proporcionar un “camerino” para uso de los actores y el coro, y en verdad

era un lugar muy a propósito para realizar un cambio rápido de máscara y de atuendo cuando un actor desempeñaba dos o tres papeles. Sea como fuere, la *skene*, o escenario, se convirtió en un rasgo constante de todos los teatros griegos durante todo el período helenístico. Sabemos que tenía unas alas cortas a cada uno de los lados, y que más pronto o más tarde se instalaron en ella tres puertas, y que tenía entradas laterales entre las alas del edificio y el *auditorium*. Pero hasta aquí llegan los datos seguros con que contamos. No tenemos idea acerca de cuándo la *skene* se convirtió en una estructura de dos o tres pisos.

Existe todavía alguna confusión acerca de la palabra *proskenion*, que finalmente pasó a convertirse en nuestro proscenio. La palabra *proskenion* aludía a algo colocado en frente de la *skene*. A veces se toma por el muro de la *skene* misma; a veces, por el lugar donde tenía lugar la representación propiamente dicha —o sea lo que llamamos el escenario— colocado entre la *skene* y la *orquestra*. Ahora bien, el techo de la *skene* se utilizaba ciertamente en el siglo v como el lugar por donde podía aparecer un dios para resolver las dificultades que presentaba la trama, o desde el cual podía descender por medio de una grúa. Algunos eruditos que han tratado de reconstruir los teatros helenísticos creen que este techo se convirtió en un segundo escenario cuando se le puso muro en su parte posterior, y algunos hasta han sugerido que existía un tercer piso para los dioses y la grúa.

De una cosa sí podemos estar seguros: la altura del piso del escenario en los diversos períodos. El escenario de la época clásica estaba al mismo nivel de la *orquestra* o elevado sólo uno o dos escalones de escaso peralte. El de

los tiempos helenísticos era aproximadamente de 3.60 m. de alto y el del periodo romano aproximadamente de 1.50 m. El de los tiempos helenísticos era de fondo somero, el de los tiempos romanos profundo.

El edificio del teatro romano

Cuando llegamos a la reconstrucción del teatro romano pisamos un terreno bastante más sólido. El teatro helenístico tenía como *orquestra* un círculo completo frente a la *skene*. El llamado greco-romano —que se difundió de una costa a otra del Mediterráneo precisamente antes del nacimiento de Cristo— hizo avanzar al escenario de la *skene* sobre el borde de la *orquestra*. Los romanos osadamente unieron la estructura de la *skene* al auditorio, redujeron la *orquestra* a un semicírculo, y con su manía por las construcciones sostenidas por arcos, con frecuencia construyeron el teatro entero como una estructura libre de apoyos ajenos, al nivel del suelo. El coro y los actores quedaron limitados a un escenario bajo, y la reducida *orquestra* se convirtió en un lugar donde se colocaron asientos móviles para los oficiales romanos y para los visitantes distinguidos. Unos cuantos escalones conducían al escenario, que estaba fastuosamente ornamentado con columnas, tableros y cornisas, y que tenía además tres puertas al fondo y dos más, una a cada uno de los lados.

La República romana, con una tradición de simplicidad casi espartana, miraba con recelo la “degeneración” del arte griego y la mayor parte de las cosas griegas, y por lo tanto consideró al teatro como una institución siberítica y corruptora. El primer teatro fue construido de madera en 179 a. c., y pronto se destruyó. En el año

55 a. c., cuando la República se convertía en Imperio, Pompeyo se aventuró a construir un teatro permanente de piedra, y logró su intento elevando un templo a Venus Victrix sobre la última hilera de asientos del auditorio. De este modo, las hileras de asientos se convirtieron en escalones que conducían al altar, y el conjunto quedó disfrazado de templo. (Recordamos el famoso y distinguido Museo de Boston de los tiempos victorianos adonde los bostonianos correctos podían asistir libremente debido a que pagaban su entrada para ver un museo de curiosidades y veían de balde la comedia.) Sólo otros dos teatros se pusieron en servicio en la ciudad de Roma antes de que el imponente Coliseo, con sus espectáculos sangrientos, dominara las diversiones romanas, pero se construyeron docenas de teatros romanos desde Inglaterra y España hasta Asia Menor. En muchos de ellos, el auditorio estaba al abrigo por medio de toldos, y el escenario gracias a un techo largo y angosto. Posteriormente, en Pompeya y tal vez en otras partes, se erigieron teatros pequeños completamente techados.

Mucho tiempo antes del Imperio Romano, Italia tuvo un teatro mucho más simple y más popular. Se trataba de un teatro de comedia, y hablamos de comedia en su sentido más lato. Algunas de sus raíces eran griegas, pero las demás eran vernáculos. En Siracusa, poco antes de la época de Aristófanes, los griegos escribían farsas donde no intervenía el coro y que al principio se ocupaban de personajes mitológicos, pero posteriormente de episodios de la vida diaria tales como intrigas domésticas y toda clase de picardías. En Italia del sur, tanto las comedias como los actores que en ellas intervenían se llamaban *Phlyakes*, y en los vasos antiguos pueden verse escenas donde aparecen los actores sobre burdas y bajas plata-

formas de madera, a veces con unos cuantos escalones. Existen toda suerte de razones para pensar que tales escenarios existieron y se utilizaron para las rústicas farsas *atellanae* que se originaron en fecha muy posterior en la Campania, al sur de Roma, y que tenían como tema los personajes principales de la época. En Roma, donde pareció disfrutarse más de la comedia que de la tragedia, se desarrollaron las *fabula togata* —es decir, fábula, o comedia, en ropas del país—. Gracias a una pintura mural italiana sabemos que se presentaban en público danzantes egipcios, que actuaban sobre plataformas toscas, mientras otro miembro de la compañía recolectaba monedas entre los espectadores.

Escenario y máquinas

El teatro griego del siglo v, al igual que sus descendientes helenísticos, no era tan austero que proscribiera el espectáculo y los recursos escénicos. En 458 a. c., el héroe esquiliano Agamenón hacía su entrada en carro. Se utilizó alguna clase de decorado pintado, que Aristóteles atribuye a Sófocles y Vitruvio a Esquilo. En la época helenística, el decorado tal vez comprendió tableros ornamentados que se colocaban entre las columnas de la *skene*, y los *periaktoi*, o prismas giratorios que menciona Vitruvio. Existe alguna prueba material de ambos. En Priene, Asia Menor, existen canales en las columnas del escenario, donde deben haberse apoyado los tableros o *pinakes*, porque existen huecos para las espigas destinadas a mantenerlos en su sitio. En dos o tres teatros, a los lados de la *skene*, hay piedras con salientes en donde la viga central de un *periaktos* muy bien podía haber descansado. En cada uno de los tres lados de estos prismas

se pintaron indicaciones de escenas, probablemente estilizadas. Pólux habla de una "máquina para producir relámpagos", que tal vez consistió en un *periaktos* con una línea blanca zigzagueante pintada sobre un fondo negro. Nadie sabe dónde se usaron por primera vez los *periaktoi*, pero por lo menos se introdujeron otros dos adelantos notables en la maquinaria escénica del siglo v. Éstos fueron los *eccyclema* y los *mechane*. Aunque por una regla tradicional los asesinatos sólo podían tener lugar fuera de la escena, el resultado de la matanza podía exhibirse ante el auditorio mediante los *eccyclema*. Éstos eran evidentemente plataformas que se introducían a través de una puerta, pero no sabemos si giraban sobre un eje o si rodaban sobre ruedas como un moderno vagón. Sin embargo, sabemos que la palabra *eccyclema* se deriva de una palabra que significaba "rodar", y tenemos una escena de la comedia de Aristófanes *Los acarnienses* en la cual Dicaeópolis golpea a la puerta de la habitación de Eurípides y pide que salga el dramaturgo. Eurípides responde: "Pero es que estoy ocupado". Entonces dice Dicaeópolis: "Al menos que te saquen en ruedas". "Bien", responde Eurípides, "haré que me saquen en ruedas". El *mechane* era una especie de artificio para lograr que un dios apareciera en un escenario más alto o en el aire, o para bajarlo al nivel inferior de los mortales, efectos que parecen ser necesarios en dos de las comedias de Esquilo y en muchas de las de Eurípides. Pólux describe el descenso de una grúa desde lo alto para sacar un cuerpo muerto o un personaje vivo. En la comedia *Las nubes*, de Aristófanes, parece que se suspende a Sócrates en una de estas máquinas, porque dice: "Piso el aire y contemplo el sol".

Los artificios escénicos aumentan en número a me-



LUGARES DONDE EXISTÍAN TEATROS ROMANOS. Dichos teatros se extendían por una zona que abarca de las cercanías de Londres hasta África del Norte, y desde Lisboa hasta Babilonia. Además de los teatros aquí señalados, que son más de 125, los romanos construyeron muchos anfiteatros y coliseos donde se celebraban competencias atléticas y otros tipos de espectáculos.

didá que nos acercamos al teatro romano. Pólux alista diecinueve —incluidos escotillones y cicloramas— y tal vez se usaron casi todos en los tiempos helenísticos. Vitruvio describe tres tipos de decorado escénico: para la tragedia, “con columnas, frontones, estatuas y otros objetos propios de los reyes”; para la comedia, “habitaciones privadas con balcones y vistas que representan hileras de ventanas”, y para las “escenas satíricas”: “árboles, cuevas, montañas y otros objetos rústicos”. Las tres clases de escenario de Vitruvio corresponden a los tres tipos de obras que se escribían y se representaban en el siglo v, pero esto no quiere decir que describa algo tan temprano como el teatro helenístico. Los edificios que los romanos destinaban a teatros lucían una cortina que ocultaba el esce-

nario hasta que comenzaba la representación de la obra y que después caía en una ranura del suelo.

Teatro griego y dramaturgo griego

El propósito de todo teatro —su forma, sus recursos escénicos, y sus actores —es presentar las obras populares en su época. La validez de todo teatro estriba en su habilidad para presentar esas obras de manera efectiva. Tanto el teatro como las obras se influyen mutuamente. El teatro afecta a las obras, y éstas —dentro de ciertos límites— afectan al teatro. Veamos ahora cómo el teatro clásico griego influyó en el autor teatral, y cómo éste utilizó las convenciones peculiares de este teatro para alcanzar eficacia dramática.

El local donde se representaban las primitivas obras de Esquilo cuando la *skene* no era más que un vestidor colocado a un lado, era el campo abierto. Cuando se introdujo la estructura del escenario con sus tres puertas, podían representarse las obras frente a un templo o a un palacio. Más pronto o más tarde la puerta central quedó destinada al héroe, la de un lado se suponía que conducía a la habitación de un personaje secundario o a las habitaciones de los invitados, y la del otro lado la utilizaba una persona de categoría inferior, o representaba un santuario en ruinas o una prisión. Las entradas laterales, entre el auditorio y la *skene* llevaban en un caso a la ciudad y en el otro al puerto o al campo. Los autores —que eran directores muy hábiles y con frecuencia actores— establecieron estas convenciones para que la acción de sus obras fuera más clara. Ellos crearon el *eccyclema* y el *mechane*, y probablemente los tableros pintados y los *periaktoi* para eliminar algunas de las limita-

ciones de su escenario. Como Shakespeare, dispusieron personajes para describir cosas que el espectador no podía ver, sino que tenía que imaginar.

Limitaciones literarias

El autor griego de tragedias tenía que enfrentarse a otras limitaciones aparte de las del teatro material en sí. Estas fueron las que podríamos llamar limitaciones literarias. Eran convenciones en la forma dramática que se observaban desde el ditirambo. La más importante de ellas, y al mismo tiempo la más difícil de entender y aceptar para nosotros, es el coro.

Para un espectador acostumbrado al drama íntimo, personal, el coro puede parecer una interrupción absurda y por lo tanto una limitación inadmisibles al arte del dramaturgo. Cuando Gilbert Murray —traductor tanto de obras griegas como del espíritu teatral de Grecia— daba conferencias sobre la tragedia ática hace cuarenta años, describía el absurdo del coro desde el punto de vista del dramaturgo de nuestra época más o menos con las palabras que siguen: Cuando la heroína está ocupada en tramar alguna intriga, o dispone asesinar a su marido, o toma alguna medida en bien de la comunidad, sucede que aparecen quince visitantes. A veces tienen razón de aparecer, otras no. Si hay un caballero de edad madura, entonces serán quince caballeros mayores de edad. Y no mejoran las cosas si los quince visitantes se ponen a danzar.

Pero propiamente entendido, señaló Murray, el coro aparece como una ayuda, no como un obstáculo para el autor griego. El coro no era actor ni espectador. Era, más bien, una especie de enlace con los espectadores, que

hacia al auditorio sentir una participación más estrecha en la obra. El coro era un instrumento para expresar una emoción completa y última ante hechos terribles o notables. Traducía el sentimiento del autor a un medio diferente. Llevaba al auditorio emociones que los personajes de una comedia no siempre podían comunicar en toda su intensidad, o emociones que no podían expresarse con palabras ordinarias. El coro transformaba el sufrimiento crudo en poesía, y hasta lo convertía en un sedante misterioso. El coro podía, y en realidad lo hizo, “derramar un esplendor lírico sobre el todo”. La tragedia griega vivía en dos planos, en dos mundos. Primero, el auditorio estaba interesado en el individuo y en sus sentimientos personales, después, en el coro y en la emoción sublimada. El cuerpo partía, pero el espíritu permanecía. Éste era el secreto de la tragedia griega.

Aunque el coro enlazaba al auditorio con la obra, también separaba una escena de otra. El hecho de que a veces —no siempre— los pasajes en que intervenía el coro separaban la obra en cinco escenas de acción personal hizo que el poeta Horacio pensara que la tragedia griega se había escrito en cinco actos, y que los críticos del Renacimiento afirmaran que todas las obras deben obedecer a este modelo.

A menos que se acepte la falacia ulterior de que la tragedia griega estaba unida por lo que hemos llamado las tres unidades —unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción— debemos señalar que Aristóteles sólo encontró una unidad en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Ésta era la unidad que toda buena obra de teatro debe observar: unidad de acción. En cuanto al tiempo y al espacio, algunas tragedias griegas se desarrollaban en más de un lugar, lo que significa, por su-

puesto, que no podían observar estrictamente unidad de tiempo.

Los cuatro fundadores de la tragedia y la comedia

Existieron autores trágicos antes de Esquilo (nació aproximadamente diez años después del primer concurso teatral establecido en Atenas en 534 a. c.) y ciertamente muchos vivieron después de Eurípides. Pero sólo hay una obra, *Rhesus*, que no se atribuya definitivamente a alguno de los tres grandes trágicos griegos, y algunos piensan que fue Eurípides quien escribió esta obra más bien inferior. No nos han llegado comedias del siglo v, salvo las de Aristófanes, y únicamente una comedia completa y unas cuantas escenas de la "Comedia Nueva" de Menandro. Fueron pocos los autores griegos conocidos en el mundo occidental hasta 1453, cuando los turcos se apoderaron de Constantinopla y los sabios que escaparon a Italia trajeron consigo los textos de algunas obras. Otras obras fueron encontradas entre otros manuscritos en las ciudades del Mediterráneo oriental. La razón de que se hayan conservado algunas obras de Esquilo, de Sófocles, de Eurípides y de Aristófanes, y no obras de dramaturgos de menos nombre se debe, según parece, a que sus obras se volvieron a representar con más frecuencia y a que se hicieron copias nuevas de los manuscritos durante el periodo helenístico posterior.

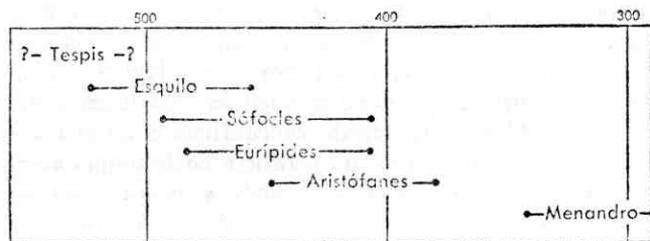
Los tres grandes autores trágicos y sus obras constituyen un modelo claro e interesante. Se trata de un modelo que sigue los desarrollos y los cambios registrados en la cultura griega y en el teatro. Esquilo, iniciador, pero sin embargo el más constreñido por la tradición teatral, dependía grandemente del coro; la mitad de su *Agame-*

nón es poesía lírica. Sus temas eran tradicionales y profundamente religiosos. Se mantuvo ceñido a las antiguas ideas de un mundo en el cual la ley olímpica castigaba el crimen y protegía al Estado. Sus tramas eran simples y sus efectos catastróficos. Las tragedias de Sófocles son de trama más intrincada, y el autor tenía más interés en la interacción de los personajes que en la justicia divina, aunque prestó un verdadero servicio a la tradición religiosa. Eurípides fue iniciador en un sentido diferente al de Esquilo. Tenía profundo interés en el carácter y en lo que, para su tiempo, eran ideas no convencionales e incluso impías. Hombre absolutamente moderno en diversos sentidos, podría llamársele el primer realista y el primer feminista. Olvidó los grandes problemas de la moralidad y la religión, pero en cambio se dedicó a explorar lo que podríamos llamar psicología anormal. Si bien se ocupó de problemas sociales, pudo escribir una obra contra la guerra, como *Las troyanas*, cuando su propia ciudad se ensarzó en una lucha mortal con Esparta. Básicamente, Eurípides prefería sondear la vida interna del individuo. Cambió la tragedia de conflicto entre el hombre y las leyes divinas en un conflicto en la propia alma humana entre sus impulsos buenos y malos. Aunque también se ocupó de personajes mitológicos, los presentó de un modo realista. Por lo menos por un manuscrito, *Helena*, sabemos que Eurípides, probablemente por primera vez, intentó escribir una obra que no era tragedia ni comedia. Ganó muchos menos premios que Esquilo o que Sófocles. En un sentido muy real, se adelantó a su tiempo, porque los dramas que disgustaban a los atenienses del siglo v, y que por lo tanto censuraban, fueron enormemente populares entre sus descendientes helenísticos. Ésa es la razón de que tengamos más manuscritos

de las obras de Eurípides que de las de Esquilo y de Sófocles juntos.

Tramas viejas, pero personajes nuevos

Las tramas de prácticamente todos los dramas griegos se basaban en mitos o en leyendas familiares a sus auditorios, y muchos de ellos fueron utilizados una y otra vez. Hubo unas pocas excepciones: *Los persas*, de Esquilo, tenía como tema una guerra en la cual él había participado, y un dramaturgo llamado Agathón trató sin éxito de utilizar tramas nuevas con personajes de ficción. Tal vez porque las tragedias griegas utilizaban historias consagradas por el tiempo, escribió Aristóteles: "La trama... es el primer principio y, como tal, el alma de



LOS DRAMATURGOS GRIEGOS. Este diagrama, como los demás que aparecen en este libro, muestra los períodos en que vivieron los autores, no los de su actividad creativa. Algunos dramaturgos comenzaron sus obras importantes antes de cumplir los treinta años de edad. Otros la iniciaron más tarde; Shaw tenía más de treinta años cuando comenzó a escribir obras de teatro. Aunque estos diagramas no presentan los años exactos de actividad creadora, sí señalan en términos generales las relaciones temporales entre los diversos autores.

la tragedia; el personaje ocupa un lugar secundario." En realidad, en lo que se refiere al auditorio, era válido lo contrario. Las viejas tramas adquirían actualidad porque los dramaturgos manejaban a los personajes principales de modo nuevo, atribuyéndoles nuevas reacciones emocionales. Edith Hamilton lo ha demostrado así brillantemente en *The Greek Way to Western Civilization*, al analizar los modos tan distintos en que Esquilo, Sófocles y Eurípides presentaron a Electra.

La comedia vieja y la nueva

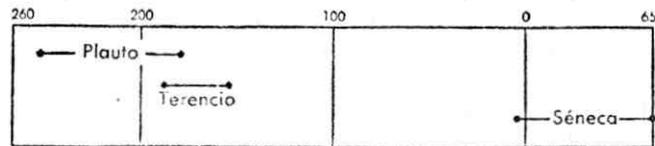
La comedia de Aristófanes —él mismo era conservador— satirizó las costumbres de Atenas y de sus políticos, filósofos y dramaturgos. Esta forma cómica era mucho más convencionalista que la de la tragedia. Sin embargo, dentro del modelo complejo y elaborado, Aristófanes y sus colegas dramaturgos injertaron escenas que eran desde parodias políticas y exposiciones cómicas hasta cuadro obscuro. *Las ranas* satirizó a Eurípides; *Las nubes* a Sócrates. Nuestro enfoque más cercano a una comedia aristofánica sería *Patience* si W. S. Gilbert hubiera llamado a uno de los estetas Oscar Wilde y al otro Burne Jones. *Lysistrata*, que triunfó en Broadway en la adaptación de Gilbert Seldes en la que se frena un tanto al coro, tenía más de trama que de sátira tras su concepción cómica de la forma en que las mujeres ponían fin a una guerra negando sus favores a sus maridos.

Los concursos de comedia comenzaron en 486 a. c., no transcurridos aún cincuenta años de los primeros concursos de tragedia. Sólo en poco más de un siglo, la "Antigua Comedia" de Aristófanes había desaparecido y tomado su lugar la "Nueva Comedia" de Menandro. La

sátira política y estética había cedido su lugar a las tramas cómicas que tenían como tema la vida privada. Personajes estereotipados como el viejo avaro y el esclavo intrigante señorearon el escenario. Todavía utilizaban máscaras, pero el coro era simplemente un grupo de ciudadanos que cantaban y que eran completamente ajenos al desarrollo del argumento. Sin duda influida por el *Phlyax*, la "Nueva Comedia" pasó a ser, como ha señalado una autoridad en la materia, el modelo y la cantera de la comedia romana de Plauto y Terencio. A través de la comedia antigua en Grecia y en Italia surge un modelo que termina en la *commedia dell'arte* de la Italia del siglo XVI.

Los dramaturgos romanos tradujeron o adaptaron simplemente las obras griegas. Unos cuantos, como Séneca, escribieron obras originales, pero generalmente se consideraban satisfechos con hacerlas leer en privado. El teatro era demasiado común y estaba bastante degradado como institución para la gente culta y bien situada.

El desarrollo del teatro griego y romano y sus obras siguió un modelo familiar, en el cual siempre existe la esperanza y la realización de ella, así como igualmente



LOS PRINCIPALES DRAMATURGOS ROMANOS. Plauto ya había muerto cuando Terencio comenzó a escribir sus comedias. Séneca no escribió hasta casi doscientos años después. Roma no contó con teatros permanentes en la época en que vivían sus más importantes dramaturgos, ni tampoco tenía autores teatrales, excepto Séneca, cuando tuvo teatros.

la decepción y la muerte. El teatro comenzó como algo simple que imponía limitaciones más bien severas, pero que, sin embargo, pareció estimular a los dramaturgos en virtud de dichas limitaciones. Todavía más estimulante —aunque también más limitadora— era la atmósfera social, política y cultural del siglo V. La tragedia había nacido en los tiempos heroicos en que Atenas derrotó a los invasores persas, y cuando creó lo más parecido a la democracia que ha visto el mundo. Murió en las confusiones y en la decadencia espirituales que surgieron a partir de la Guerra del Peloponeso. Cuando desaparecieron los grandes dramaturgos del siglo V y no surgieron otros de igual estatura para ocupar su lugar, el teatro trató de evitar el vacío con aparatosa espectacularidad y con nuevas ingeniosidades en la producción. El colapso del Imperio Romano arrastró consigo un teatro que había caído, casi por igual, en decadencia. El teatro de Dionisos murió como su dios, asesinado y mutilado y esparcidos sus miembros por los enemigos de su espíritu eterno. Debía renacer, como el propio Dionisos, en la primavera del Renacimiento.

II. EL TEATRO DEL RENACIMIENTO EN ITALIA

DESPUÉS de la muerte del teatro clásico se sucedieron miles y miles de representaciones religiosas en las catedrales y en las plazas de los mercados de la Edad Media. Es bastante curioso que, si bien el teatro del Renacimiento intentó, en un acceso de devoción erudita, imitar a los clásicos, terminó por producir una forma nueva de teatro que casi fue el teatro moderno.

Como hemos señalado en *The Living Stage*, el drama medieval fue religioso, y se representó en iglesias y ferias antes que en un teatro. Desde 1450 vemos cómo el drama religioso cede su lugar al drama secular, y su representación pasa a un escenario que a su vez crea una nueva clase de local. Los grandes señores de Italia, tanto los del poder temporal como los eclesiásticos, hicieron representar obras clásicas y de carácter rural pseudoclásico en patios y en grandes salas. Los eruditos se lanzaron a buscar en manuscritos antiguos dramas latinos y griegos, y los hicieron representar tal como los encontraron, o los adaptaron o los tradujeron para ello. Los pintores, al redescubrir las leyes de la perspectiva, leyeron lo que el arquitecto romano Vitruvio escribió acerca del teatro clásico, y crearon escenarios adecuados en los palacios de los príncipes. Por fin, en 1584, un grupo de estudiosos y de aristócratas abrieron en la ciudad de Vicenza lo que probablemente fue el primer teatro auténtico que tuvo Italia desde la caída de Roma, el primero que fue construido totalmente y diseñado especialmente para la producción teatral y que estaba destinado sólo a llenar ese fin.

Solamente en un sentido el teatro del Renacimiento italiano fue semejante al teatro de la Edad Media. No nos dejó ninguna gran obra. De modo que podemos preguntarnos si puede llamarse un verdadero teatro. El verdadero teatro significa algo más que lugar de representación, actores y escenario. El verdadero teatro no puede existir sin obras dramáticas que ensanchen y profundicen el entendimiento humano, obras que atraigan el interés y exciten el espíritu del hombre. Desde la época de aquellos grandes poetas y cuentistas como Dante, Petrarca y Boccaccio —precursores o engendradores del Renacimiento— a través de los años supremos de los pintores Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, y hasta la invención de la ópera, Italia no produjo ninguna obra notable y duradera. Por lo tanto, en un sentido muy real, el teatro no renació durante el Renacimiento italiano, a pesar de la prodigiosidad y magnificencia de príncipes y Papas, a pesar de los ímprobos y concienzudos esfuerzos de artistas y académicos. No hubo renacimiento del teatro, tal como lo conocemos y admiramos hoy, porque no existió renacimiento del drama.

Sin embargo, bastante paradójicamente, el teatro moderno, con su escenografía de manta y sus prodigiosas máquinas, sí nació realmente en esa época en que los hombres pensaron que redescubrían y reconstruían el teatro, verdaderamente grande, del mundo clásico.

El Renacimiento y el resurgimiento del saber

Para comprender lo que sucedió al teatro —y al drama— tenemos que comprender el Renacimiento. No era algo simple y compacto. No era meramente el renacimiento del saber, en el siglo xv, lo que había hecho posible el des-

cubrimiento del pasado clásico. El verdadero Renacimiento surgió de la Edad Media. Casi cien años antes que los eruditos despertaran plenamente a la gloria que fue Grecia, existieron tres grandes autores, originales y esencialmente modernos: Dante, Petrarca y Boccaccio. Antes que el renacimiento del saber se registró un renacimiento literario. Los autores no imitaban la belleza del estilo clásico. Crearon una belleza nueva en sus propios términos. Aunque estos modernos escribieron en italiano, conocían a los clásicos. En *La divina comedia* Dante escogió a Virgilio como su guía al otro mundo. Boccaccio comprendió la importancia de la literatura griega, y Petrarca estudió griego y latín. Los tres fueron presagios de la época que se avecinaba. Su obra constituyó la amplia base del humanismo, la nueva filosofía de la vida que negaba los dogmas antiguos de la Iglesia y el Estado y exaltó al hombre como criatura de razón y de libre albedrío.

El humanismo se desarrolló y floreció cuando el descubrimiento y estudio de la literatura clásica a fines del siglo xv y comienzos del xvi dio el golpe de muerte a la dominación medieval sobre el espíritu humano. Concebidas en épocas "paganas", las grandes obras de Platón, Aristóteles y otros autores griegos reforzaron el humanismo al socavar la autoridad del misticismo medieval. Demostraron la bondad y la grandeza del hombre en el pasado, y dieron al hombre del presente confianza en sus propias facultades. Al mismo tiempo que las recién encontradas belleza y sabiduría del mundo antiguo provocaban una investigación cada vez mayor, destruían las barreras a la crítica humana del presente. Para los italianos, que veían la continuidad de la cultura humana frente a credos y razas diferentes, la civilización griega significaba su derecho a la libertad espiritual.

Con el humanismo y el saber se registró un gran auge en la pintura, la escultura, la arquitectura, así como en unas cuantas formas literarias: una expansión rauda y un perfeccionamiento artísticos en los que comúnmente pensamos como definitorios del Renacimiento. Estas artes, a veces imitadoras de los modelos clásicos, realizaron una creación auténtica y original.

Ciertos acontecimientos influyeron mucho en el estímulo y la extensión de este movimiento cultural, que uno de sus grandes estudiosos, Jacob Burckhardt, ha llamado "el descubrimiento del mundo y del hombre". Cuando los turcos se apoderaron de Constantinopla en 1453, los eruditos del Imperio oriental huyeron a Italia, pero llevaron consigo manuscritos griegos. Cuando los turcos cerraron el camino de acceso a la India, los italianos, los portugueses y los españoles se vieron obligados a buscar nuevas vías y descubrieron y colonizaron el Nuevo Mundo, al mismo tiempo que realizaban viajes de circunnavegación mundial. Precisamente un poco antes, la imprenta —contribución alemana a los muchos descubrimientos científicos del Renacimiento— dio a los hombres de la época un nuevo medio, de carácter único y poderoso, para la difusión de sus conocimientos.

Sin embargo, aun cuando los eclesiásticos y los legos consagraban sus energías a la investigación clásica y se mostraron tolerantes hacia el humanismo, la influencia del hedonismo y el paganismo contribuyó a la decadencia moral de papas y príncipes. Además, la sabiduría y la erudición degeneraron con demasiada frecuencia en anticuarismo y pedantería. Es un hecho poco afortunado el que, aunque el estudio de los clásicos recrea el local de representación, asfixió la producción dramática. Y en Italia no se reunieron los numerosos auditorios del tipo que

en la misma época existían en España o en Inglaterra, que hubieran salvado a la obra teatral de la erudición de los académicos y de la frívola ostentación de los príncipes.

Vínculos con el teatro medieval

La historia del teatro del Renacimiento no es más sencilla que la historia del Renacimiento mismo. En parte, la dificultad nace de la falta de información precisa. En parte se debe al hecho de que ambos fueron producto de la transición de la Edad Media, pero, sin embargo, dieron un paso adelante al hacer una interpretación nueva del pasado remoto. Parece que por lo menos existen tres vínculos con el teatro de otras épocas.

El drama religioso de la Edad Media continuó en Italia por lo menos hasta 1454, en que Florencia presenció, en una *sacra rappresentazione*, escenas bíblicas reinterpretadas sobre el fondo de veinte "mansiones" o escenarios. El artista Uccello, que murió en 1475, a los noventa y ocho años de edad, ejecutó en un muro del palacio ducal de Urbino una pintura mural que parece ser un escenario múltiple para una obra de misterio; comprende tres habitaciones comunicadas por dos puertas, y otra más que conduce al campo. En 1471 un poeta de diecisiete años de edad, llamado Policiano, acusó el temple de la nueva época al escribir en latín un "misterio", en el cual las fábulas de la mitología clásica remplazaban a las historias de santos y a los personajes bíblicos en que se basaba la trama del teatro medieval. Su *Favola di Orfeo* —que más tarde hizo representar fastuosamente Ercole d'Este, duque de Ferrara, establece un vínculo entre los "misterios" de la Edad Media y dos nuevas for-

mas artísticas que habría de desarrollar el Renacimiento italiano: la comedia pastoril, que murió en las mascaradas de la corte inglesa, y la ópera, que todavía vive.

El teatro de las "entradas"

Otro vínculo con el pasado puede verse en las "entradas", los espectaculares festivales que se realizaban para dar a la realeza la bienvenida a una ciudad. Entrañaban un alto costo, pero probablemente eran recursos efectivos para impresionar con el poder de su gobernante extranjero a una provincia conquistada, o para reafirmar a un príncipe del lugar la lealtad de su pueblo. Podemos seguir estas fiestas retrospectivamente hasta las procesiones con que los generales conquistadores regresaban a la antigua Roma. Siglos más tarde, en el Londres medieval, las casas eran adornadas con banderas, penachos, tapices finos y sedas resplandecientes cuando reyes como Ricardo I y Enrique VIII celebraban su coronación o su boda. En 1370, carrozas lujosamente decoradas, arcos artificiales, torres y hasta escenarios para representaciones fueron integrados a los festivales, y las entradas se convirtieron en ceremonias dramáticas más complicadas. Su popularidad era enorme, y en la época del Renacimiento las "entradas" fueron más numerosas que los monarcas mismos. Entre 1443 y 1598, Italia presenció veinticinco "entradas", Inglaterra y Flandes tuvieron más de cincuenta, y Francia un centenar.

A veces, un monarca extranjero o poco apreciado mostraba al populacho —su audiencia— una magnífica procesión desfilando ricamente ataviado al lado de lujosos carros alegóricos. Pero era mucho más frecuente que un rey querido por sus súbditos se convirtiera en auditorio

—ambulante— cuando recorría una milla o más de escenarios espectaculares que había hecho construir y pintar por un millar o más de trabajadores y artistas. Entre las cosas destinadas a impresionar favorablemente a los soberanos figuraban estructuras con uno o más escenarios. A veces dos escenarios compartían una misma plataforma; a veces uno estaba sobre el otro. Así, en cierto sentido, los carros de los desfiles escénicos de la Inglaterra de la Edad Media se convirtieron en estacionarios, en tanto que el auditorio estacionario caminaba o se dirigía a caballo de uno a otro.

Sobre estos escenarios, lo primero que apareció fueron “cuadros mudos”, o *tableaux vivants*, a veces con figuras modeladas, otras con actores reales. Letreros que aparecían en rollos de pergamino, presentaban lo que podríamos llamar “subtítulos” de las escenas silenciosas. Posteriormente, dramaturgos ingleses como Peele, Jonson y Dekker escribieron discursos y poemas de bienvenida, y hasta pequeños pasajes dialogados. En los tiempos medievales los temas de que se ocuparon los autores fueron religiosos. Más tarde, fueron figuras mitológicas las que dieron la bienvenida al gobernante.

A principios del Renacimiento, algunos de los escenarios que se preparaban para estas entradas exhibían efectos escénicos complicados. Nubes ascendían y descendían con su divina carga. Utilizaron cortinas antes de que aparecieran en el teatro italiano. Escenarios móviles convertían la escena en que aparecía un árbol muerto y un paisaje desolado en un verde paisaje; esto sucedía medio siglo antes que los artistas del Renacimiento introdujeran artefactos para cambiar la escenografía en sus teatros.

Las entradas terminaban con frecuencia con una re-

presentación espectacular en el palacio del gobernante, juntamente con un baile y un banquete. Así ocurrió en 1489 en el palacio ducal de Milán para celebrar la boda de un personaje de la nobleza. Leonardo da Vinci dibujó, para ser utilizado en *Il Paradiso*, episodio mitológico adulador escrito por un poeta inferior, la cumbre de una montaña cuyas dos mitades se abrían por el frente y se replegaban hacia atrás descubriendo un cielo resplandeciente. Tales eran los placeres que ofrecía el espectáculo del teatro cortesano del Renacimiento, ya existiera o no la excusa de una “entrada” o de una boda.

La comedia latina de la Edad Media

Una tercera raíz del teatro del Renacimiento es bastante larga; se remonta hasta la Edad Media. Tal vez es tenue, pero sin embargo parece explicar la extraordinaria rapidez con que el Renacimiento del Saber se extendió por toda Italia y por la mayor parte de la Cristiandad, y tal vez explique por qué fueron ciertas obras romanas las primeras que se representaron en el Renacimiento y por qué, asimismo, fueron también las que más tiempo gozaron del favor popular.

El moribundo imperio de los Césares dejó a Europa el legado de una lengua internacional. Los innumerables dialectos de un continente desmembrado sólo podían servir a los campesinos y artesanos en su propia localidad. Limitadas a pequeñas zonas, estas burdas lenguas tenían un vocabulario demasiado limitado y una estructura demasiado reducida para poder servir al intercambio de ideas significativas y elaboradas. Así, pues, tanto los eclesiásticos como los príncipes, los eruditos que viajaban y los comerciantes viajeros, los hombres cultos de todas las

partes de Europa central y occidental leían, escribían y hablaban en latín.

No fue necesario ningún Renacimiento del saber para redescubrir la comedia romana. Entre los manuscritos que lentamente se coleccionaban, primero en los estantes de los monasterios y posteriormente en las universidades durante la Edad Media, figuraban ocho comedias de Plauto y seis de Terencio. La investigación renacentista añadió otras doce obras de Plauto, pero los eruditos ya leían los *Menaechmi* ("Los hermanos") siglos antes de que Ercole d'Este la hiciera representar por segunda vez en Ferrara, en 1486, y también el *Anfitrión* de Terencio (tercera obra que representó).

En la época del Medioevo la impúdica bufonería de Plauto indudablemente atraía el interés de aquellos clérigos del tipo de los que se distraían con la Fiesta de los Tontos. Los hermanos de carácter más serio preferían al más refinado Terencio, y con frecuencia adaptaban sus comedias para representarlas en las escuelas. Una monja alemana llamada Hroswitha parece que se sintió igualmente atraída por los placeres del teatro y por el estilo de Terencio, pero que, sin embargo, se mostraba temerosa de que las tramas de los paganos pudieran corromper a las hermanas religiosas. Por lo tanto, Hroswitha escribió seis comedias en latín al estilo de Terencio, pero utilizó como personajes figuras bíblicas y de la historia cristiana, tales como Abraham, Pafnucio y Dulcisio. Los eclesiásticos del Renacimiento no eran tan rígidos. Los clérigos aplaudían las licenciosas historias de Plauto cuando las veían en el escenario. Antes de ser elevado a la silla pontificia, Pío II escribió una comedia aguda e indecente conforme al estilo romano. Tanto Plauto como Terencio eran populares en el Vaticano hacia fines del siglo xv.

¿Cuáles fueron el primer teatro y el primer escenario?

Es más fácil especular acerca de los fundamentos medievales del teatro del Renacimiento que decir cuándo comenzó en Italia. ¿Quién construyó el primer teatro provisional, y dónde? ¿Cuándo apareció por primera vez el auténtico escenario? ¿Quién fue el primer productor: fue un príncipe de la Iglesia o un príncipe del poder temporal? No existen respuestas válidas para ninguna de estas preguntas.

Un erudito dice que "Alberti puso un *theatrum* en el palacio que Nicolás V hizo construir en el Vaticano en 1452, pero no existe ningún dato del uso que se le dio por ese tiempo, en cuanto a representaciones dramáticas se refiere". El autor no cita la fuente que utiliza, ni explica que *theatrum* puede significar por igual un local para representaciones o un teatro permanente. Sin ninguna evidencia que le permita llegar adelante, otro erudito dice que "Alberti diseñó un teatro propio para el papa Nicolás V". Un tercero afirma que en 1486 el duque Ercole d'Este hizo que su arquitecto le construyera un teatro basado en los escritos del arquitecto romano Vitruvio. Otro más identifica este teatro con el que parece haber sido construido para el poeta-dramaturgo Ariosto en 1532, y que se quemó al año siguiente sin que haya quedado ni una huella de sus planos o diseños. Toda esta confusión surge del hecho de que muchos nobles o prelados tenían la costumbre de convertir un gran salón en teatro temporal montando el escenario sobre un tablado, y a veces un arco del proscenio en uno de los extremos, si bien todo se desmontaba cuando había terminado la representación.

También existe cierta confusión acerca de cuándo se

utilizó por primera vez la escenografía y qué aspectos tenía. Un autor renacentista elogia al cardenal Riario porque fue el primero "que equipó un escenario bellamente para la tragedia", en una representación al aire libre que probablemente tuvo lugar entre 1484 y 1486, y menciona que el cardenal "fue el primero que reveló a nuestra época el aspecto de una escena pintada". ¿Pero era éste un marco verdaderamente apropiado al lugar y a la acción de la obra? Sabemos que varios artistas famosos pintaron fondos que no tenían ninguna relación con las comedias que se representaban en los salones palaciegos. El elefante y las otras figuras de los paneles que pintó Mantegna, *El triunfo de César*, no eran más apropiados que su título para las comedias de Plauto *Los hermanos* y *El cartaginés*, que fueron representados en el gran patio del Marqués de Mantua en 1490, y para las cuales el artista las pintó especialmente en papel.

Por una exposición coetánea sabemos que cuando el notable patrocinador teatral Ercole d'Este hizo representar *Menaechmi* en 1486, ello tuvo lugar en un patio y sobre un "tablado con cinco casas almenadas. Había en cada una una ventana y una puerta. . . Luego llegó un barco. . . y cruzó el patio. Había en él diez personas y estaba equipado con remos y con una vela, del modo más realista". Al año siguiente Ercole hizo construir "un paraíso con estrellas" para el *Anfitrión* de Plauto. Hemos mencionado el *Paradiso* de Leonardo, de 1489. Y en 1491 Ercole revivió *Menaechmi* en un interior e hizo que Nicollo del Cogo pintara "una perspectiva de cuatro castillos". Ciertamente ya desde los mil cuatrocientos ochenta la escenografía tenía por objeto producir ilusión.

Los académicos como productores

Fue en la misma década cuando la Academia Romana comenzó a poner en escena comedias latinas y ocasionalmente alguna tragedia de Séneca. Pronto se instalaron muchas otras academias en otras ciudades, la mayor parte de ellas para poner en escena obras romanas o para ayudar a los príncipes a hacerlas representar. En el transcurso de un siglo, un grupo de eruditos y de aristócratas, reunidos bajo el imponente título de Academia Olímpica, realizaron el primer intento constante por construir un teatro permanente siguiendo el modelo de los clásicos.

Las academias del Renacimiento eran instituciones extraordinarias, curiosas, poderosas y con un carácter único. Tomaron su nombre de la *Academia*, el bosquecillo cercano a Atenas donde enseñaba el filósofo Platón y sus corporaciones de eruditos consagrados se convirtieron en el corazón del humanismo, en los agentes principales del Renacimiento del saber. Su dedicación apasionada contagió a nobles y eclesiásticos, y sus descubrimientos en los campos del arte clásico, de la arquitectura y de la literatura convirtieron el estudio de la antigüedad en un anhelo de moda. Con ayuda de la imprenta, se extendió por toda Europa, con celeridad sorprendente, la noticia de lo que estas academias habían encontrado y aprendido. El entusiasmo popular por las manifestaciones artísticas del pasado puede juzgarse por una sola frase de la obra de Gilbert Highet, *La tradición clásica*: "Cuando se descubría alguna estatua particularmente importante, se la transportaba en procesión especial, con música, flores y discursos, para ser mostrada al Papa."*

Por desgracia, estos eruditos italianos miraban con

* Ed. en español, F.C.E., 1954. [E.]

malos ojos a su lengua nativa como medio de expresión artística. Abandonando la lengua que tan bien había servido a Dante y a Petrarca, sólo hablaban el latín en sus reuniones, y escribían sus libros y disertaciones en la misma lengua antigua. Llegaron hasta latinizar sus nombres; el jefe de la Academia Romana, Giulio Pomponio Leto, se convirtió en Julius Pomponius Laetus. Este fervor académico por una lengua muerta ha dejado su huella en los diplomas que en la actualidad ciertas universidades otorgan a "Jacobus Petrus Miller" o a "Guilelmus Henricus McFadden".

Otra peculiaridad de estos sabios fue su extraordinaria afición al teatro. Pomponius Laetus lanzó a la Academia Romana en competencia contra el Duque de Ferrara para decidir quién había sido el primer productor de comedias romanas, y otras academias siguieron su ejemplo.

No sabemos con certeza qué clase de decorado hizo instalar el cardenal Riario para las representaciones de la Academia Romana en el Capitolino o en la tumba de Adriano, llamada Castillo Sant' Angelo, o dentro del palacio del cardenal. En verdad, los escenógrafos no pudieron aprender mucho de Vitruvio, el arquitecto romano cuyas escasas contribuciones a nuestro conocimiento del teatro clásico ya hemos mencionado. Su libro sobre arquitectura, descubierto por los italianos en 1414 y publicado en el latín original en 1486, describía casas con columnas pintadas, así como otros detalles arquitectónicos, pero no mencionaba nada acerca de su disposición en el escenario. Para resolver ese problema, los primeros diseñadores escénicos parecen haberse vuelto hacia los escenarios múltiples y las arcadas que se utilizaban en las entradas, y pusieron en uso cuatro o cinco portales encortinados bajo arcos y separados por columnas decoradas. De este modo

cada uno de los personajes tenía una "casa" con su nombre claramente visible encima de la puerta. En una edición de Terencio publicada en 1493 existe una decoración de este tipo. Una de las cortinas aparece descorrida para mostrar una habitación interior con una ventana.

Los primeros teatros permanentes en Italia

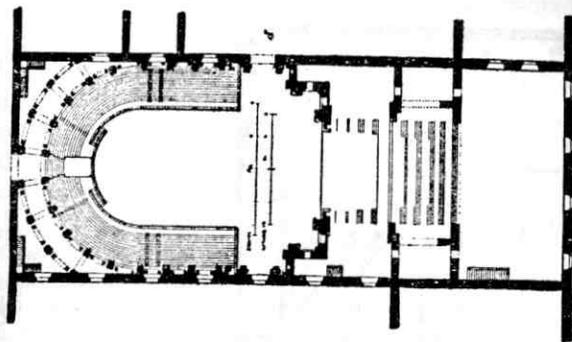
Desde este sencillo comienzo se realizaron prolongados experimentos en lo que concierne al diseño de la escenografía, de la maquinaria para el escenario así como a proyectar el local del teatro propiamente dicho. De esos experimentos surgió, como primer teatro de tipo moderno, el Teatro Farnesio de Parma, hacia 1618. Después del teatro de Ariosto de 1532 en Ferrara, del cual no sabemos nada, el siguiente edificio permanente especialmente construido para representaciones teatrales fue el Teatro Olímpico en Vicenza. Un distinguido arquitecto, Andrea Palladio, lo proyectó para la Academia Olímpica de dicha ciudad, y comenzó su construcción en 1580. Fue el primer intento de reconstruir un teatro romano según lo que pensaban los académicos. Las trece hileras de asientos seguían la forma de una elipse en lugar de un semicírculo, con lo cual brindaban mejores líneas visuales y mayor intimidad. Había un piso plano destinado al coro y un escenario elevado e inclinado respaldado en un muro largo con tres puertas y flanqueado por otros dos más chicos, cada uno con una entrada. Para la abertura central de dicho muro, Palladio adoptó el arco triunfal que los conquistadores romanos construían para celebrar su regreso de las campañas victoriosas. Probablemente pensaba cerrar las aberturas secundarias con puertas o cortinas, o tal vez colocar *periaktoi* tras ellas. Pero murió en

1580 y la persona encargada de terminar la obra, Vicenzo Scamozzi, introdujo un cambio radical. Detrás de las cinco entradas construyó vistas breves de calles —tres salían del arco central—, divergentes como los radios de una rueda. Construidas de madera y yeso, con adornos tridimensionales, reproducían, en una perspectiva muy forzada, calles de una población de Beocia, en Grecia.

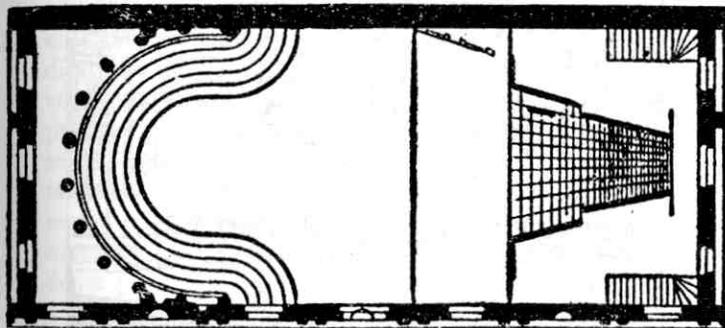
El Teatro Olímpico se terminó en 1584, y al año siguiente abrió sus puertas al público con una elaborada representación de *Edipo Rey*, de Sófocles, traducida al italiano y acompañada de música especial; y con un total de 108 papeles en el reparto. Es un teatro sorprendentemente cordial e íntimo donde ahora se representan, ocasionalmente, obras clásicas.

En la pequeña población de Sabbioneta, Scamozzi hizo un experimento aún más radical. Fue lo que parece haber sido el primer paso hacia el teatro moderno con su única abertura al frente del foro, llamada "boca-escena" o arco del proscenio. A fines de la década iniciada en 1580, el duque Vespasiano Gonzaga de Mantua, que había construido un palacio, una casa de la moneda y un taller de imprenta, todo en pequeña escala, decidió construir un teatro pequeño para la "Academia dei Confidenti". Debido a la pequeñez de su estructura —sólo contenía 250 asientos mientras el Olímpico tenía 3 000—, Scamozzi evidentemente se vio obligado a renunciar a las múltiples entradas y disponer una sola "vista" que comenzaba en los extremos laterales del escenario.

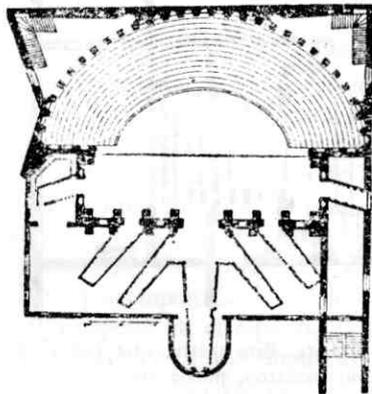
El teatro de Sabbioneta tal vez influyó en otro arquitecto, Giambattista Aleotti, cuando diseñó el Teatro Farnesio en Parma, a una distancia de veinte millas de Sabbioneta. El auditorio era sumamente convencional. Los asientos, para 3 500 espectadores, estaban dispuestos en



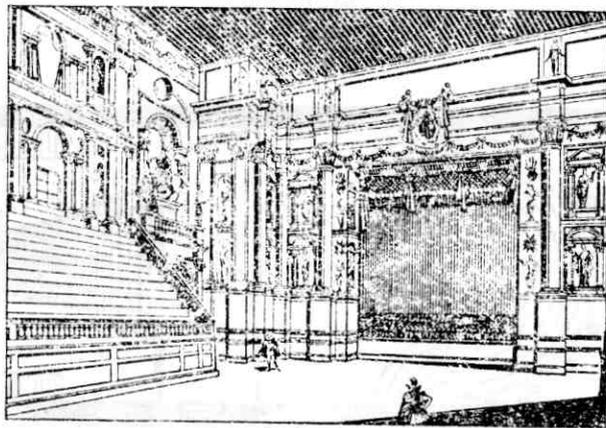
EL TEATRO FARNESIO EN PARMA. Este teatro, que fue el primero que utilizó el proscenio moderno, puede verse con mayor detalle en la página siguiente.



EL TEATRO EN SABBIONETA. La pequeñez del escenario parece haber obligado al arquitecto a hacer un solo proscenio. La cercana Parma tal vez se dejó influir por este hecho al construir el Teatro Farnesio. (Ambos planos proceden de Moritz, *Das Antike Theater*, y de Cheney, *The Theater*).



Un teatro de la época del Renacimiento italiano. Se trata de un plano del Teatro Olímpico. (Tomado de Moritz, *Das Antike Theater*, y de Cheney, *The Theater*.)



EL PRIMER TEATRO QUE UTILIZÓ PROSCENIO Y TELONES. La moderna abertura de cuadro-marco y telón fue construida por el Príncipe de Parma en 1618 ó 1619. El auditorio ocupaba la parte alta, con asientos y en forma de herradura, así como el piso (que algunas veces se inundaba para convertirlo en mar donde navegaban botes). (Dibujo de Gerda Becker With.)

forma de herradura, y entre ellos y el escenario había un piso de *orquestra* utilizado para actos espectaculares y que incluso fue inundado por lo menos para una representación. El escenario, sin embargo, era de diseño casi moderno. Constaba de un amplio proscenio y un profundo escenario tras él. Es muy sorprendente que el Teatro Farnesio no tuviera telón cuando se abrió al público en 1618, pues éste se había usado frecuentemente en los espectáculos cortesanos. Ariosto había utilizado uno en la representación de su comedia *I Suppositi*, en el Vaticano, en 1519. En su poema *Orlando furioso*, describe lo que debía verse "al caer el telón", porque, como en la antigua Roma, los telones del teatro del Renacimiento caían en una hendidura en lugar de ser izados.

El Teatro Farnesio fue destruido por una bomba durante la segunda Guerra Mundial, pero los teatros de Vicenza y de Sabbioneta subsisten como evidencia viva —juntamente con los diseños de escenografía y las descripciones coetáneas de producciones teatrales— de la energía que artistas y académicos, príncipes y Papas, dedicaron a sus intentos de recrear el escenario clásico. Salvo en unas pocas ocasiones, su enorme y febril actividad produjo un arte teatral que de ninguna manera era clásico. Como otros creadores del Renacimiento italiano, trataron de emular a los antiguos y acabaron por ser sumamente originales. El Teatro Olímpico era una plausible imitación del pasado; el Teatro Farnesio fue un sorprendente presagio del futuro.

La escasa guía de Vitruvio

La razón del fracaso de los académicos como arqueólogos del teatro y su éxito como creadores de un nuevo arte vi-

sual está en lo que ahora llamaríamos falta de fuentes materiales. Tomemos a Vitruvio y a su *De Architectura*, que dominó la teoría teatral por cerca de trescientos años. Este venerado libro fue casi la única clave que tenía el Renacimiento para imaginarse el teatro clásico y, como ya hemos dicho, Vitruvio dio muy poca información útil. Sin embargo, su exposición sobre los *periaktoi*, sus observaciones acerca de la perspectiva en el teatro y su descripción de las tres clases de decorados clásicos bastaron para hacer que los más grandes artistas italianos—Mantegna, Brunelleschi, Ghirlandaio, Miguel Ángel, Andrea del Sarto, Rafael y Leonardo da Vinci— se lanzaran a pintar escenografías en múltiples ocasiones. Pintores de menor categoría como Bramante y Peruzzi, tan absortos como Paolo Uccello en el pensamiento: “¡Oh, qué cosa tan delicada es esta perspectiva!”, se convirtieron en especialistas en decorados.

Serlio y el arte del pintor escenógrafo

En 1545 uno de los alumnos de Peruzzi, Sebastiano Serlio, arquitecto y pintor, presentó en el Libro II de su *Architettura* lo que creía fue la naturaleza del teatro clásico, tal como se filtró a través de Vitruvio, y lo que pensaba eran las prácticas teatrales de sus contemporáneos. Fue el primero en publicar dibujos de los tres tipos de escenario clásico: el decorado para obras trágicas, con sus altivos palacios, el decorado para comedias, con sus casas urbanas habituales y el decorado para la comedia satírica, con su paisaje de árboles, colinas y chozas. Y lo que es mucho más importante, describió cómo construía—él mismo y tal vez, podemos pensarlo, los otros escenógrafos— y pintaba los decorados.

De modo que sabemos que los decorados de su época combinaban la falsa perspectiva con ciertos elementos tridimensionales. El fondo era plano, pero los laterales se doblaban en ángulo como la esquina en chaflán de una casa, y lucían cornisas y otros elementos arquitectónicos. “Hice todos mis decorados con bastidores de varillas, cubiertos de lino y dotados de cornisas salientes.” Las orillas que se alejaban de sus bastidores laterales, estaban cortadas y pintadas en una falsa perspectiva de modo que todas las líneas horizontales convergieran hacia atrás y hacia abajo, hacia el punto de fuga de la escena pintada en el fondo. Los laterales del fondo eran tratados de modo algo distinto que aquellos más en primer término. Dice Serlio: “Si se presentan edificios planos, deben estar un tanto remetidos hacia el interior, de modo que no se vea el lado interior.” Estos laterales del fondo no tenían cornisas en relieve ni ningún otro ornamento tridimensional: “El trabajo de pintura debe complementar el lugar mediante sombras sin realce alguno.”

Si las partes superiores de los bastidores laterales y de las casas pintadas en ellos debían inclinarse hacia abajo, hacia un distante punto de fuga, ¿por qué sus bases no deberían inclinarse hacia arriba? En un esfuerzo por completar lo más posible la falsa perspectiva, Serlio dio a su escenario lo que llamamos una pendiente. Unos cuantos metros eran planos; después el piso se elevaba decididamente hacia el fondo. No sabemos cuándo se generalizaron los escenarios en pendiente, pero estuvieron de moda hasta los últimos días victorianos. Los escenarios con suelo en declive todavía pueden verse en algunos viejos teatros europeos, y “arriba” y “abajo” son términos habituales del vocabulario teatral común, que nos indican el fondo y el primer plano.

Serlio nos proporciona mucha información acerca de cómo imitar el trueno y el relámpago y cómo mover figuras mecánicas de hombres, animales y planetas por medio de alambres invisibles. Nos explica cómo crear luces de colores por medio de una botella de vino rojo o de agua del mismo color colocada ante una antorcha, y cómo reflejarla sobre el escenario por medio de una cacerola brillante situada detrás de la antorcha.

De 1500 a 1650 los diseñadores escénicos italianos utilizaron otros recursos además de los bastidores laterales y el telón de fondo. Alguno usó prismas, o *periaktoi*, y otro empleó laterales planos simplemente paralelos al espectador y no dispuestos en ángulo, como los de Serlio, y fondos compuestos por 2 grandes biombos. Los prismas deben haberse utilizado sobre todo por pares sobre el proscenio plano, con laterales y telones de fondo sobre el piso inclinado atrás de ellos. Pero en 1583, el italiano Da Vignola, imprimió un plano de escenario con dos *periaktoi* en cada uno de los lados del foro y un gran prisma que tomaba el lugar del telón de fondo. En 1632 el arquitecto alemán Furtenbach recomendó el uso de los *periaktoi*, y en 1638 el italiano Sabbatini proporcionó planos detallados para su uso.

La práctica teatral según Sabbatini

El libro de Sabbatini titulado *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, que se publicó en 1638, trata detalladamente de la perspectiva escénica así como de las máquinas destinadas a crear efectos escénicos tales como nubes descendentes y olas en movimiento. También explicó Sabbatini diversos medios para realizar rápidos cambios en el escenario. El *periaktoi* de tres lados podría hacerse

todavía más versátil poniendo vistas nuevas en los lados que ya habían sido vistos y que se retiraban de la escena. Telones pintados podían pasar a través de los laterales de dos lados. Sabbatini mostró cómo podían agruparse uno tras otro conjuntos de tres o cuatro bastidores laterales a lo largo de cada uno de los lados del escenario, y cómo la posterior de cada grupo podía retroceder para cubrir el frontal del siguiente grupo trasero, cambiando de este modo la decoración.

Parece probable que los *periaktoi*, que presentaban grandes dificultades en un escenario en pendiente, gozaban de mucho menos popularidad que los bastidores laterales en diagonal o en ángulo, y particularmente que los bastidores planos que fueron introducidos ya en 1600 y que fueron de uso casi universal hasta bien entrado el siglo XIX. Para hacer cambios rápidos en el escenario, se colocaban una tras otra tres o cuatro de estas piernas a cada lado del escenario; cuando se retiraban las del frente, el fondo correspondiente era izado o se dejaba caer al sótano, o, si consistía de una gran estructura como biombo, hendida por la parte de enmedio, las dos mitades eran retiradas a los lados a fin de dejar al descubierto otras dos. Estos laterales planos con frecuencia jugaban dentro de ranuras o guías, que persistieron hasta 1900 en algunos teatros pequeños. A fines del siglo nuestros teatros todavía utilizaban las bambalinas, tiras horizontales de tela, colgadas de la "parrilla" del foro que se inventaron durante el Renacimiento a fin de completar la decoración, por su parte superior. Sabbatini y otros artistas fueron aún más lejos, cuando se sirvieron de secciones curvas e inclinadas de lienzos con cielos pintados de 1.80 m. de ancho, para formar una serie de arcos sobre el foro.

Recursos complejos con objeto de realizar rápidos cambios de escenarios destacan un punto que, curiosamente, ha sido descuidado por los tratadistas. Hasta el último lustro del siglo XIX, el cambio de decoración en el escenario se hacía a plena vista del auditorio. Formaba parte del espectáculo. La gente disfrutaba viendo cómo una escena se disolvía mágicamente en otra. La costumbre persistió en las escenas de transformación que tenían lugar en las extravaganzas y pantomimas de no hace muchas décadas. Entonces, ¿por qué el teatro romano tuvo telón, y también lo tuvieron los teatros del Renacimiento y de la Restauración? Su objeto era sólo ocultar la primera decoración y cerrar la comedia. Hasta aproximadamente 1800 no hubo en Inglaterra ningún "telón final": el auditorio sabía que el acto había terminado cuando los actores salían del escenario. Y en Inglaterra hasta 1881 no hubo telón alguno que ocultara los cambios de escena que se verificaban dentro de un acto; después Henry Irving introdujo el llamado "telón de foro" con objeto de ocultar a 135 tramoyistas, utileros y encargados del alumbrado que se ocupaban de los enormes decorados de *Los hermanos corsos*.

El fin del diseñador del Renacimiento era producir una ilusión. Ya utilizara o no ornamento "tridimensional-realzado" o bastidores angulares para las esquinas de las casas, se basaba en los recursos de la perspectiva para rivalizar con la realidad que su auditorio veía y amaba en los murales y en los lienzos de los grandes pintores como Miguel Ángel y Da Vinci. Y sin embargo, con el transcurso del tiempo, por diestramente que estuviese pintado este decorado plano de pieñas y telón de fondo por medio de una falsa perspectiva, vino a parecer artificial y "teatral". Para el público del siglo XX, la ilusión se había

desvanecido. Tales decorados eran propios solamente para el ballet, y tenían que pintarlos grandes artistas escénicos, como Leon Bakst del Ballet Ruso.

De hecho, durante el Renacimiento tal decoración ciertamente era obra de grandes artistas y se utilizaba para algo casi tan artificioso como el ballet.

Decorados artificiales para espectáculos artificiales

Como hemos dicho ya, las academias y algunos príncipes como Ercole d'Este hicieron una gran labor al revivir a Plauto, Terencio y Séneca, en tanto que Serlio, Sabbatini y otros diseñadores afirmaban que reproducían el escenario clásico según Vitruvio. Pero la mayoría de las escenografías y máquinas extraordinarias del Renacimiento no estaban destinadas a absolutamente ninguna comedia —ni latina ni griega ni italiana. Estas maravillas gargantuanas se prodigaban en las diversiones cortesanas que trataban temas mitológicos o alegóricos, y que consistían en pantomimas, danzas, cantos, recitales y piezas bucólicas. A veces la ocasión la proporcionaba una boda oficial o la visita de algún príncipe extranjero. Con frecuencia la exhibición espectacular se intercalaba entre los actos de una obra latina, ya fuera una comedia o una tragedia. Estas interrupciones extravagantes y sorprendentes se llamaban *intermezzi* o intermedios. Uno de los principales creadores de tales espectáculos en la segunda mitad del siglo XVI fue Bernardo Buontalenti, de Florencia, quien se hizo merecedor al apodo de *delle Girandole* ("de los fuegos artificiales") porque era tan hábil en las exhibiciones pirotécnicas como en el diseño de palacios y jardines, fortalezas y máquinas militares. He aquí la descripción de uno de sus efectos escénicos:

En el tercer *intermedio* la escena representaba un paisaje desnudo como indicando un invierno in-clemente; lechos de ríos y torrentes, secos y duros, aparecían ante la vista, cuando de pronto pudo verse cómo Céfiro salía por el Oeste, de una cueva subterránea; llevaba de la mano a la hermosa Flora, y cantaba con ella una tiernísima canción de amor; al oírla apareció la Primavera, con otras deidades festivas, amores, vientos, ninfas y sátiros; y mientras danzaban todos juntos en el escenario, se pudo ver cómo los árboles volvían a reverdecer y se cubrían de hojas.

Este tipo de decorado persistió hasta muy entrado el siglo XVII como vehículo favorito de la escenografía renacentista. Toda vez que la representación se hacía por y para cortesanos, el dinero no contaba. Serlino aconsejaba a sus colegas diseñadores "no hacer caso nunca de los costos". Las extravagancias se reflejan favorablemente en el príncipe, "porque son cosas que hacen las gentes grandes y de la realeza, que son enemigas de la mezquindad". El gobernante sólo ofrecía tres o cuatro de estas representaciones al año. Para cada una de las producciones, el artista construía un nuevo escenario en la gran sala del palacio —o bien reconstruía la utilizada en la última ocasión—, sólo para destruirla una vez celebrada la representación. En tales condiciones no pudo haber existido un verdadero local de teatro aun cuando el artista diseñador no hubiera resuelto —e invariablemente lo hizo— ampliar el espectáculo desde el foro hasta el piso de la sala en una especie de desfile de danzas. También en esto seguía la tradición clásica. Los griegos danzaban en la *orquestra*.

"Pastorales" y ópera

Los espectáculos escénicos del Renacimiento hallaron su uso más apropiado en dos formas nuevas de entretenimiento. Fueron formas tardías, y tendieron a limitar al diseñador al foro elevado y arco del proscenio.

El primero de ellos fue la "pastoral", obra poética que versa sobre un tema campestre. Superficialmente puede considerarse como una derivación de la especie de fábula mitológica que el joven Policiano escribió para Ercole d'Este en 1471, y que otros imitaron. En realidad fue una nueva especie de drama. En lugar de seguir la forma laxa de la obra de misterio medieval, el autor se sirvió de una estructura más estricta y más dramática. En general, vinieron a remplazar a los héroes y heroínas de la mitología griega pastores y pastoras, ninfas y faunos. Las escenas se convirtieron en bucólicas, y un bosquecillo de mirtos o un paisaje arcádico con una humilde choza vinieron a ocupar el lugar del múltiple escenario compuesto de Olimpo, Hades, palacios áticos, etc. A veces estas obras se representaban en teatros al aire libre, con setos recortados como fondos y laterales, que agraciaban las propiedades de los grandes nobles del siglo XVI. Las comedias pastoriles adquirieron inmensa popularidad entre la aristocracia y los cortesanos; las damas de la Corte con frecuencia desempeñaban el papel de campesinas y dríadas. La *Amin-ta* de Torquato Tasso, escrita y representada en 1573, y la última comedia pastoril de Battista Guarini, *El pastor fiel*, fueron las que más éxito alcanzaron. Veinte traducciones coetáneas de la primera de ellas al francés y nueve al inglés testimonian la popularidad de esta primitiva forma de teatro escapista. En el siglo XVII Íñigo Jones, viajero y artista, desarrolló a partir de la pastoral italiana,

las elaboradas mascaradas de corte con que Isabel I y Jacobo I se deleitaron.

La ópera fue la segunda nueva forma de drama que surgió de Italia. Las piezas más antiguas parecen tener afinidad con el *Orfeo* de Policiano, con las pastorales y aun con los *intermezzi*, porque todas ellas utilizaban la música y el canto. Pero las autoridades en la materia afirman que el nacimiento de la ópera fue un puro accidente. En 1595, un grupo de estudiantes y músicos, los *Camerata* de Florencia, trataron de imitar lo que pensaron era una tragedia griega, al referir, en *Dafne*, una historia mitológica en diálogo versificado con fondo musical. A *Dafne* siguieron otros experimentos, y de este modo la ópera vino a ser inmensamente popular entre la gente del pueblo después de 1637, año en que Venecia abrió las puertas del primer teatro público. Hacia 1700, Venecia sola había construido otros once teatros consagrados a la ópera y hecho representar unas 360 óperas, y esta mezcla de música, drama y espectáculo se había extendido triunfalmente por toda Italia y había llegado hasta Francia, Austria, Alemania e Inglaterra. Un entusiasta italiano afirmaba en 1608 que en la ópera "el intelecto así como todos los más nobles sentimientos están fascinados al unísono por las artes más deleitosas jamás imaginadas por el genio del hombre". Durante trescientos años la ópera ha seguido siendo la forma favorita del arte teatral en Italia.

Un teatro magnífico, pero sin obras

La Italia del Renacimiento produjo grandes pintores, escultores y arquitectos. Inventó la ópera, y presenció cómo Claudio Monteverdi la convirtió en una forma artística respetable mediante sus revolucionarias contribuciones a

la técnica musical. Los italianos crearon la forma del teatro moderno, y fueron sus primeros escenógrafos. Pero aunque Dante, Petrarca y Boccaccio inauguraron el Renacimiento con su poesía y su prosa inmortales, Italia no produjo obras dramáticas de valor perdurable. Sus autores teatrales sólo sostuvieron una parpadeante bujía entre las maravillas escénicas de sus decorados teatrales.

Hay muchas posibles explicaciones de ello, pero ninguna es totalmente satisfactoria. Unidas tal vez resolverían este enigma, el más grande de la historia del teatro.

Algunos piensan que el Renacimiento italiano no produjo buenas obras dramáticas debido a que puso demasiado énfasis en el decorado escénico. Citan en su apoyo a un autor de 1508 que comentaba así una comedia de Ariosto:

El tema era de lo más hermoso: dos jóvenes enamorados de unas meretrices que un rufián había llevado a Tarento... Pero lo mejor en todos estos festivales y representaciones es el escenario en donde se han representado... una vista en perspectiva de una población con casas, iglesias, campanarios y jardines, tan maravillosos que uno nunca se cansaría de contemplarlos, por las diferentes cosas que con suma habilidad han sido diseñadas y ejecutadas.

No hace muchos años los críticos hostiles a lo que se llamó "la nueva técnica escénica" atacaron a Adolphe Appia, a Gordon Craig y a Max Reinhardt, así como a los nuevos recursos utilizados para el cambio de escenas, y lo calificaron de destructores del desarrollo del verdadero drama. Sin embargo, esto ocurrió en el periodo de cincuenta años en que se rejuveneció el teatro, y en

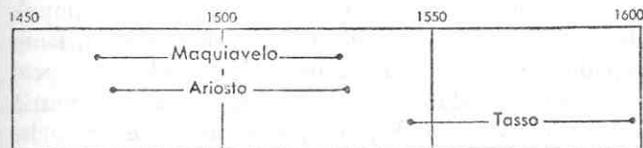
que aparecieron dramaturgos como Maeterlinck y Sartre, Shaw y Fry, O'Neill y Miller, a la vez que el decorado teatral encontraba medios nuevos y más efectivos para conservar a Shakespeare vivo y vibrante.

Precisamente en aquello que estimuló y creó el teatro del Renacimiento —el redescubrimiento del escenario clásico— se apoya otra de las razones, desde luego con mejores fundamentos, de las limitaciones del drama italiano. Afectados por la manía académica del latín, muchos autores dramáticos ignoraron su lengua materna. Y lo que es aún peor, imitaron el teatro romano, en decadencia, en lugar de tomar como modelo a los griegos. Algunos hicieron adaptaciones de las secas y retóricas comedias de Séneca. En su mayoría imitaron las comedias de Plauto y de Terencio, y aun fueron más lejos en cuanto a obscenidad. Los académicos aceptaron lo que creían fueron las "reglas clásicas" del arte teatral, añadieron algunas interpretaciones erróneas de su propia cosecha y las llevaron por la fuerza a gran parte del teatro de Italia y Francia durante bien avanzado el siglo xvi.

Pero el triste estado de las obras teatrales italianas no puede achacarse totalmente a una idolatría de los clásicos. Los que escribieron en italiano y sobre temas italianos no fueron mucho mejores que los que escribieron en latín. Sus comedias tenían más atractivo para el público, pero con frecuencia eran superficiales o viciosas. Después de la insipidez de la comedia pastoril *Aminta*, Tasso se volvió a los horrores incestuosos de *Torrismondo*. Aunque Ariosto escribió comedias que tenían como tema la vida coetánea, siguió los modelos de la comedia romana y nunca se acercó a la distinción de su propia obra épica *Orlando furioso*. Maquiavelo

pasó por alto todas las reglas académicas y escribió agudas y amargadas comedias de su época, pero, como el resto de los comediógrafos italianos, se mostró falto al mismo tiempo de compasión y de imaginación.

Quizá fue la atmósfera social y la política del Renacimiento italiano lo que obró más vigorosamente contra la creación de un teatro significativo y perdurable. Durante todo el Renacimiento, Italia fue un país de pequeños Estados dominados por autócratas y oligarquías del país o gobernados por España, Francia, el Sacro Imperio Romano o el Papado. El periodo más cercano a una paz nacional duró menos de cincuenta años —de 1447 a 1492—, y fue interrumpido por luchas locales intermitentes que se libraron entre algunas de las Ciudades-Estados; cuando más, los déspotas forjaron su poder en la corrupción y en la astucia en lugar de basarlo en la violencia franca. En los siglos xiv y xvi, el pueblo



LOS ITALIANOS DEL RENACIMIENTO. La actividad de Maquiavelo como autor teatral se limitó al último tercio de su vida. Ariosto y Tasso comenzaron a escribir para el teatro cuando tenían aproximadamente treinta años.

era sometido al orden por ejércitos mercenarios, y durante la mitad del siglo xv, por medio del asesinato y del engaño. Contra este cuadro de violencia guerrera y política debemos colocar el ideal cortesano del príncipe perfecto, personificado por Ercole d'Este y Francesco

Sforza. El príncipe y sus cortesanos aspiraban al más alto ideal de humanismo: "el hombre cabal", la encarnación de la cultura. Pero ésta era una concepción idealista que sólo llegaba al pueblo a través de los palacios magníficos, las iglesias maravillosas y las hermosas pinturas y estatuas que glorificaban a los gobernantes de Italia y enmascaraban sus crímenes políticos. Cuando gobernaban los príncipes italianos y florecían las artes, la crueldad y la corrupción iban de la mano con la cultura. Y como no existía una nación libre ni tampoco ciudades libres, Italia no tuvo una ciudadanía leal y patriótica. Le faltó el populacho impulsivo, vigoroso, confiado en sí mismo y ambicioso que amaba y dominaba al teatro de Madrid y de Londres.

Durante casi dos siglos, el teatro y sus obras estuvieron limitados a un auditorio muy restringido —y exclusivo—. Era un auditorio de eruditos que con frecuencia incurrieran en pedantería, eclesiásticos que a veces eran demasiado mundanos y cortesanos y con frecuencia impulsivos en todas las cosas. El auditorio se amplió un tanto cuando el diálogo italiano tomó el lugar del latino, pero nunca fue el auditorio vigoroso e imaginativo que nutrió a Lope de Vega en España y a Shakespeare en Inglaterra. Las bellas artes pueden florecer bajo el patrocinio de los príncipes, pero el artista trabaja solo. Pero el autor dramático sólo puede vivir en un teatro público donde una obra es un producto de la cooperación entre el autor, los actores y un auditorio vital. Y cuando por fin Italia construyó teatros para el pueblo surgió la ópera.

El teatro del pueblo

Hacia 1550 los eruditos, los pintores y los poetas —con

la bendición y el apoyo monetario de los príncipes de la Iglesia y del Estado— habían desarrollado un escenario espectacular para un drama insignificante. En los setenta años siguientes Italia construyó tres teatros permanentes y accidentalmente inventó la ópera. Todo esto fue producto del esfuerzo de aficionados, aficionados en el peor y en el mejor sentido de la palabra al mismo tiempo, y estaba sumamente limitado en calidad vital y en atractivos. El teatro aristocrático sólo se convirtió en profesional y encontró un auditorio popular —dos pasos esenciales en el desarrollo del arte teatral— cuando Italia comenzó a erigir en abundancia teatros de ópera en la segunda mitad del siglo xvii.

Pero hacia 1550, otro teatro comenzaba a encontrar auditorios populares. Era un teatro de tablas y caballetes y su auditorio se reunía en las plazas públicas. Sus actores pasaban su sombrero ante las personas que formaban el auditorio y, después, deleitaban al populacho con una obra improvisada. No contaban con comedias escritas. Pero su cerebro y su cuerpo eran tan ágiles, y su arte llegó a ser algo tan perfecto, que invadieron España y los países teutónicos, conquistaron París e incluso dieron representaciones en Londres.

Este teatro fue la *commedia dell'arte*. Sólo se le dio este nombre cuando estaba a punto de desaparecer en el siglo xviii. Las palabras *dell'arte* fueron el espaldarazo de la crítica. Significaban que no había nada de aficionado ni en los actores ni en la obra que representaban. Así como en la actualidad la frase "el oficio" se aplica a la gente que conoce y practica el arte especial de la actuación, la palabra *arte* —como señala el crítico inglés Allardyce Nicoll— vino a significar el arte especial que entrañaba el representar estas comedias.

Se aplicaron a este tipo de teatro otros nombres que definían su naturaleza peculiar. Uno de ellos fue *commedia all'improvviso*, lo cual quería decir que las obras representadas se improvisaban. El otro *commedia a soggetto*, indicaba que los actores improvisaban sus comedias sobre un "tema", o trama.

Un arte de tramas y "tarea"¹

Los canevas —o guiones— como ahora llamamos a esas tramas de la *commedia dell'arte*, eran apenas esquemas de la acción. Cada uno era el libro de apuntes de la comedia y se colocaba fuera de escena —cuando había un foro en el sentido moderno— de modo que ningún actor pudiera equivocarse su "entrada" o "pie" o desempeñar otra escena. El jefe del grupo subía al escenario en compañía de los actores cuando iba a representarse una comedia nueva o se repetía una ya presentada. Explicaba en qué consistía la acción, la "tarea" pantomímica y el uso de la utilería.

Por fortuna, dos italianos escribieron acerca de la *commedia dell'arte* en la segunda mitad del siglo XVII, cuando ésta todavía estaba viva, y contamos con informes o esquemas de unos 700 guiones. Casi todos ellos son comedias, unas cuantas de naturaleza pastoril y otras lo que ahora llamamos tragicomedias. Sólo unas pocas de las tramas escritas antes de 1600 se han conservado manuscritas pero, dado que el material dramático era utilizado por los miembros del grupo de generación en

¹ "Tarea escénica" es la denominación de los alumnos del "método" de Stanislavsky para las actividades físicas que pide el texto. [T.]

generación, muchas de las primitivas tramas pueden figurar entre las 700 que se conservan.

Por los escritores del siglo XVII sabemos que no toda la función era improvisada. Había prólogos escritos que tenían poco que ver con la trama, y también discursos actuados como soliloquios con los cuales un actor daba por terminada una escena o realizaba una salida. Con frecuencia terminaban en dísticos rimados como los que encontramos en Shakespeare, en tanto que los dúos musicales, que interrumpían la acción, eran escritos y ensayados antes de la representación.

Un autor de 1634 dice que "los actores pasan su tiempo estudiando y recargan su memoria con una gran cantidad de asuntos, tales como sentimientos ocultos, engaños, discursos de amor, quejas, expresiones de desesperación y de demencia, los cuales tienen siempre listos para todas las ocasiones". No es una conjetura ociosa la de que cuando una compañía había representado durante varias veces la misma comedia improvisada, la mayor parte del diálogo se confiaba a la memoria.

Un rasgo curioso de la *commedia dell'arte* lo constituían los *lazzi*, chistes de una u otra clase intercalados en la trama. Algunos de ellos eran de carácter verbal.

El *lazzo* de la bondad de Pulcinella es que éste, al enterarse por el Capitano o por cualquiera otro que desea matarlo, y dándose la circunstancia de que no lo conocieran personalmente, se elogia a sí mismo, diciendo: "Pulcinella es un buen hombre, ingenioso e íntegro."

La mayor parte de los *lazzi* eran físicos, lo que ahora llamamos "tareas escénicas". Con frecuencia no tenían nada que ver con la acción que se desarrollaba. Mientras

los amantes se ocupaban en contarse sus penas, un sirviente cómico podría pretender cazar una mosca, o comer unas imaginarias cerezas cuyos restos arrojaba a la cara del héroe. Un modo especial de engañar al antagonista se consideraba como un *lazzo*. He aquí, con las palabras de un comediante italiano, un botón de muestra que podía haberse tomado de una representación burlesca norteamericana:

Encuentro a Trivelin tirado en el suelo. Pienso que está muerto y trato de arrastrarlo por los pies; entonces se cae al suelo mi espada de madera. Él se apodera de ella y me golpea en las nalgas. . . Lo cargo y me lo llevo, lo recargo contra los laterales derechos del escenario. Miro hacia las candilejas y mientras tanto él se incorpora y se recarga contra las de la izquierda. Este *lazzo* se repite dos o tres veces.

Los caracteres de repertorio

Dos cosas dieron a la *commedia dell'arte* una distinción real y hasta una especie de inmortalidad. La primera fue la actuación experta; fue elogiada e imitada en España y en Francia, donde su influencia fue enorme. La otra, la serie de personajes que los actores crearon poco a poco. Muchos de sus nombres y de sus figuras nos son familiares hoy, y algunos aparecen en las pantomimas inglesas que se representan por Navidad. De un modo un tanto similar a los italianos, los comediantes de nuestra radio, televisión y comedia bufa crean actualmente caracteres que representan año tras año.

Cada uno de los siete hombres y tres mujeres que

constituían una compañía típica representaban cierto carácter de repertorio en tanto que era lo bastante joven o viejo para ello. Originalmente cada uno de estos caracteres habían sido creados por un actor determinado. Gradualmente otros actores les dieron diferentes dialectos y les cambiaron un tanto. Pero algunos tipos eran inalterables e indestructibles. Los menos interesantes eran los amantes, los *innamorati*. Su apariencia y sus vestidos eran como los de cualesquiera de los jóvenes de la época. Sus nombres eran por lo general los de los actores y de las actrices que los representaban.

Los personajes cómicos eran de muchas clases. Casi siempre figuraban dos viejos, parientes cercanos de figuras similares en las farsas griegas y romanas. Uno fue Pantalón, veneciano que sólo pensaba en el dinero. Ha llegado hasta nosotros en el "pantalón mísero y en pantuflas" de Shakespeare, y en el Harpagón de Molière en *El avaro*. El otro, el Doctor, era un doctor en leyes, raras veces un médico. Interfiriendo siempre en los asuntos ajenos, todavía aparece en *El barbero de Sevilla* de Rossini y en *Las bodas de Figaro* de Mozart.

Un grupo de *zanni*, de los que provienen nuestros bufones actuales, eran jóvenes especialistas en hacer chistes y expertos danzarines. Arlecchino se inició como un sirviente tonto cubierto de adornos. Posteriormente se convirtió en un personaje elegante, y aún más tarde los parches de su traje asumieron la forma decorativa de cortes en diamante que llevan nuestros arlequines de hoy. Pedrolino, otro sirviente, se convirtió en el francés Pierrot, en tanto que Pulcinella se metamorfoseó en el jorobado inglés Punch y en el Polichinela francés. Otra figura cómica, como el cobarde Brighella, o Mezzetino con su traje a rayas rojas y blancas, o el matasiete Capitano, se

encuentran en los grabados de Callot y en los óleos de Watteau. En la figura de Colombina los italianos dieron a sus heroínas una confidente y enredadora, que a su vez se ha convertido en nuestra Colombina. También fue la progenitora de la graciosa que aparece en nuestras comedias musicales.

Un rasgo más peculiar de la *commedia dell'arte* fue que todos los comediantes usaban máscara, que también ocasionalmente lucía Colombina. A veces estas máscaras cubrían toda la cara, a veces solamente la mitad y en ocasiones, como en los casos de Arlecchino, Pedrolino y Colombina, sólo los ojos. Dado que tantas escenas en la *commedia dell'arte* dependían de la pantomima, parece extraño que los comediantes sacrificaran la expresividad móvil de su rostro. Pero las máscaras permitían la exageración estilizada de los rasgos adecuada a los personajes.

Las diversas compañías fundadas en el siglo xvi se complacían en adoptar nombres interesantes: "I Fideli" (Los fieles), "I Desiosi" (Los deseosos), "I Confidenti" (Los confidentes), "I accesi" (Los inspirados), y los más famosos de su época, "I Gelosi" (Los celosos). Hoy tenemos en nuestro poder contratos firmados por los actores de esas compañías, contratos que a veces exigían recurrir periódicamente al confesonario o prohibían decir juramentos o palabrotas.

Las compañías de menor importancia viajaban de una población a otra a través de Italia. Las más famosas se limitaban a las ciudades grandes. Las compañías que viajaban, por lo regular llevaban consigo toda su utilería así como escenarios simples con una cortina como telón de fondo. Cada vez que los actores errantes tenían oportunidad de presentarse en verdaderos teatros utilizaban del mejor modo el decorado, las máquinas del escenario

y los diversos efectos especiales que nos han descrito Serlio y Sabbatini. Por supuesto, surgían dificultades cuando los nobles invadían el foro para cortejar a las actrices, pero, por lo menos un cardenal estableció multas, castigos corporales o prisión para todos aquellos que tomaran asiento en el escenario, permanecieran frente a los actores, produjeran ruidos indecorosos o arrojaran "manzanas, nueces o basura a los comediantes".

Italia hace teatro en el extranjero

La *commedia dell'arte* fue enormemente popular entre la gente del pueblo italiano, pero tuvo poca influencia sobre el teatro italiano. En el extranjero las cosas fueron distintas. La influencia de estos comediantes puede seguirse en Francia, España e Inglaterra y, posteriormente, en Alemania. Las compañías teatrales italianas se ganaron el favor de la Corte francesa así como también del populacho parisiense. Representaron con gran éxito en los teatros cortesanos de Madrid. Llegaron a lugares tan lejanos como Londres, con el objeto de dar funciones ante Isabel I y Jacobo I. Ejercieron fuerte influencia en grandes dramaturgos del extranjero, si bien no sucedió lo mismo con los de su tierra natal. En *Bien está lo que bien acaba*, Shakespeare modeló la figura del capitán Parolles sobre el modelo de Il Capitano. La trama de *La comedia de equivocaciones* es tan típica de la *commedia dell'arte* como la encantadora escena de *La doma de la bravía*, que tiene lugar entre la hermosa Bianca y Lucencio, disfrazado de su maestro de música. Los personajes y los argumentos de los italianos inspiraron a Molière en la creación de *Tartufo*, *El avaro*, *El enfermo imaginario*, *George Dandin* y *Las travesuras de Escapino*. Pero sólo fue cien

años después de Molière cuando los dramaturgos italianos Goldoni y Gozzi comenzaron a aprovecharse del rico almacén que les brindaba la *commedia dell'arte*.

Con las *entradas*, los espectáculos cortesanos, las recreaciones y adaptaciones de obras clásicas, *intermezzi*, obras pastoriles, óperas, decorados complicados y maquinaria escénica, teatros en Vicenza y Parma, teatros de ópera, así como representaciones de la *commedia dell'arte*, el Renacimiento italiano desarrolló y gozó mayor variedad de actividades teatrales que cualquiera otro periodo de la historia mundial —todo ello frente a la desunión nacional y las luchas intestinas. Pero, aunque Italia fue la creadora del teatro moderno, no pudo crear obras buenas y duraderas. De modo que este Renacimiento no fue el renacimiento del verdadero teatro.

III. EL SIGLO DE ORO EN ESPAÑA

En España surge al fin un excelente teatro profesional

TAMBIÉN en España, como en Italia, hubo luchas y conquistadores extranjeros. Pero los moros trajeron consigo el arte y la ciencia en la "época de las tinieblas" del siglo VIII, y sólo los conflictos ideológicos del cristianismo, el judaísmo y el mahometismo impidieron que España se convirtiera en una nación unificada y gloriosa. Pero debían venir la unidad y la gloria. Porque, en tanto que los príncipes italianos intrigaban para obtener el poder o peleaban entre sí valiéndose de ejércitos mercenarios, los reyes españoles y su pueblo lucharon contra los descendientes de los musulmanes que los habían conquistado setecientos años antes y los expulsaron de su territorio. En esta contienda, los campesinos y los habitantes de las ciudades obtuvieron de sus gobernantes una libertad muy considerable mediante la abolición de la servidumbre, el otorgamiento de estatutos municipales y el establecimiento de legislaturas locales y estatales llamadas municipios y cortes. Hacia 1492, España era una nación unida, llena de vida y rejuvenecida. Después le llegó la hora de la expansión mundial y la dominación del orbe conocido, rápida y regocijada al principio pero, como sucede siempre y en todas partes, venenosa y fatal a fin de cuentas. La España que resurgía descubrió América, y mientras conquistaba buena parte del Nuevo Mundo, uno de sus reyes —con el título de Carlos V del Sacro Romano Imperio— gobernaba los Países Bajos, diversos reinos alemanes, Borgoña, Sicilia, Nápoles y Cerdeña. Hizo prisionero a Francisco I de Francia, arrojó a los turcos

más allá del Danubio, conquistó Túnez y, con un ejército mercenario, saqueó Roma en 1527. El poder imperial de España en Europa, resquebrajado por la derrota de su armada en 1588, se derrumbó después de perder los Países Bajos en 1609. Pero en el interior del país, en el reino del arte y de la literatura, persistió una "edad de oro" durante más de cien años después.

Desarrollo de un teatro nacional

El teatro medieval se inicia en España de manera muy similar a como sucedió en Francia, Inglaterra y Alemania: principalmente religioso, pero también profano en parte. Tal vez se demoró un poco a causa de la dominación morisca sobre buena parte del territorio español, y por el antiguo antagonismo de la Iglesia Católica. Pero a mediados del siglo XII, cuando la mitad de España, quedó liberada de la dominación extranjera, sabemos que alguien escribió una obra llamada "misterio", sobre la visita de los reyes magos al recién nacido Jesús. Sólo han llegado hasta nosotros 147 versos del diálogo, pero, a semejanza de los textos franceses contemporáneos, están escritos en la lengua del pueblo en lugar del latín. En la España del siglo XIII, así como en Francia, surgen comedias groseras e irreverentes. Los españoles las llaman "juegos de escarnio", y un rey de León y de Castilla prohibió a los clérigos actuar en ellas o siquiera asistir a su representación, porque contenían "muchas bajezas y lascivia".

Con el Renacimiento, España se aparta en cierto grado del modelo continental. El poder de la religión católica y la vitalidad del pueblo español alimentan ese fenómeno. Las obras sagradas continúan hasta 1765 —más de dos siglos después que en el resto del Continente—,

muchas de ellas escritas por los comediógrafos mejores y más populares. La Iglesia frunce el ceño ante el culto humanista del mundo pagano, y los autores famosos gastan poco tiempo en elaborar estériles imitaciones de las obras clásicas. Pero, sobre todas las cosas, el público español está ansioso de acción, de comedias y de drama poético, de escenas heroicas inspiradas en la leyenda y en la historia de España, de obras de capa y espada basadas en su propia época, de obras cómicas y de intriga romántica, de algo que tenga activa vitalidad teatral. Antes de 1500 aparecieron diversas obras laicas, y en el transcurso de medio siglo sus empresarios-autores crean una nueva clase de edificio teatral. España rivalizó, e incluso se anticipó a las obras y teatros afines a los suyos de la Inglaterra isabelina.

El drama religioso español. Los autos sacramentales

En España, las primeras obras religiosas, lo mismo que las profanas, recibieron el nombre de *autos* ("acciones" o "actos"). Los más antiguos dramas sagrados parece que fueron representaciones de historias bíblicas o de vidas de santos. Cuando la fiesta de Corpus Christi, con que se celebra la Eucaristía, se convirtió en la temporada favorita para la representación de obras de carácter religioso, ya su forma había cambiado. Aun los primeros de estos autos sacramentales difieren de los "misterios" franceses en diversos rasgos. Parecen estar más cerca de las "moralidades" inglesas tanto en el tratamiento dramático como en los métodos de representación.

El material básico de los autos sacramentales podía ser cualquier tema sagrado, desde la Creación, pasando por la Natividad, hasta el Día del Juicio. Pero los autores

trataron estos sucesos en forma alegórica, en lugar de hacerlo literalmente. Volvieron a actualizarlos con una especie de imaginaria dramatizada. Una figura bíblica se convertía en un hombre de la época. El diablo asumía la forma de un pirata o de un moro. Las cualidades abstractas o las ideas tomaban forma humana. Una y otra vez encontramos personajes llamados Muerte, Virtud, Celos, o Peste —lo mismo que en las moralidades inglesas— o aun con los nombres de los días de la semana.

Muchos de los elementos del aspecto material de la producción de los autos sacramentales eran bastante comunes en Francia, pero muchos parecen ingleses, o bien puramente españoles. Se celebraban grandes procesiones hasta la Iglesia, pero las que tenían lugar en España con frecuencia transportaban figuras fantásticas de gigantes y de monstruos movidas y animadas por hombres que iban en el interior. De vez en cuando los gremios de artesanos asumían, quitándosela a los sacerdotes, buena parte de la responsabilidad y el trabajo total de la producción. Pero los concejales de España desempeñaban un papel cada vez más importante, en los siglos XVI y XVII asumieron la autoridad y pagaron los gastos, proporcionándonos con ello datos de inestimable valor. Los autos sacramentales nunca fueron arrojados de las iglesias medievales como sucedió con los misterios franceses, sino que, después de la representación ante el altar mayor, los actores representaban la misma obra, en forma más elaborada, en diversos puntos de la localidad, donde se elevaban escudos con las armas de la ciudad. Los primeros actos fueron representados por sacerdotes y por miembros del gremio de artesanos. Pero ya en 1454 los registros municipales muestran que fueron contratados tres bailarines y prestidigitadores para que aparecieran en

una obra de carácter religioso. En los dos siglos siguientes se contrataron, las mejores compañías profesionales para representaciones especiales, y los autores teatrales de prestigio, como Gil Vicente, Lope de Vega y Calderón escribieron centenares de autos sagrados.

Carros españoles, semejantes a los "vagones" de los campesinos ingleses

Una vez terminado el auge de la danza surgió otro paralelo con la Inglaterra medieval. Los autos no sólo presentaban personajes abstractos como las comedias inglesas de moralidad. Se parecían a otro tipo de obra inglesa religiosa —el misterio— en su forma de presentación peripatética. Después de la representación en la iglesia, los actores iban de un lugar a otro de la ciudad repitiendo la obra, sirviéndose, como los actores ingleses, de vagones que transportaban el decorado. Los españoles llamaban carros a estos vagones, y a la representación que tenía lugar extramuros "La fiesta de los carros". Los ingleses probablemente llamaron a estos vehículos "vagones" o "carrmatos", porque seguramente fueron grandes y de construcción maciza. Dos rasgos parecen distintivamente españoles. Cada vez que los carros se detenían se colocaban tras una plataforma sobre la cual los actores desempeñaban importantes escenas. Había otro tipo de escenario, que debió utilizarse únicamente en los desfiles, llamado "la roca". La roca era una plataforma transportada por doce hombres, sobre la cual iban los actores que representaban a Jesucristo, la Virgen María, a los evangelistas y a varios santos.

Ya desde 1400 y tal vez desde antes, aparecieron los escenarios múltiples, que fueron cada vez más comunes

en los siglos xv y xvi y continuaron aún en el xviii. El carro y la plataforma con frecuencia llevaban tres o más escenarios en el mismo plano, pero hacia 1420 se representó un auto sacramental que utilizó cinco mansiones o escenarios, contruidos a la francesa en un solo escenario largo. En 1578 la ciudad de Plasencia erigió en la plaza pública una maciza plataforma con un tanque de agua de dieciocho metros de largo por seis de ancho, en el cual flotaba un barco. Existen datos de representaciones que tuvieron lugar con un escenario sobre otro, y de una sola representación realizada en tres planos. Los escenarios verticales y horizontales se combinaban con gran frecuencia durante el siglo xv. No hay duda de que los más complicados escenarios múltiples estaban limitados a las representaciones en las calles, pero existe una mención a una paloma que descendió de lo alto en la catedral de Valencia, y otra habla de tablados contruidos en dos iglesias. La representación de los autos se hizo más sencilla cuando las obras sacras invadieron los teatros públicos después de 1600. Sin embargo, todavía hoy en Elche y en algunas otras poblaciones se utilizan escenarios múltiples en las representaciones religiosas populares.

Una representación sobre carros en 1663

En la *Historia de la Literatura española* de George Ticknor aparece la descripción de cómo se representó sobre carros en 1663, un elaborado auto sacramental, *El divino Orfeo*. El uso alegórico de Orfeo y Eurídice surge de la influencia del Renacimiento italiano.

Se inicia con la entrada de un gran carro negro, en forma de barco, el cual es halado a lo largo de la

calle hacia el escenario donde va a representarse el auto; van en él el Príncipe de las Tinieblas, caracterizado como pirata, que tiene a La Envidia como su lugarteniente; se supone que ambos navegan a través del caos. Escuchan a distancia una dulce música, que surge de otro carro que avanza en sentido opuesto al suyo, y que tiene la forma de un globo celestial, está cubierto con los signos de los planetas y de las constelaciones; en él va Orfeo, que representa alegóricamente al Creador de todas las cosas. A este último carro lo sigue un tercero, caracterizado como el globo terrestre, dentro del cual aparecen los Siete Días de la Semana y la Naturaleza Humana, todos dormidos. Estos carros son abiertos, para que los personajes que van dentro puedan subir al escenario y retirarse de él, como detrás de escena, a su gusto; las máquinas mismas constituyen, en esta y en todas las representaciones de este tipo, una parte importante de los arreglos escénicos de la representación...

Al llegar al escenario, el Divino Orfeo, al son de poesía lírica y música, comienza la obra de la creación, utilizando siempre frases tomadas de la Sagrada Escritura; y en el momento adecuado, según adelanta, cada uno de los Días se presenta, despertado de su antiguo sueño, y vestido con símbolos que indican la naturaleza del trabajo que ha realizado; después le llega el turno a la Naturaleza Humana, que aparece bajo la forma de una hermosa mujer: la Eurídice de la fábula. El Placer vive con ella en el Paraíso y, en su exuberante felicidad, entona un himno en honor del Creador, basado en el salmo 136...

Después tienen lugar la tentación y la caída, y los Días de Gracia, que anteriormente habían acompañado siempre a la Naturaleza Humana y desparado alegría a su paso, desaparecen uno a uno, y la dejan sola ante sus pruebas y sus pecados. Atormetada por el remordimiento y con el deseo de escapar a las consecuencias de su culpa, es transportada por la barca del Leteo a los reinos del príncipe de las Tinieblas, quien desde su aparición en el escenario ha estado trabajando activamente, ayudado por la Envidia, para lograr el triunfo. Pero su triunfo es efímero. El Divino Orfeo, que durante algún tiempo ha representado a Nuestro Salvador, llega al escenario lamentándose por la caída, y entona un himno de amor y de pesar con acompañamiento de un arpa que en parte tiene la forma de una cruz; después, irguiéndose en toda su omnipotencia, entra en el reino de las tinieblas, entre truenos y terremotos, y vence toda oposición; rescata de la perdición a la Naturaleza Humana y la coloca, junto con los redimidos Siete Días de la semana, en un cuarto carro, que tiene la forma de un barco, y que está adornado de manera que representa a la Iglesia Cristiana y al misterio de la Eucaristía; luego, a medida que la espléndida máquina se retira, termina la representación con aclamaciones de los actores de la obra, acompañados de las de los espectadores que contestan de rodillas, descendiendo al buen barco un feliz viaje y un venturoso arribo a su puerto de destino.

Don Quijote encuentra en su camino un auto sacramental

Tanto el escenario como los vestuarios cambiaban de un

lugar a otro y de una a otra época. Por lo menos durante cuatro siglos los autos sacramentales utilizaron como escenarios las catedrales y las grandes plazas. Pero antes de 1580 seguramente existieron modestos conjuntos de actores trashumantes, que llevaban obras burdas de una a otra población. En ese año Cervantes describió una de estas compañías ambulantes:

Responder quería don Quijote a Sancho Panza; pero estorbóselo una carreta que salió a través del camino cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. 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; a 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, carcax y saetas; venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión, ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores; con éstas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. Todo lo cual visto de improviso, en alguna manera alborotó a don Quijote, creyendo que se le ofrecía alguna nueva y peligrosa aventura, y con este pensamiento, y con ánimo dispuesto de acometer cualquier peligro, se puso delante de la carreta y con voz alta y amenazadora dijo:

—Carretero, cochero, o diablo, o lo que eres, no

tardés en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más parece la barca de Carón que carreta de las que se usan.

A lo cual, mansamente, deteniendo el Diablo la carreta, respondió:

—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 hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y excusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel manco va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado, aquél, de Emperador, y yo, de Demonio. . .

Comedia licenciosa mezclada con edificación sacra

El pueblo español amaba al teatro en todas sus formas, y parece haberlo amado en todas sus formas con igual entusiasmo. Una representación pública —ya fuera sagrada o profana— combinaba los mejores rasgos del vodevil y lo que llamamos “teatro serio”. El canto, la danza, los monólogos y los cuadros cómicos, aun la prestidigitación, introducían o interrumpían lo que se suponía era la atracción principal: la obra misma. Tal vez esto no era así en todos los autos sacramentales representados en las iglesias, pero cuando tenían lugar en las calles ciertamente había tal mescolanza teatral.

Primero tenía lugar una repetición de la misma procesión fantástica que habían llevado los actores a la Casa

de Dios. Después de una rogativa, comenzaba la representación con un prólogo en que frecuentemente se elogiaba a la representación misma. En *El nombre de Jesús*, obra de Lope de Vega, un actor y una actriz desempeñan el papel de un aldeano y una campesina que corren el uno hacia el otro después de ser separados por la multitud. La muchacha es tan ingenua y locuaz que sólo necesita de un leve estímulo para ponerse a charlar interminablemente acerca de la procesión que ella —y también la multitud, por supuesto—, acaban de presenciar. Después seguiría una breve farsa, uno de los juegos de escarnio que el rey de León y de Castilla había proscrito en 1252 y, finalmente, una obra sacra. Los entremeses, que eran los interludios de la comedia, danza y canto que se presentaban entre los actos de las obras seculares, parecen haberse interrumpido del mismo modo que los episodios santos de los autos sacramentales.

En 1601, un monje escribió acerca de “los entremeses que tratan de robos y adulterios, que por lo general van mezclados con los autos sacramentales”. Diez años después otro religioso escribió indignado acerca de las escenas de lascivia y adulterio que se representaban en la iglesia. La clerecía intentó poner un final a estos abusos que tenían lugar tanto dentro como fuera de las catedrales. En 1473, un concilio eclesiástico emitió un decreto contra la presentación de monstruos, mascaradas, figuras lascivas y “versos obscenos, que interfieren en los oficios divinos”. Probablemente se dieron muchos decretos más, pero las irregularidades persistieron en las exhibiciones que tenían lugar en las calles, si bien no en las que se celebraban en las iglesias. Durante los siglos xvii y xviii los ataques aumentaron. Laicos y religiosos hablaron en contra de los comediantes profesionales en los autos. Un

autor anónimo objetó que una actriz desempeñara el papel de la Madre de Dios, "y... al acabar su papel, la misma persona aparece en un entremés, haciendo el papel de la esposa de un hospedero... simplemente poniéndose un sombrero o remangándose una falda", y baila mientras entona una canción indecente. "El que desempeña el papel del Salvador, con una barba postiza, cuando se la quita aparece de nuevo y baila y canta 'aquí viene mi amorcito'." Los sacerdotes se hicieron eco de tales ataques a los actores. Era abominable que "la mujer que representa la lascivia de Venus, tanto en las obras —en los otros teatros— como en su vida privada, represente la pureza de la Virgen Soberana". Estos ataques persistieron hasta que al fin, en 1765, Carlos III prohibió por real decreto la representación de todos los autos sacramentales.

Las comedias y los primeros comediógrafos

Carlos III proscribió otra clase de obras religiosas. Se representaban sólo en los teatros públicos, y se llamaban *comedias de santos*. Las palabras "de santos" se explican por sí mismas. El término "comedia" debiera ser claro, pero no lo es. A veces se aplica a la comedia, pero con la misma frecuencia alude también a un melodrama o a una tragedia. (También se aplica para designar el teatro en un sentido general.) Del mismo modo que en la Edad Media la palabra *auto* originalmente significaba cualquier comedia ya fuera religiosa o no, a finales del Renacimiento la palabra *comedia* vino a significar cualquier obra de longitud suficiente para dividirla en tres actos. Durante unos cuantos años se escribieron comedias en prosa. En el Siglo de Oro de la literatura española

—que comprende desde un poco antes de 1550 hasta alrededor de 1650—, todas las comedias, de santos o no, eran en verso. En el diálogo, el autor no se limitaba a utilizar un solo tipo de poesía, como en nuestros dramas en verso libre. Dentro de la misma obra podía utilizar metros diferentes y diversos esquemas rítmicos, dando a cada una de las escenas el tratamiento lírico mejor adaptado a ella.

Mientras Colón descubría y exploraba el Nuevo Mundo, los dramaturgos españoles descubrían y exploraban esta nueva forma teatral, la comedia. Por lo menos así escribió un español cosa de un siglo después. Tal vez sea más seguro decir que los autores teatrales de España —y de Portugal—, desarrollaron lentamente un drama autóctono de tipo nuevo entre 1500 y 1550.

El primer autor dramático de esta época, que es también el fundador del teatro español, fue Juan de la Encina. Músico, cortesano y actor, escribió principalmente sobre temas religiosos y pastoriles, pero tenía sentido del humor así como un interés real en la sociedad de su tiempo. Hacia 1497 representó una obra con el tema de la Natividad, en la cual los pastores hablaban un dialecto local y resultaron las figuras principales de la obra. Esta *Égloga de Fileno, Zambarado y Cardonio* era de inspiración secular, y su obra posterior llegó a ser cada vez más expresión de su época.

La mayoría de los autores dramáticos que sucedieron a Juan de la Encina se inspiraron principalmente en la vida de su tiempo, y con frecuencia la trataron humorísticamente. Aunque Bartolomé de Torres Naharro pasó buena parte de su vida en Italia, escapó al culto y la imitación del teatro clásico. Escribió una sátira sobre un ejército de ocupación, y representó una obra en el patio de los ser-

vidores de un cardenal romano. Desarrolló un personaje de categoría inferior dentro de la comedia, llamado gracioso, que utilizaron ampliamente los autores posteriores. Tal vez porque Torres Naharro se daba cuenta de sus propios defectos como comediógrafo, agregó un *introito*, o prólogo, en el cual resumía el argumento de modo que el auditorio estuviera seguro de poder seguir su desenvolvimiento. Posteriormente el *introito* se convirtió en loa, que con frecuencia era un monólogo en elogio de la obra o de la ciudad en la cual iba a representarse. Al buscar material nuevo para estas inevitables loas, los dramaturgos posteriores llegaron a comentar en sus loas temas tan extraordinarios como los días de la semana y hasta la letra A.

Un autor dramático más experto, Juan de la Cueva, recurrió a la historia del país para elaborar muchos de sus argumentos, caracterizó a su gente con más habilidad y utilizó brillantemente formas de versificación populares. Otro autor, Gil Vicente, introdujo variantes en su obra con escenas cómicas de la vida cotidiana. El hecho de que siendo portugués escribiera la cuarta parte de sus obras en español muestra los estrechos lazos que unían al teatro de ambos países.

Lope de Rueda, autor popular

Los autores dramáticos más populares de España —Torres Naharro, Juan del Encina, Juan de la Cueva y Gil Vicente— pasaron mucho tiempo de su vida en Italia, y escribieron ante todo para la corte y no para el pueblo. Pero sus comedias tenían tan fresca vitalidad, que fueron representadas más tarde por compañías profesionales en muchas ciudades.

El primer dramaturgo que escribió directamente para el escenario popular fue Lope de Rueda. Fue la figura principal entre los autores de su época, que al mismo tiempo eran actores-empresarios, hacían giras de una población a otra y dominaron la escena española hasta 1575. Como Rueda y sus colegas daban a sus compañías el argumento y los diálogos, fueron llamados “autores de comedias”, pero cuando sus sucesores renunciaron a escribir y comenzaron a contrastar autores y actores, el nombre “autor de comedias” vino a significar empresario teatral.

Hasta 1558, en que Rueda abandonó su trabajo de orfebre y se unió a un librero y a otros amigos para fundar una compañía de teatro ambulante, la mayor parte del teatro secular había sido representado solamente ante la corte. Rueda fue el fundador del teatro nacional español, al mismo tiempo como autor popular y como empresario de arraigo. También él se inspiró en Italia. La *commedia dell'arte* —tal como la vio representada por una compañía italiana que viajaba por España— le hizo convertirse en actor. Sus comedias, seis de ellas en prosa y tres en verso, seguían las tramas italianas, pero su forma, su diálogo y su humor eran auténticamente españoles. Fue Rueda quien inventó el *paso* (cuadro cómico en prosa utilizado como interludio entre los actos) y quien sobresalió en esta primitiva forma de obra teatral en un acto. El más famoso era *Las aceitunas*, en el cual un agricultor que acaba de plantar un olivo inicia una violenta discusión con su esposa y con su hija a causa del precio que deben cobrar por la fruta que no madurará hasta pasados cinco años. La idea seguramente resultó peculiarmente divertida a un pueblo que, como el español, estaba enloquecido por obra de una acelerada inflación.

Cuando Cervantes tenía 18 años vio una representación de la compañía de Rueda. Cincuenta años después, el autor de *Don Quijote* escribió y publicó una breve descripción de esa obra. Mientras tanto, se habían establecido ya teatros públicos, los autos sacramentales habían continuado su espectacular camino, y el recuerdo de Rueda que debemos a Cervantes bien puede haber debilitado lo que ya era una fruslería. Sin embargo, su descripción de las crudezas de estos primitivos entretenimientos probablemente no se apartaba mucho de la verdad. Decía que el escenario estaba formado por cuatro bancos con tablones que los cruzaban a 60 centímetros del suelo. El fondo escénico era una manta vieja “detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo”. Los atuendos y la utilería de tal compañía, cuando se representaba una comedia pastoril, podían caber en un saco, “y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guardamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayadas poco más o menos”. Recordando los efectos escénicos y las tramoyas de su propia época, Cervantes observó que en una representación como las que hacía Rueda “no había figura que saliese o pareciera salir del centro de la tierra... ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas”. Por todo eso, Rueda “actuaba con la máxima destreza y naturalidad que pueden imaginarse”.

Compañías ambulantes; la de Rueda y otras

“Cómicos de la legua” como los que formaban la compañía de Rueda todavía viajaban por España después de construidos los teatros permanentes en el siglo xvi.

En 1603, Agustín Rojas Villandrando, que escribió loas y comedias, hizo una divertida descripción de las diversas clases de compañías teatrales. Las dividió en ocho especies que de una y otra van aumentando de tamaño, repertorio y prosperidad. “El *bulubú* —escribe Rojas— es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino; entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa... Sube sobre una arca y va diciendo: Ahora sale la dama y dice esto y esto, y va representando y pidiendo limosna en un sombrero... *Ñaque* es dos hombres. De entrambos, éstos hacen un entremés, algún poco de un acto, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo; duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos, y espúlganse el verano en los trigos, y el invierno no sienten con el frío los piojos”. La *gangarilla* consta de tres o cuatro hombres, incluyendo un muchacho que desempeña los papeles femeninos. “Buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de devolverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandajas... *Cambaleo* es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que lo puede llevar una araña”. Cobran seis maravedíes. Y por ese tenor continúa la lista añadiendo comediantes y comedias, carromatos para cajas, y burros que se usan como cabalgaduras, hasta que Rojas llega a la descripción de la compañía entera. “En las *compañías* hay toda clase de gusarapas y baratijas; entregan cualquier costura, salen de mucha cortesía, y hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas muy conocidas, y aun mujeres honradas (que donde hay mucho es fuerza que haya

de todo); traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, dieciséis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra, y Dios sabe el que hurta.”

Las comedias en la Corte y en las escuelas

Lo mismo que en Italia y en Inglaterra, algunas comedias fueron escritas siguiendo los lineamientos clásicos, y se representaron en palacios y universidades. La primera comedia secular de que se conserva el manuscrito se redactó en valenciano y se representó en un palacio valenciano en 1394. A veces las comedias estaban escritas en español, otras en latín y en ocasiones en las dos lenguas. Poco después de 1500 aparecieron traducciones de las tragedias griegas. Algunas universidades pidieron a los estudiantes y al cuerpo docente que se representaran dos comedias clásicas cada año. Los colegios de jesuitas, como en Italia y en Francia, utilizaron el drama con fines de edificación moral. Pero fuera de los palacios y de las aulas escolares, no había auditorio para las comedias que seguían los lineamientos del teatro griego y romano. El pueblo prefería a quienes seguían el ejemplo de Encina, quien escribió sobre la vida de su tiempo y seguía la forma libre de la comedia.

En la Corte fue donde encontraron acogida las maravillas de Italia. En 1548, una de las comedias de Ariosto se representó en el Palacio Real de Valladolid para celebrar el matrimonio de una princesa española. El decorado escénico, hecho a la verdadera manera italiana, impresionó en tal forma a quien escribió sobre la representación, que se olvidó de mencionar el nombre de la obra representada. En el mismo año Felipe II vio una comedia en Milán y, cuando subió al trono en 1556, hizo llevar

de Italia un académico para que pudieran representarse comedias italianas en la Corte. El Rey padecía temporadas de fanatismo religioso, y en el transcurso de una de ellas —cuando cayó mortalmente enfermo en 1598— suprimió los teatros públicos, Felipe III importó comediantes italianos, así como comedias y recursos escénicos, y su reina, que era muy aficionada al teatro, lo indujo a instalar un teatro en el Alcázar de Madrid. Por supuesto, los autos sacramentales siempre fueron bien recibidos en la Corte. Felipe III contrató comediantes profesionales, que representaron ante sus cortesanos las comedias religiosas que habían presentado públicamente.

Felipe IV, el último rey del “siglo de oro”, tenía un amor apasionado por el teatro. En el transcurso de cuatro meses de su primer año de reinado —sólo tenía dieciséis años— había presentado en la Corte cuarenta y cinco piezas, y entre 1623 y 1654 cosa de 300 comedias. Muchas de ellas fueron “representaciones a la orden” por obra de compañías profesionales de todo el territorio español. Contrató arquitectos italianos para representar comedias y diversos espectáculos en sus jardines reales, con los actores y auditorio flotando en un lago artificial. En una representación extraordinaria hizo que los tres actos de una comedia se representaran en escenarios acuáticos separados, cada uno de ellos por una compañía diferente. Llegó a gastar 500 000 reales en una sola representación. (Es difícil traducir esta suma a la moneda actual, pero Cervantes nos dice que un hombre podía vivir —aunque tal vez sin lujos— con un real y medio al día.) En 1632, cuando Felipe IV construyó el palacio llamado El Buen Retiro, incluyó en una de sus salas un notable teatro. Cuando la escena se desarrollaba en el exterior, una abertura en la parte trasera del escenario convertía los jardines

del palacio en un lejano telón de fondo. Tres años después hizo que Calderón, el más grande comediógrafo del "siglo de oro", dirigiera las representaciones que tenían lugar en la Corte.

La Commedia dell'arte en España

Nadie sabe con toda precisión cuándo llegaron por primera vez a España los ubicuos comediantes de la *commedia dell'arte*. Ya desde 1538 una compañía italiana tenía suficiente popularidad para ser invitada a dar una representación del Corpus Christi en el extremo sur del país. Esto sucedía en Sevilla, la tierra natal de Lope de Rueda y donde le tocó vivir. Con toda seguridad, Rueda ya conocía las representaciones que hacían los italianos antes de abandonar su trabajo de artesano para convertirse en actor y comediógrafo. Entre 1538 y 1574, la segunda fecha que se registra en su vida, estos actores extranjeros ya habían ganado fama suficiente para ser llamados a representar ante la Corte. Alberto Ganassa, que se supone fue quien creó el personaje Arlequín, representó ante Felipe II. Poco después, Ganassa y su compañía dieron funciones en uno de los teatros públicos que habían abierto sus puertas siete u ocho años antes. La compañía realizó representaciones en otras muchas ciudades, poniendo en escena tanto sus propias comedias como las de los interludios de los autos sacramentales. Hablaban sólo en italiano, pero exageraban sagazmente la pantomima y ellos y quienes los sucedieron se hicieron tan populares que en 1581 un fraile censor lanzó una invectiva contra "estos extranjeros, que sacan de España muchos miles de ducados cada año". La influencia de los actores italianos tanto sobre los comediógrafos como sobre los comediantes, fue notable.

Patios y corrales: Los primeros teatros públicos

Hasta 1576, los actores de Londres habían instalado sus escenarios en patios interiores. Ese año, cuando el empresario de una compañía de comediantes construyó en Inglaterra el primer teatro público, se supone que siguió el modelo de los antiguos patios. Es importante advertir que España creó teatros semejantes a los de Inglaterra, y desde un poco antes que ésta.

Durante el siglo xvi, toda casa de buen tamaño o cualquier posada de las regiones sur u oriental de España se construía en torno de un patio. Como el patio interior inglés, el patio español carecía de techo; por los cuatro lados daban sobre él dos o tres galerías, y se entraba por un zaguán techado, que lo comunicaba con la calle. Al instalar una plataforma, que servía de escenario, en el extremo interior del patio de una posada de Málaga, se creó un teatro desde 1520. En 1526 apareció otro en Valencia y un tercero en Sevilla, por 1550.

En las ciudades del norte, donde no se conocían los patios, los españoles hicieron teatros en los espacios libres que quedaban entre las partes posteriores de varias casas. Estos espacios cerrados, por lo general llenos de basura y de desechos, eran llamados corrales. Hacia 1554, Valladolid había convertido uno de estos patios en teatro público. Barcelona hizo lo mismo hacia 1560, y Córdoba por 1565. Poco después de 1568, en Madrid había 5 "corrales". La palabra corral pronto se aplicó al teatro improvisado en los patios de las casas del sur, y la palabra teatro sólo fue adoptada después de 1700, cuando España comenzó a construir teatros para ópera al estilo italiano.

En un corral típico del siglo xvi el amplio escenario se extendía de uno a otro lado del patio. Las habitaciones

y ventanas de las casas circundantes servían de balcones que disfrutaban los espectadores privilegiados. La administración arrendaba las habitaciones, o bien los propietarios pagaban una cuota anual por el uso exclusivo de estos balcones con asientos.

Al extremo del corral opuesto al escenario se instalaba un gran salón destinado a las damas que asistían a la representación; se le llamaba vulgarmente "la cazuela". También se disponían asientos a lo largo de los lados del corral y frente al escenario. Los "villanos" se acomodaban en el suelo que quedaba libre. Debido a que tanto sus aplausos como sus censuras eran estruendosos, se les llamaba "mosqueteros". (La violencia de sus censuras puede juzgarse por la jactancia con que escribió Cervantes: "Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron, sin que se les hiciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza.")

Debido a que las autoridades civiles de España —como también en Francia e Inglaterra— obligaban a las compañías teatrales a repartir sus ingresos con los hospitales y otras instituciones piadosas, sabemos que por lo menos se abrieron 6 teatros en otras tantas ciudades españolas entre 1520 y 1568. De hecho, las instituciones filantrópicas —o "cofradías", como se las llamaba— controlaban muchos teatros. No podemos decir que los construyeron, pues estos lugares de diversión eran al principio sólo patios a los que se daba un uso nuevo. Pero —y esto es lo importante— estos lugares se usaban solamente para celebrar representaciones teatrales, y poco a poco llegaron a ser una clase nueva de teatro, donde las comedias se representaban de una manera muy parecida a como se representaban en el *Globe* las de Shakespeare. Además, cuando España construyó nuevos teatros públicos, siguió

en esencia el mismo modelo arquitectónico hasta después de 1700.

La administración del teatro en España

Lo mismo que en Londres, el espectador pagaba una suma determinada por concepto de admisión general —a menos que, como sucedía a veces, lograrse introducirse gratuitamente en la sala—, y después, otra suma más alta por un asiento en las bancas o en los balcones. Los precios de admisión variaban de vez en cuando. Cuando la Corte estaba en Madrid, dichos precios eran más altos que cuando el Rey estaba ausente. El espectador probablemente pagaba una suma tan alta como hoy en día. En 1575, la cuota de admisión era medio real, un asiento en una silla de brazos costaba un real más, y un balcón, 6 reales. El administrador del teatro desempeñaba a veces el papel de revendedor de billetes de entrada, y subía el precio de los balcones hasta 32 reales. El producto de la venta del equivalente a las palomitas de maíz de hoy en el siglo XVI —fruta, agua y dulces— aumentaba sus ingresos. El comediógrafo vendía su obra totalmente. Los mejores tal vez obtuvieron 300 reales por un auto y 550 reales por una comedia. Con la última de las sumas mencionadas podía vivir durante un año o comprar 10 burros. Una comedia nueva raras veces se representó en Madrid más de 5 ó 6 veces.

Las representaciones tenían lugar por las tardes. Al principio los teatros abrían sus puertas sólo los domingos o los días festivos, posteriormente lo hacían también los martes y jueves y, a veces, otros días. Pero, entre las interrupciones de la cuaresma, las que se debían a enfermedad, fallecimiento de algún miembro de la familia real,

al calor del verano y a las lluvias del invierno, difícilmente podían efectuarse más de 200 representaciones al año. Molesto por las pérdidas que le acarreaban los días de lluvia, el famoso actor italiano Ganassa reconstruyó en 1574 el Corral de la Pacheca, de Madrid, agregándole un techo sobre el escenario y los asientos de los espectadores, y un toldo en el lugar destinado a los villanos.

El siguiente paso en Madrid fue la construcción de dos teatros permanentes, por obra de las cofradías, uno en 1579 y otro en 1583. En general, se parecían mucho al Corral de la Pacheca, pero probablemente se instalaron en ellos escaleras para subir a las galerías y balcones, y se agregaron camerinos en la parte posterior del escenario. Gradualmente dejaron de existir los teatros viejos de Madrid. En los pocos años que siguieron se construyeron teatros en Toledo, Sevilla, Valencia, Granada y Zaragoza. El interior de una estructura de madera en Sevilla —el Coliseo— tenía cuarenta columnas con bases y capiteles de mármol. Fue reconstruido en 1632 como estructura techada, “capaz de albergar entre 4 y 5 mil espectadores todos los cuales (por obra de algún milagro arquitectónico) podían ver y oír con igual facilidad”. No encontramos prueba alguna de que los proskenios y telones hubieran invadido los corrales del “siglo de oro”. Es muy probable, desde luego, que sí se utilizaron en las representaciones ante la Corte, porque Felipe III y Felipe IV importaron arquitectos italianos para montar sus escenarios. La única prueba, sin embargo, es más bien tardía. La primera casa pública de comedias que fue equipada como teatro moderno tal vez fue un edificio provisional en Madrid, donde una compañía italiana representó óperas y comedias desde aproximadamente 1708 hasta 1719. En el mismo lugar se terminó de construir en 1738 un

gran teatro de ópera bajo la guía del Marqués di Scotti, diplomático italiano de Parma, que lo inauguró con la presentación de la ópera *Armida Placita Demetrio*. El escenario seguramente tenía proskenio, telón y todo el resto del aparato que los teatros de ópera italianos habían estado empleando durante 100 años.

Los actores, el vestuario y el escenario

En cierto sentido, los teatros y las representaciones teatrales de España se parecían mucho a los de la Inglaterra de 1580 a 1640. En otro sentido, eran muy distintos. En Londres, eran siempre muchachos los que desempeñaban los papeles femeninos hasta después de la Restauración en 1660. Como hemos visto por la descripción que hace Rojas de las compañías españolas, en los burdos escenarios de provincia siempre aparecían muchachos y muchachas. En Madrid, sólo en 1587 se autorizó a las actrices para que aparecieran en público. La concesión oficial se vio influida por la competencia que hacían las Colombineas de la *Commedia dell'Arte*. A partir de entonces, se hicieron muy populares las actrices. Invadieron las representaciones que se celebraban ante la Corte, y en la época de Felipe IV casi fueron objeto de culto. Una de las mejores, “La Calderona”, fue amante del rey, y madre de su distinguido hijo don Juan de Austria, segundo de este nombre y acabó sus días en un convento, del que llegó a ser abadesa.

Lo mismo que en Londres —y como en todas partes hasta el siglo XVIII— el actor español llevaba en el escenario la ropa que se usaba en su época. La única excepción era cuando representaba a algún mahometano en un drama histórico, aun cuando el vestuario podía ser

una mala falsificación. Lope de Vega se quejaba de que los trajes en la comedia española se hallaban llenos de "cosas bárbaras": Sacar un turco un cuello de cristiano y calzas atacadas un romano. Las actrices también usaban pantalones, siempre que el comediógrafo podía disponerlos así. El vestuario se fue haciendo más costoso a medida que transcurrió "el siglo de oro". En 1636 un actor pagó 3 600 ducados por una capa bordada con primor.

Si los teatros ingleses de la época de Isabel y de Jacobo I siguieron el modelo que ahora aceptan la mayor parte de los estudiosos, parece que los corrales de España eran similares a ellos en cuanto a la disposición general, y sus escenarios se utilizaban de una manera muy parecida. No tenían proscenio ni telón. Había varias puertas para que entraran los actores, así como un escotillón en el escenario. Una cortina ocultaba o ponía al descubierto un escenario interior en el fondo. En la parte superior había un balcón o antepecho. En los lados y en la parte de atrás, cortinas, que podían correrse a uno u otro lado a fin de descubrir algo hacia lo cual pudieran dirigirse los personajes de una comedia. Parece que había alguna clase de decorado, por ejemplo, árboles pintados sobre cartón o sobre tela. Pero la mayor parte de los cambios de escena tenían lugar, como en el *Globe* de Londres, haciendo salir del escenario a unos actores por una puerta e introduciendo por otra a los demás, después de un breve intervalo en que el escenario quedaba vacío. El diálogo, de índole descriptiva, facilitaba esta operación.

En España, los complicados decorados de las representaciones dadas ante la Corte tal vez llegaron a los teatros en una época más temprana que en Inglaterra. En el prólogo a un libro de comedias publicado en 1622, Lope

de Vega atacó, en diálogo que sostienen un Forastero y un personaje llamado Teatro, los decorados y las tramoyas:

TEATRO: ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

FORASTERO: ¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?

TEATRO: Los carpinteros por orden de los autores. . . Pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos.

Fue el mismo Lope de Vega quien en una ocasión dijo: "Dadme cuatro bastidores, cuatro tableros, dos actores y una pasión."

Un espectáculo de variedad infinita

Comparadas con muchas representaciones de la Corte y de las calles, las que tenían lugar en los teatros primitivos debieron parecer lastimosamente desnudas y simples, pero lo que atraía la atención de los espectadores era el entretenimiento más complejo que jamás tuvo lugar en un teatro público. Primero tocaban los músicos. Después venía una loa, que podía ser un simple monólogo o, lo que era más probable, una sátira en verso que declamaban o cantaban uno o más actores. Después seguía el primer acto, pero a veces lo antecedía un "paso" entre el prólogo y la comedia misma, o también una canción y una danza. Entre el primer acto y el segundo, o entre éste y el tercero, el auditorio disfrutaba de otro paso, o de otro entremés. Estas diversiones entre actos podían ser complementadas por actores que bailaban y

cantaban. Con uno de estos "bailes", como se les llamaba a los números de danza, terminaba la función. Probablemente la sesión era tan larga como esos interminables programas ingleses de la época victoriana que frecuentemente incluían una tragedia, una farsa breve o un trozo de ballet, una comedia o un melodrama y un epílogo y a veces hasta una folla vodevilesca.

Cervantes, Lope de Vega y Calderón

Tal vez parezca inusitado que el arte de escribir comedias pudiera florecer en condiciones tan extrañas. Pero los comediógrafos españoles eran extraordinarios. La mayoría vivían una vida de aventuras, y no fueron pocos los que trasladaron al escenario buena parte de la vitalidad de su propia existencia.

Cervantes, el más notable de los comediógrafos españoles después de Rueda, era al mismo tiempo soldado y miembro de una orden religiosa, como la mayor parte de sus colegas. Fue herido tres veces en la batalla naval de Lepanto y perdió el uso del brazo y la mano derechos. Pasó cinco años en una prisión argelina y después combatió en las Azores. La pobreza encadenó sus tobillos y lo arrojó a la cárcel. Se unió a la orden de los franciscanos y terminó la segunda parte de *Don Quijote* justo antes de morir en la pobreza. Por desgracia, entregó una parte mayor de su vitalidad a esa gran novela que a las treinta comedias y entremeses que afirmó haber escrito. Las comedias de Cervantes, comparadas con las de Lope de Vega y de Calderón —salvo tal vez los entremeses— parecen frías y formales.

Lope de Vega, el comediógrafo que le sigue en importancia, fue tan extraordinario en sus comedias como en

su vida, lo cual es decir mucho. Amó y perdió esposas, amantes e hijos. Embarcó con la Armada española y escapó al destino de ésta. Usó para retacar cañones el mismo papel en que había escrito poemas de amor a una actriz veleidosa. Unos poemas indecentes que escribió a un amor perdido y su propia familia le obligaron a salir de Madrid bajo amenaza de muerte. En el transcurso de pocos meses tuvo un hijo de una esposa fiel y otro de una amante todavía más fiel. Cuando tenía casi 50 años entró en una hermandad religiosa. Continuó escribiendo comedias sin renunciar a sus amoríos. Pero cumplía con sus devociones religiosas, se flagelaba hasta que las paredes de su celda quedaban salpicadas de sangre y ayudó a quemar en la hoguera a un sacerdote hereje.

Lope de Vega fue el inventor más grande del Siglo de Oro español, que le tocó iniciar. Fue quien dio forma final a la comedia y le proporcionó además distinción. En lugar de reelaborar las tramas de otros, concedió a sus rivales la oportunidad de robarle material nuevo. Una de sus más brillantes comedias, *El acero de Madrid*, suministró a Molière el tema de *Médico a palos*. A veces, por supuesto, Lope trabajó con material de romances antiguos. Escribió piezas históricas, entre ellas *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*. Mezcló la comedia con la tragedia y escribió el primer drama social, *Fuenteovejuna*. Como otra de sus comedias, *El alcalde de Zalamea*, se ocupa con simpatía de los problemas de las clases inferiores.

Lope produjo una cantidad tan grande de comedias que Cervantes le llamó "Monstruo de la Naturaleza". Un año después de su muerte, acaecida en 1635, un autor español le atribuyó 1 800 comedias y más de 400 autos, y tenemos constancia de 431 comedias profanas. Lope

dijo y publicó que “más de ciento, en horas veinticuatro, pasaron de las Musas al teatro”.

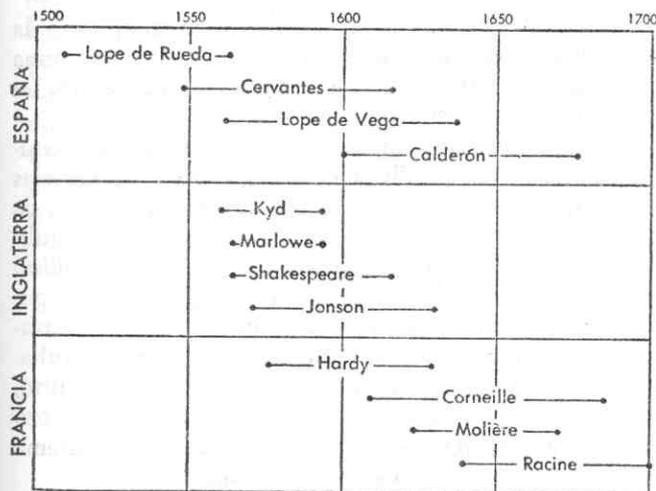
A pesar de la fecundidad de Lope de Vega, logró mantener un alto nivel de acción vigorosa y trama pintoresca, efectividad poética y habilidad retórica. Lo mismo que a su auditorio, no le interesaba la caracterización profunda. Somerset Maugham, en *Don Fernando*, nos da la clave del encanto de la poesía que Lope entretreaja con el drama:

Pueden apreciarse mejor sus comedias si se consideran como libros “de ópera”, en donde los versos hacen el papel de la música. Escribirá un pasaje heroico en donde tres personas, por ejemplo, bordan sobre una idea, y cada una de ellas termina su argumentación con el mismo refrán, de modo que casi se puede escuchar el estallido de aplausos que premian al ingenio. A veces un personaje presentará un tema en cuatro versos y lo ampliará después en estrofas que terminarán cada una con uno de los cuatro versos. Tienen una estructura de aria semejante a “La donna è mobile”.

Calderón, el último de muchos notables comediógrafos españoles, conquistó al mismo tiempo a la Corte y al populacho. Felipe IV lo hizo caballero cuando era director de las representaciones que tenían lugar en la Corte; posteriormente fue capellán de honor del rey. Calderón asistió a tres campañas, murió a los 81 años, lleno de riquezas y honores y legó su fortuna a la Iglesia, para la cual había escrito tantos autos.

En sus 200 comedias y autos tomó libremente argumentos de Lope de Vega y de otros comediógrafos, hábito

común entre los autores teatrales del Renacimiento. Sus comedias, obra de un hombre verdaderamente religioso, se distinguen por sus altos valores espirituales, su sentido de la fe y su señera calidad poética. El mundo moderno todavía admira sus obras *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, así como su versión de *El alcalde de Zalamea*, donde Calderón vuelve a tratar el tema de la obra del mismo título de Lope. Goethe y Schiller escribieron en forma entusiasta sobre Calderón. Algunas de sus comedias fueron traducidas por el comediógrafo alemán Grillparzer y por Edward Fitzgerald, el inglés que inmortalizó *El Rubayat* de Omar Khayam. En nuestro siglo, Max Rein-



EL CURSO DEL TEATRO POR PAÍSES. Los cuatro principales dramaturgos de España, Inglaterra y Francia. Los españoles comenzaron antes que los ingleses y continuaron su actividad durante más tiempo.

hardt representó triunfalmente *El gran teatro del mundo* y también *La dama duende* como *Doña Diana*.

La originalidad del drama español la prueba su contribución con dos grandes personajes al teatro posterior de otras tierras. Guillén de Castro escribió un drama sobre un héroe medieval español que Corneille transformó en *Le Cid*. Otro comediógrafo, Tirso de Molina, creó el famoso personaje de don Juan. Escritores de Italia, Francia, Inglaterra y los Países Bajos tradujeron o adaptaron muchas comedias españolas.

El instinto de España por el diálogo y la forma libre

Dos fueron las peculiaridades de los escritores de la España renacentista que hicieron del drama una forma natural de expresión y lo capacitaron para convertirlo en un arte marcadamente popular.

Parece que los escritores españoles estaban por naturaleza inclinados a utilizar el diálogo. Aun sus novelas —los españoles figuraron a la cabeza en el desarrollo de esta forma moderna del género narrativo largo— utilizaron mucho la conversación. *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (llamada comúnmente *La Celestina*, y publicada en 1499) tiene el corte de una comedia excesivamente larga. Las novelas picarescas de aventuras truhanescas, que se iniciaron en 1553, explotaron este recurso, y Don Quijote mismo —como puede verse por el trozo que hemos transcrito— gustaba de dialogar. El drama hablado era pues, inevitable en España.

El comediógrafo español, como el inglés de la época isabelina, ganó mucho con estar libre de las trabas que ceñían la forma clásica. Ignoraba las unidades de tiempo y lugar, aunque por lo general respetó la unidad de ac-

ción dramática. Nunca rindió culto al ídolo de la comedia en cinco actos. Durante una época escribió sus comedias en cuatro actos, pero pronto los redujo a tres. Cervantes reclama para sí el mérito de esta innovación. Lope de Vega otorga esta distinción a su amigo Cristóbal Virués. Pero en 1553, cuando Virués todavía no contaba cuatro años de edad, Francisco de Avendaño escribió una comedia en tres actos.

Nuestros conocimientos del teatro español los debemos al hecho afortunado de que a sus dramaturgos les gustaba escribir acerca de su arte. Muchos de ellos protestaron contra las restricciones de la forma clásica. Tirso de Molina lo atacó en su obra *El vergonzoso en palacio*. En el segundo acto de *El rufián dichoso* de Cervantes, un personaje llamado Comedia dice a otro, llamado Curiosidad, que no respeta las reglas y que ése es el único camino hacia el progreso. Lope de Vega fustigó las restricciones clásicas antes que nada. Dirigiéndose en verso a la Academia de Madrid dice en *Arte nuevo de hacer comedias*:

*Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros,
que ha escrito menos de ellas, y más sabe
del arte de escribirlas y de todo;
que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte...
Y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio...
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor, de otra manera
no tuvieran el gusto que han tenido.*

Un teatro floreciente en una nación arruinada

El drama, dice Maugham, "en ninguna época ni en país alguno floreció tan exuberantemente como en España durante los cien años que terminaron con la muerte de Calderón". En 1681, cuando murió el último de los grandes comediógrafos, Madrid tenía cuarenta teatros. Conocemos los nombres de más de 2 000 actores del Siglo de Oro. Se ha calculado que se escribieron y representaron 30 000 comedias. La mayor parte de ellas deben haber sido malas por todos conceptos, pero muchas fueron muy buenas, y algunas son ahora famosas en todo el mundo.

La historia del teatro español es de lo más sorprendente porque su drama aumentó en vitalidad e importancia a medida que España se hundía. El arte de escribir comedias se inició con la conquista del Nuevo Mundo. Se desarrolló un verdadero drama y aparecieron más y mejores dramaturgos aun cuando España sufría pobreza y tenía que pagar precios altos, mientras la guerra en los Países Bajos la desangraba. Así, por una extraña demora cultural, el teatro y las bellas artes aumentaron en estatura mientras la nación declinaba. En un país en ruinas y hambriento—donde los galanes regalaban a sus amadas alimentos en vez de flores— los teatros se multiplicaron y hombres como Lope de Vega y Calderón ganaron la inmortalidad.

IV. EL TEATRO PATROCINADO POR ISABEL I

SHAKESPEARE llamó a Inglaterra "Parque de Neptuno". "Ceñida por los triunfantes mares", encontró protección en ese "baluarte de muros de agua". Muchos ingleses han alabado el aislamiento de este reino isleño. Pero, mirándolo fríamente, el aislamiento de Inglaterra fue más relativo que total. Fue sólo conveniente para la guerra y para el teatro.

De 1600 a 1900 Inglaterra construyó un imperio esparcido por el mundo. Antes de apoderarse de los mares en conquistas globales, los arqueros ingleses ganaron la batalla de Agincourt, y Enrique V, aliado con Borgoña, se proclamó heredero del trono francés en 1420. Durante los 100 años que siguieron al Renacimiento, literatos ingleses visitaron Italia, y pintores italianos vivieron en la Corte de Londres.

No, Inglaterra no estaba aislada ni mucho menos. Conocía las glorias del mundo antiguo, como conoció las de Agincourt. Y para sus eruditos la parte más importante del Renacimiento en las letras fue el renacimiento del teatro clásico.

Sin embargo, Inglaterra fue siempre tan *England**—tanta gente vivía espiritualmente en su "otro Edén"—que produjo algo totalmente distinto, y mucho mejor, que un clasicismo imitado. Ello fue el edificio del teatro de Burbage, de naturaleza única, y el drama incomparable de Shakespeare.

* Alusión a la etimología del nombre "England" (tierra de ángeles).

Las comedias de los estudiantes del Renacimiento

Inglaterra sabía mucho por España y Francia acerca de los conceptos del teatro clásico en la Italia del Renacimiento. El descubridor del manuscrito de Vitruvio estuvo en Inglaterra de 1422 a 1424. Su traductor al italiano llegó a Londres en 1548 y vivió allí dieciocho meses como embajador de la República de Venecia. Bajo Enrique VII y Enrique VIII, la Corona inglesa contrató por lo menos nueve pintores italianos. Sabios y poetas salieron en ese tiempo de Inglaterra para estudiar humanismo y a los autores clásicos en Italia, muchos de ellos en las Cortes de Ferrara y Urbino, donde florecía el teatro. Lo que aprendieron en Italia llevó al arte de escribir comedias y la representación teatral a las universidades, a las facultades de derecho y hasta a las escuelas de párvulos. Sus imitaciones del teatro clásico se representaron en la Corte.

Los libros de contabilidad del King's College, Cambridge, muestran que ya en 1482 existía algo parecido al teatro. Del Magdalen College, Oxford, tenemos la misma información, en 1484. Hacia 1512, el drama era una parte tan definitiva del *curriculum* que a determinados estudiantes se les otorgaba un grado siempre que escribieran una comedia y 100 canciones en elogio de la universidad, un año después de terminar sus estudios. Cambridge al igual que Oxford consideraba que la representación de comedias en latín y en griego era un ejercicio educativo. Los estatutos de 1546 del "Queen's College", de Cambridge, exigían que se representaran dos comedias en latín o en griego cada año, fijaban el tiempo en que debía hacerse la representación y asignaban la suma de ocho chelines y seis peniques para gastos. Unos pocos años después el "Trinity College", de Cambridge, exigió

que se representaran por lo menos cinco comedias al año. Esta actitud y esta práctica continuaron durante el siglo XVIII. Los jóvenes caballeros que estudiaban derecho en las Escuelas de Leyes de Londres también estudiaron el drama clásico; durante mucho tiempo se les había exigido que estudiaran música y danza, así como teología. Ya desde 1526, en los registros del "Gray's Inn" figura una lista de "representaciones bien caracterizadas". El drama clásico también invadió las escuelas de gramática de ese tiempo. Sabemos que el colegio de Eton gastó dinero en la representación de dos comedias en 1525. Los niños del coro de Saint Paul representaron el *Formio* de Terencio en 1528, para el rey y el cardenal Wolsey. Hay abundantes registros de representaciones posteriores.

En ocasiones, Isabel I asistía a las escuelas y universidades para presenciar sus representaciones, y visitó las escuelas de Derecho. Pero era más frecuente que los estudiantes y los abogados jóvenes representaran sus comedias en los palacios de la soberana.

Los interludios, vehículo de la comedia y la instrucción

El Renacimiento de las Letras fomentó el patrocinio real a los interludios (entremeses o piezas pequeñas que se representaban durante el cambio de platillos en los banquetes) y desarrolló un tipo de comedia de admoniciones. Al principio, las piezas en un acto (que enlazan a la Edad Media con el Renacimiento) fueron introducidas como alivio cómico en la por lo demás comedia seria. Posteriormente se convirtieron en una forma favorita de descanso entre los platos de un banquete oficial. En 1493 Enrique VII dio empleo a cuatro hombres como

"Comediantes en los interludios del rey". Enrique VIII aumentó ese número a 8, en tanto que los nobles incluyeron grupos similares entre sus servidores. En lugar de abrazar el lado clásico del Renacimiento de las letras, los autores de interludios se volvieron hacia el humanismo, y se enfrentaron al nuevo mundo en vez del antiguo. A veces la sabiduría opacaba al ingenio. Por ejemplo, *Lucro y ganancias*, interludio que se representó en 1495 entre los platos de un banquete celebrado en la gran sala del cardenal Morton, ensalza al hombre que "rehuye la ociosidad", dedica su tiempo a estudiar y no promete a su esposa lujos ni comodidades, sino "riquezas moderadas y lo suficiente para nosotros dos".

Nuestro conocimiento del drama inglés a principios del Renacimiento tropieza con el obstáculo de que sólo se imprimió una comedia, y de que todos los manuscritos han desaparecido salvo unos cuantos. Sabemos, sin embargo, que John Heywood escribió varios interludios humanísticos que evitaban la alegoría. El mejor parece haber sido *The Play called the foure P. P.; a newe and a very mery enterlude of a palmer, a pardoner, a potycary, and a pedler* ("Comedia llamada de las cuatro pes; interludio nuevo y muy alegre entre un peregrino, un perdonador, un boticario y un buhonero"), que se representó en la Corte en 1520. Conocida generalmente como *The four P's* ("Las cuatro pes"), la comedia trata de una competencia, para ver quién podía contar la mentira más grande, en la que triunfa quien afirma que nunca vio a una mujer enojada.

La alegoría, que tan popular fue en las comedias de moralidad de la Edad Media, añadía instrucción a la comedia. La mayor parte de las comedias probablemente fueron escritas para que los estudiantes las representaran

en sus escuelas o ante la Corte. *The nature of the Four Elements* ("La naturaleza de los cuatro elementos") dramatizó los nuevos descubrimientos científicos y geográficos. *Wit and Science* ("Ingenio y ciencia"), que representaron los muchachos de St. Paul en 1530, muestra al héroe, que es un estudiante, cortejando a la dama Ciencia; vence al monstruo Tedio y toma parte en una satírica lección de lectura. Los interludios, como las comedias de moralidad, siempre se representaban en la lengua nativa.

Los universitarios comienzan a escribir comedias en inglés

Aun en las escuelas Inglaterra gastó menos tiempo que Italia o Francia en los ejercicios de dramaturgia clásica. Después de adaptar dramas clásicos y de escribir comedias en griego y latín, los maestros de escuela y los estudiantes volvieron sus ojos hacia la lengua inglesa. Se adhirieron a la forma académica y tomaron en préstamo unos cuantos personajes de Terencio o de Plauto, pero sus argumentos y diálogos eran originales y fueron escritos totalmente en inglés. *Ralph Roister Doister*, escrita hacia 1553 por Nicholas Udall, que fue maestro en Eaton y en Winchester, y *Gammer Gurton's Needle* ("La aguja de la abuela Gurton"), fueron representadas un poco después en Cambridge y atribuidas a "Mr. S. M. [aste]r of Art", son los más antiguos ejemplos de la comedia inglesa nativa. Aunque la segunda fue escrita en coplas rimadas, todavía aguanta la representación y aún puede divertirnos el tema del sirviente que encuentra la aguja perdida por la anciana señora, al sentarse sobre los pantalones que ella había remendado.

La tragedia tardó más tiempo en escapar de los lazos

de la lengua latina, de los temas y las formas clásicos, que la comedia. Sólo en 1560 tenemos constancia de una tragedia escrita totalmente en lengua inglesa. Esta obra, llamada *Gordobuc, or Ferrex and Porrex* ("Gordobuc, o Ferrex y Porrex"), sigue de cerca las reglas de la dramaturgia clásica, pero, además de utilizar la lengua de la época, sustituyó los héroes de Grecia y Roma por figuras míticas de la historia inglesa. A pesar de su gran éxito tanto en las escuelas como en la Corte, y no obstante las imitaciones que la siguieron, la comedia que ocultaba una forma latina tras el ropaje de la lengua inglesa, nunca logró la aclamación del populacho ni la adhesión de los actores profesionales. Muchos eruditos académicos continuaron traduciendo a Séneca y escribiendo nuevas comedias en latín hasta la aparición de Shakespeare y sus colegas.

Gordobuc es una obra bastante insulsa a pesar de ser su argumento un tema de lo más dramático y violento. El joven hijo de un rey mata a su hermano; su madre lo mata a él; el pueblo se rebela y asesina al rey y a la reina; los nobles aniquilan a los rebeldes, luego pugnan entre sí y se matan unos a otros por la posesión de la Corona. Los autores, dos jóvenes abogados llamados Thomas Sackville y Thomas Norton, hicieron tediosa la trama al narrarla de modo aburrido. Se atuvieron a la regla clásica que establece que las escenas de violencia deben tener lugar fuera del escenario y así, las relatan mensajeros que pronuncian discursos tan largos que a veces llegan a los cien versos.

Sin embargo, esta lóbrega y horripilante contribución a un festival de Navidad en una de las escuelas de la Corte dio al escenario isabelino algo más que una tragedia escrita por primera vez en la lengua que hablaba el

pueblo. Introdujo en el teatro el verso libre. Hasta entonces, la poesía de la tragedia latina estaba restringida a siete compases por verso, ritmo todavía más difícil para el diálogo que el alejandrino francés de seis pies. Sackville y Norton hallaron el verso libre en la traducción del conde de Surrey de la *Eneida*, publicada tres años antes. Sin embargo, lo utilizaron de manera rígida y torpe, sin aquella suelta fluencia que hizo del verso libre la forma perfecta del diálogo en lengua inglesa. Les faltaba el "vigor" del verso de Marlowe y la libertad lírica de Shakespeare, pero, por lo menos, mostraron a los comediógrafos ingleses el camino hacia la poesía dramática.

La otra innovación de Sackville y Norton es más bien dudosa. Resucitaron el "espectáculo mudo" (o pantomima) usado en los interludios de la Italia del Renacimiento. En *Gordobuc* la acción del espectáculo mudo era simbólica. Primero comenzaba a sonar la música de los oboes, en el transcurso de la cual se presentaban, surgiendo desde abajo del escenario, como si salieran del infierno, tres furias... Con ello se quería indicar los asesinatos desnaturalizados que habrían de seguir. Los posteriores comediógrafos isabelinos —con los cuales el espectáculo mudo se volvió tan indebidamente popular— mostraban en pantomima la misma acción que posteriormente se representaría con diálogo. Por la época de Shakespeare el espectáculo mudo había perdido su popularidad; él lo usó sólo una vez en la comedia que figura en *Hamlet*.

Obras representadas por niños para la Corte y para el público

Es curiosa la única contribución de la Corte al drama isabelino. Pero también dicha Corte era curiosa. Los no-

bles eran vehementes y sensibles, y de carácter muy fogoso. Isabel I tal vez fue "virgen", pero de ningún modo "prudente". Podría esperarse, de tal gente, una afición por *La aguja de la abuela Gurton*, o, como Polonius, por "una historia de rufianes". Y en última instancia, efectivamente disfrutaron con la alta y la baja comedia, con la sangre y los estampidos, con las historias patrióticas y con todo aquello vital que los teatros públicos comenzaron a ofrecer después de abrir sus puertas la primera casa de comedias de Burbage en 1576. Pero en los primeros años del reinado de Isabel sus cortesanos tenían que buscar en otro lado los refinamientos del arte dramático. Un poco como los nuevos ricos de nuestro tiempo, les faltaba cultura. Frente a los embajadores de Francia, de España y de Italia y de sus comitivas de pintores y poetas, los nobles ingleses querían aprender los refinamientos de la vida y de la literatura, los modos caballerescos y el amor cortesano.

La compañía real de comediantes de interludio que formó Enrique VIII carecía patéticamente de refinamiento y complejidad, de modo que cayó en desgracia al segundo año del reinado de Isabel y nunca volvió a aparecer ante la Corte. En las escuelas de derecho se representaron unas pocas y refinadas comedias. En 1566 la Escuela de Gray produjo la segunda tragedia poética en lengua inglesa, *Jocasta*, de George Gascoigne, y también su comedia en prosa inglesa, adaptada de la obra de Ariosto *I suppositi*, traducida torpemente por *The Supposes*. Pero, entre 1558 y 1584, Isabel y su corte confiaron principalmente para el disfrute de las cosas finas de la vida —en lo que se refiere al drama— en un teatro de una especie muy diferente y muy curiosa. Era la representación de comedias de adultos por com-

pañías de muchachos. Éstos eran los Niños de la Capilla Real, los Niños de Windsor y los Niños de San Pablo.

Durante muchísimos años estos niños habían formado sólo coros, pero en el primer cuarto del siglo XVI los niños de la Capilla Real comenzaron a representar interludios ante la Corte. Durante el reinado de Isabel, los niños de coro, que se suponía dedicaban todo su tiempo a los estudios musicales y a las tres R,* comenzaron a actuar con todo entusiasmo. Juntamente con los estudiantes de Eton y de Westminster, los antiguos integrantes de los coros representaron ante la Corte muchas más comedias que los actores adultos. Este gusto peculiar por las representaciones juveniles se extendió fuera del ámbito cortesano. Cuando Burbage abrió su primera casa de comedias en 1576, Richard Farrant, Maestro de los Niños de Windsor, tomó posesión de una sala en lo que había sido el Priorato de Blackfriars e instaló una compañía de muchachos que daban representaciones públicas en lo que se denominaba teatro "particular". Saliendo en varias ocasiones de Windsor, la Capilla y San Pablo, los muchachos hicieron seria competencia a los actores profesionales de 1576 a 1584 y durante los primeros quince años del siglo XVII. Durante este último periodo, Ben Jonson y otros dramaturgos populares escribieron obras para ser representadas por muchachos.

Los Niños de la Capilla contribuyeron a sacar al drama de la forma clásica y a hacer que siguiera la técnica libre y fácil de la época de Shakespeare. Richard Edwardes, el Maestro de los Niños en 1564, era dra-

* Reading, 'riting, 'rithmetic: lectura, escritura, aritmética. [E.]

maturgo y músico. Por ello fue lo más natural que, después de hacer que los niños representaran las comedias de otros autores en la corte y en las escuelas de Derecho, representaran una obra suya. En la primera de ellas, *Damon and Pythias*, un niño-actor recitaba un prólogo en el cual Edwardes decía cuán necesario era mezclar la comedia con la tragedia. Desde el punto de vista clásico, esto era una ofensa escandalosa, pero se convirtió en la médula del drama isabelino posterior. El público acudía en gran número para ver *Cambyses*, comedia que podía calificarse de "lamentable tragedia mezclada con regocijo placentero". Shakespeare no vaciló en incluir en *Hamlet* la escena cómica de los sepultureros precisamente antes del funeral de Ofelia. John Lyly, comediógrafo de la Corte que escribía para los niños, hizo gala de una prosa estilizada y preciosista, pero mezcló la comedia y la tragedia, trató en forma romántica a los personajes mitológicos y no prestó ninguna atención a las unidades de tiempo y lugar. Por 1588, cuando su *Endymion* fue representado por los niños actores de San Pablo ante la reina, la Corte prefería asistir a los teatros públicos para ver comedias dramáticas como *Tamerlán* de Marlowe y *The Spanish Tragedy* ("La tragedia española"), de Thomas Kyd.

Los actores profesionales y sus primeras representaciones

Mientras los "niños de coro" y los escolares, los estudiantes de las universidades y los abogados de las escuelas de Derecho representaban obras teatrales, los actores profesionales no estaban en absoluto ociosos. En las praderas provincianas, en las salas de banquetes y en los

patios de las posadas daban representaciones que en ocasiones pueden haber sido groseras, pero que eran sumamente populares. Algunas de las compañías tal vez hicieran prestidigitación y danzaban más bien que actuar, pero otros actores seguramente fueron expertos en el arte teatral. Éstos eran los actores a sueldo de casas nobles como las de los condes de Essex, Leicester, Derby, Worcester y Warwick, o de los lores Effingham, Hunsdon y Clinton. Se conocen los nombres de muchos de estos actores, porque acostumbraban hacer representaciones en las posadas y en las casas de comedias de Londres. Entre ellos estaba James Burbage, quien construyó el primer teatro y cuyo hijo Ricardo fue el mejor actor de las obras de Shakespeare.

Conocemos los títulos de sólo unas cuantas de las obras que estas compañías representaban en provincia, y apenas un poco más sobre el repertorio de los teatros ingleses antes de 1587. Hacia mediados del siglo, las compañías ambulantes todavía representaban misterios y moralidades, así como los interludios de John Heywood en provincia, en los castillos y en las posadas de las ciudades. También representaban *Ralph Roister Doister*, *La aguja de la abuela Gurton* y probablemente *Gordobuc*. Todo este material, acompañado de la comedia-drama *Cambyses* y farsas a base de cantos y danzas, invadía los teatros de Londres hasta que Christopher Marlowe salió de Cambridge para dar elocuencia al drama inglés.

Antes de que Isabel ascendiera al trono, apareció otro tipo de comedia, que llegó a ser sumamente popular en la década de los 1590. Ésta era la comedia-crónica. El primer autor de que se tiene noticia es John Bale, que representó su obra *Kynge Johan* ("El Rey Juan") en 1538. Sacerdote católico convertido al protestan-

tismo, escribió para su propia compañía ambulante una serie de obras que deformaban la historia para adaptarla a sus nuevas convicciones. Otros escribieron comedias-crónicas, y asimismo alteraron la historia para adaptarla al escenario y para mostrar gobernantes menos admirables que la reina Isabel que los gobernaba. Estos dramas se nutrían en el terreno del patriotismo inglés y particularmente en el sentido despierto de potencia nacional que derivaba de la "guerra fría" entre Inglaterra y España. La victoria sobre la Armada española en 1588 espoleó a los dramaturgos. Desde la década de los años 80 se escribieron aproximadamente doce comedias-crónicas. En los años 90 se representaron cerca de ochenta. Fue en estos doce años cuando los comediógrafos capaces y dotados de recursos llegaron al teatro londinense. Shakespeare probablemente comenzó su obra con *Enrique VI* y *Ricardo III* entre 1591 y 1593.

Súbitamente, un gran teatro y un gran drama

Durante la segunda mitad del reinado de Isabel sucedieron en el teatro inglés algunas cosas muy extraordinarias, en un lapso increíblemente breve. Ante todo, en 1576 James Burbage diseñó y construyó un teatro de nuevo tipo. En 1587 apareció el primer gran dramaturgo, Christopher Marlowe, con su *Tamerlán*. En el transcurso de quince años, Londres presenció la representación de *Ricardo III*, *La doma de la bravía*, *Romeo y Julieta*, *Sueño de una noche de verano*, *Julio César* y *Hamlet*, de Shakespeare. Antes de la muerte de Isabel, ocurrida en 1603, había llegado al escenario el fruto de la actividad de diez dramaturgos de importancia. Otros cinco, nacidos aún bajo su reinado, vieron representar

sus obras bajo el reinado de Jacobo I. En un cuarto de siglo el teatro inglés llegó a la madurez.

Corte y escuelas contribuyeron a la gran distinción del drama isabelino. La reina y sus nobles aceptaron a Shakespeare y a sus colegas con el mismo entusiasmo que la gente del pueblo. Los cortesanos llenaban los teatros, e Isabel, que no podía acudir a los teatros públicos, presenciaba las representaciones en la Corte o en las escuelas de Derecho. Las aulas de la enseñanza superior contribuyeron con su aportación de dramaturgos. Los dos tercios de los dramaturgos —Shakespeare y Ben Jonson fueron las excepciones notables— habían estudiado en Oxford o en Cambridge. Algunos de los mejores se convirtieron en actores. Casi todos se olvidaron del drama clásico para escribir con toda libertad y vitalidad.

Marlowe abre el camino

Como en el caso de muchos dramaturgos de la época isabelina, la vida de Marlowe fue violenta y breve. Hijo de un zapatero, pero maestro en artes por Cambridge, murió en una pendencia de taberna antes de cumplir treinta años. Temerario y rebelde, borrachín y librepensador, nos dejó personajes y diálogos tan violentos, intensos y apasionados como lo fue él mismo. Las pocas obras que escribió en sus breves cinco años de actividad creadora tal vez sean desiguales, pero alcanzan las alturas del drama poético, y prepararon el camino para el advenimiento de Shakespeare. Marlowe hizo del verso libre una herramienta nueva, fluida y poderosa para la creación de la tragedia verdaderamente poética. En una sola comedia, el *Doctor Faustus*, dio esplendor al escenario inglés. Aquí el lirismo alcanzó su cúspide:

*Was this the face that launched a thousand ships
And burnt the topless towers of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss! . . .
O thou art fairer than the evening air
Clad in the beauty of a thousand stars! . . .*

[¿Este es el semblante que lanzó a la guerra mil buques / e hizo arder las altas torres de Ilión? / Dulce Helena, hazme inmortal con un beso! / Oh, tú eres más bella que el aire de la noche / vestido de la beldad de mil estrellas!]

Fiel al personaje de su Fausto, el comediógrafo escéptico pone en sus labios estos magníficos versos, cuando el hombre se enfrenta a la condenación.

*The stars still move, time runs, the clock will strike,
The devil will come, and Faustus must be damn'd.
Oh, I'll leap up to my God!— Who pulls me down?—
See, see, where Christ's blood streams in the firmament!
One drop would save my soul, half a drop: ah, my
Christ.*

[Las estrellas muévense serenas, el tiempo corre, el reloj va a tocar / vendrá el demonio y Fausto será condenado / ¡Oh, quiero ascender hasta Dios! ¿Quién me impele hacia abajo? / Ved, ved cómo corre la sangre de Cristo por el firmamento. / Una gota, media gota, salvarían mi alma, ¡Oh, Cristo mío!]

Otros siete isabelinos

Thomas Kyd, que no era universitario, compartió la violencia de Marlowe así como “los viles engaños heréticos que niegan la divinidad de Jesucristo”. Por ello fue arrestado y torturado. Al salir de la prisión, fue despedido de la compañía teatral por su patrono, y murió en la pobreza cuando todavía no había cumplido los treinta y seis años. Antes de la época del *Doctor Faustus*, o tal vez por

entonces, el “deportista Kyd”, como lo llamaba Ben Jonson, escribió *La tragedia española*. Fue la primera de una larga serie de “comedias de venganza” en las cuales las apariciones fantasmales fomentaban y castigaban la violencia. Shakespeare escribió varias de este tipo, como *Ricardo III*, *Tito Andrónico* y *Hamlet*. Posteriormente vieron la luz *Antonio's Revenge* (“La venganza de Antonio”), de John Marston, *The Revenge of Bussy d'Ambois* (“La venganza de Bussy d'Ambois”), de George Chapman, *The Roman Actor* (“El actor romano”), de Philip Massinger y la que ha sido resucitada en el siglo xx, *La duquesa de Malfi*, por John Webster. Aunque *La tragedia española* fue escrita en rígido estilo, esta horripilante obra fue la más popular e influyente tragedia de la época isabelina. Samuel Pepys, el diarista de la Restauración, la vio en 1668. Fue representada en Alemania y Holanda durante todo el siglo xvii.

Robert Greene vino de Oxford hacia 1588, luego que abandonó a una esposa “y después de gastar la dote que obtuve de ella”. Vivió tumultuosamente y murió a los treinta y cuatro años, después de “un hartazgo de arenques curtidos y de vino del Rin”. Tres veces publicó folletos en los cuales decía estar arrepentido de sus pecados, y en el último atacó a Shakespeare llamándole “un cuervo engreído, embellecido con nuestras plumas... en su propio concepto el único agita-escenarios de un país”. Pero era hábil en humor y poesía; su novela *Pandosto* dio a Shakespeare la trama de *Cuento de invierno*, y la comedia romántica de Greene *The honorable history of Friar Bacon and Friar Bungay* (“La honorable historia de Fray Bacon y Fray Bungay”) inició un estilo que todavía se representaba en 1630.

George Peele, graduado de Oxford, alcanzó casi los

cuarenta años de edad a pesar de ser disoluto e imprevisor. Su buen humor y su gran habilidad en la versificación hicieron que *The Old Wives' Tale* ("Cuento de esposas") fuera un éxito, y escribió en *Edward I* una de las mejores comedias-crónicas, que ha competido con las de Shakespeare.

Thomas Dekker y Thomas Heywood —no John, el autor de interludios— vivieron sesenta y setenta años respectivamente, pero dejaron pocas más comedias escritas que los otros. Ambos fueron víctimas de la colaboración. Cuando Heywood no actuaba, tenía, como él decía, metida "una mano entera o por lo menos uno de los dedos principales" en 220 comedias, y Dekker era un "aderezador", o doctor de comedias. Aunque Dekker estuvo casi siempre en la pobreza y pasó seis años en prisión por deudas, tenía bondad y encanto y "poesía para dar y prestar", como puede verse en *The Shoemaker's Holiday* ("La fiesta del zapatero"). Escrita en 1599, todavía revive ocasionalmente en las universidades de lengua inglesa. La fama de Heywood descansa —y con bastante fundamento— en una sola comedia, *A Woman killed with Kindness* ("Una mujer asesinada con bondades"). Se presentó en 1603 y trata de la gente de su tiempo; es la primera tragedia de la clase media.

Ben Jonson, el rival más fuerte de Shakespeare

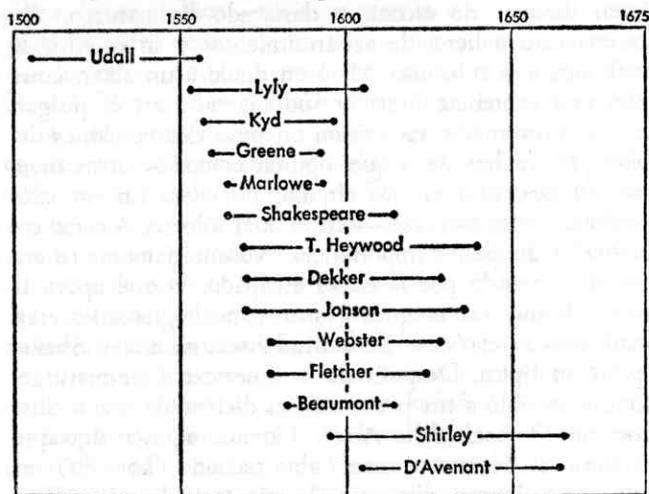
"El raro Ben Jonson" —otra excepción a la regla isabelina de que los buenos dramaturgos murieran jóvenes— casi enlaza la época de los inicios de Shakespeare con la clausura de los teatros por los puritanos en 1642. Escribió comedias para una compañía infantil de Blackfriars y farsas cortesanas para el especialista en decoración

Íñigo Jones. Entre 1605 y 1610 escribió lo mejor de su obra teatral; *Volpone*, *Bartholomew Fair* ("La feria de Bartolomé"), *Epicoene, or the Silent Woman* ("La mujer silenciosa") y *The Alchemist* ("El alquimista").

Ben Jonson tuvo una vida agitada. Durante un tiempo fue albañil, y después soldado en los Países Bajos. Se inició en el teatro como actor mediano, pero llegó a ser buen director de escena y destacado dramaturgo. Su carrera estuvo llena de acontecimientos y su espíritu se inclinaba a la rebeldía. Mató en duelo a un actor, cumplió una sentencia breve y fue marcado en el pulgar. Estuvo brevemente en prisión en otras dos ocasiones debido principalmente a que algunas comedias suyas cayeron en desgracia en los círculos oficiales. En un caso —afrenta a los escoceses— en el cual sólo actuó como colaborador de menor importancia, "voluntariamente se encarceló", cuando podría haber escapado, lo que apoya la teoría de que sus ataques a otros comediógrafos no eran maliciosos ni egoístas. Su actitud hacia su amigo Shakespeare es típica. Después de la muerte del dramaturgo, Jonson escribió a un poeta escocés diciéndole que a Shakespeare "le hacía falta Arte". Cuando alguien dijo que el autor de Hamlet nunca había tachado (borrado) un solo verso, Jonson dijo que "habría tachado mil". Pero escribió: "Yo quise al hombre, y honro su memoria (en este aspecto de la idolatría) más que nadie." Y en un poema que compuso para la edición *in folio* de las obras de Shakespeare de 1623, dijo Ben Jonson, con rara penetración: "No pertenecía a una época, sino a todos los tiempos."

Gracias a un subsidio que le otorgó Jacobo I, Jonson llegó a ser en todo el poeta laureado de Inglaterra, salvo en el título. Ese honor podría haber recaído, con igual

justificación, en George Chapman, quien a finales del siglo xvi escribió para el teatro público, y en los siguientes diez años para los niños de Blackfriars y de San Pablo —incluso la horripilante comedia de venganza *Bussy D'Ambois*—, pero su fama ha descansado durante más de un siglo en el célebre soneto de Keats en que alaba la traducción de Homero por Chapman.



DE LA COMEDIA ESCOLAR A LA MASCARADA CORTESANA. Los principales autores que vivieron desde la época de Isabel I hasta la de Jacobo I murieron antes de la clausura de los teatros en 1642. Los años del periodo Commonwealth retardaron la creación de obras de teatro durante una generación.

Los colaboradores en la época de Jacobo

Los dramaturgos que escribieron después de la subida al poder de Jacobo I en 1603 fueron con frecuencia

hábil y pulidos, pero sólo en raras ocasiones hicieron gala de la vitalidad e imaginación de Shakespeare y de otros comediógrafos de la época isabelina. Tal vez el hábito de la colaboración —sostenido y fomentado por un empresario, Philip Henslowe— explica en parte esa situación. Ciertamente John Webster escribió sin ayuda la mejor tragedia poética desde la época de Shakespeare, *La duquesa de Malfi*, y Philip Massinger fue el único autor de la mejor comedia, *A New way to pay old debts* (“Nuevo sistema para saldar cuentas viejas”). La colaboración más fructífera fue entre Francis Beaumont y John Fletcher, con su *Philaster* de 1610 y su *The Maids Tragedy* (“La tragedia de la doncella”), de 1611, pero Beaumont escribió una comedia mejor, *The Knight of the Burning Pestle* (“El caballero de la mano ardiente del almirez [o del mortero]”) antes de iniciar su colaboración con Fletcher en 1608.

Los males que entraña la colaboración van más allá de la pura esfera de la estética. Por ser tan grande el número de personas que trabajaban en común, ya sea abiertamente o en forma encubierta en tan gran número de comedias, a menudo surge confusión en cuanto al crédito que debe otorgarse a los autores. Fletcher es un excelente ejemplo de esto. Algunos dicen que escribió sin colaboración cinco o seis comedias; un especialista le atribuye cincuenta y tres. Otros creen que Shakespeare colaboró con él en *The Two Noble Kinsmen* (“Los dos parientes nobles”), y que, a su vez, él colaboró con Shakespeare en *Enrique VIII* y en una comedia perdida llamada *Cardenio*. Otros en cambio mencionan a Philip Massinger camino de Stratford para acudir en ayuda del comediógrafo retirado que había agotado su ingenio con el *Cuento de Invierno* y *La tempestad*.

Shakespeare, hombre misterioso

Shakespeare no necesitó colaboradores. Tenía genio suficiente para dos autores. Además, como veremos más adelante, gozaba de la estabilidad económica y de la libertad que le proporcionaba ser socio, a la vez que actor, del teatro de mayor éxito y de la más próspera compañía de actores de Londres.

Sabemos muy poco de las carreras profesionales, al igual que de las biografías de muchos de los dramaturgos de la época isabelina. Algunos murieron jóvenes. Otros tuvieron sólo pasajera popularidad. Pero sabemos mucho de hombres de la misma época que vivieron los mismos años que Shakespeare —cincuenta y dos— y cuya popularidad en algún aspecto se aproxima, aunque sea de lejos, a la suya. Ben Jonson es un buen ejemplo y conocemos mucho más de su vida que de la de Shakespeare. Esto se debe en parte a que Jonson tuvo problemas con la autoridad y también porque recibió dinero prestado del empresario Henslowe, quien llevaba sus registros muy puntualizados. En general, conocemos la vida de Jonson con mucho mayor detalle por los comentarios de sus contemporáneos, y por los folletos que escribió y los prólogos que preparó para sus obras publicadas. Shakespeare fue objeto de un curioso descuido por parte de sus amigos, y guardó mucho silencio sobre su persona. No preparó folleto alguno ni publicó prólogos en sus obras —ni en los dos poemas largos ni en las dieciocho comedias que se publicaron en vida suya.

La vida del dramaturgo más grande de la época cristiana es uno de los misterios más incitantes y provocativos de la literatura. Sabemos que nació en 1564, y

suponemos que recibió enseñanza primaria en Stratford-on-Avon. A la edad de dieciocho años se casó con Anne Hathaway, ocho años mayor que él. La hija que le nació de ella, Anne, vio la luz seis meses después, y en 1585 vinieron al mundo dos mellizos. Parece que hacia esta época abandonó a su familia y desapareció. No volvemos a saber nada de él hasta 1592. De pronto aparece como un autor de tanta importancia que un actor de la talla de Greene lo llama "Cuervo engraido", y "agita-esenarios" (*Shake-scene*). Su primera obra, *Enrique VI*, tuvo que llegar al escenario, puesto que Greene parodió uno de sus versos: ¡Oh corazón de tigre, envuelto en una piel de mujer!", cuando escribió, aludiendo a Shakespeare: "Corazón de tigre, envuelto en una piel de actor". Podemos conjeturar que esta obra y *Tito Andrónico* fueron representadas por los actores de Lord Strange, y también podemos dar por hecho que Shakespeare vio a los actores de los Condes de Pembroke, Sussex y Leicester representar en Stratford, o que actuó para Strange y para Leicester durante los "años perdidos". En 1593 publicó el poema *Venus y Adonis*, y otro al siguiente año, *La violación de Lucrecia*. Sabemos que se unió a la compañía del Lord Chambelán en 1594, pues en los registros oficiales figura entre los que recibieron un sueldo por representar ante la Corte, como uno de los "sirvientes" del Chambelán los días 26 y 27 de diciembre. A la siguiente noche fue representada, en la Posada de Gray, la *Comedia de las equivocaciones*.

Entre 1594 y 1616 el nombre de Shakespeare aparece impreso en los registros escritos poco más de cincuenta veces. No menos de veintiséis se refieren a juicios legales o asuntos comerciales, y seis más con referencia a parientes cercanos. En unos cuantos casos se le menciona

como actor que toma parte en la representación de una obra. Existen tres referencias a que poseía una participación en las utilidades del Globe Theater y del Blackfriars. Con una sola excepción, los comentarios críticos de sus contemporáneos son, como dice una autoridad, "generalmente breves y, o bien afectados, o bien convencionales". No contamos con otros hechos de su vida personal excepto algunas alusiones a los lugares en que vivió, a dos testamentos otorgados en su favor, su propio testamento y su muerte y funeral.

La poca información que tenemos sobre la vida de Shakespeare y sobre las fechas de sus comedias se ha obtenido después de prolijos estudios realizados por gran número de investigadores durante los dos siglos últimos. Cada uno de esos investigadores ha realizado el papel de un Sherlock Holmes de la literatura.

Publicación de las obras de Shakespeare

No existe nada escrito por la propia mano de Shakespeare, salvo seis firmas. En ellas aparecen cuatro grafías diferentes, y ninguna de ellas incluye la "e" en "Shake". Su nombre no figura en las primeras seis de sus obras que fueron impresas. Después de 1597, sin embargo, ocho primeras ediciones consignan su nombre. Con bastante frecuencia aparece el nombre como "Shake-speare" o como "Shakespeare". Los editores, atraídos por el encanto marcial de una lanza que se blande (eso significa *shake speare*) entregaron la grafía Shakespeare a la posteridad.

Por supuesto, nos dieron algo más que la grafía del nombre. Nos conservaron treinta y siete de sus obras. Existen muy pocos manuscritos de las obras representadas en Londres en la época de Isabel I, de Jacobo I y de

Carlos I, y no se imprimieron muchas obras. De las 220 obras en colaboración de que alardeaba Thomas Heywood, sólo una llegó a la imprenta. Se publicaron aproximadamente 550 obras entre 1559 y 1642, pero un erudito ha calculado que casi se perdieron 1 500 aún en manuscrito, por descuido, o a causa de incendios en los teatros. La razón de que se publicaran tan pocas obras entre el ascenso al trono de Isabel I y la clausura de los teatros se debió a que el autor vendía todos los derechos a la compañía que representaba la obra, y ésta sólo vendía el manuscrito a un editor cuando su necesidad de dinero era mayor que el temor a que algún rival piratease la obra una vez que ésta apareciera impresa. Los eruditos creen que algunas comedias fueron robadas por los editores, quienes compraban "partes" de ellas a los actores, pagándoles para que recitaran de memoria lo que supieran, o por medio de empleados que transcribían el diálogo en una especie de taquigrafía. Los derechos de autor consistían sólo en poder representar una comedia si se contaba con el manuscrito.

Entre las dieciocho obras publicadas durante la vida de Shakespeare figura *Pericles*, que se cree fue escrita en colaboración. Otra apareció en 1622. Contaríamos sólo con la mitad de sus obras que conocemos hoy si dos amigos suyos, actores también, John Heminge y Henry Condell, no hubieran compilado todos los manuscritos que existían, así como las obras publicadas, que editaron en 1623 con el título de *The Workes of William Shakespeare*. Este volumen se denomina el Primer folio. Y es un "folio" porque la hoja normal de papel para impresión estaba doblada una sola vez, con lo cual se tenía una página de 34 por 22 centímetros aproximadamente. Las comedias que se publicaron por primera vez en vida de

Shakespeare —y se publicaron una a una— se llaman cuartos debido a que la hoja de papel para impresión es doblada dos veces, o sea, para que formara cuartas partes de la hoja original, con lo cual se tenían páginas de 20 por 15 centímetros aproximadamente. Los textos de algunas de las comedias publicadas en cuarto son similares a los de las publicadas *in folio* —entre 1623 y 1685 se publicaron cuatro ediciones *in folio*—, en tanto que algunos de los parlamentos de las ediciones en cuarto son mejores. Pero algunas de estas primeras ediciones en cuarto son llamadas “cuartos malos”, y fueron precisamente descritas por Heminge y Condell como “diversas copias subrepticias y robadas, deformadas y mutiladas por fraudes de ignominiosos impostores”. Las treinta y seis obras de la primera edición *in folio* integran el canon de Shakespeare, paralelo al Canon francés de los libros autorizados de La Biblia. La tercera edición *in folio* añadió el *Pericles* y otras seis comedias seguramente espurias. La obra llamada *The Two Noble Kinsmen* nunca fue publicada *in folio*, pero apareció en una edición en cuarto casi veinte años después del fallecimiento de Shakespeare.

La prosperidad de Shakespeare

En la época de Shakespeare ningún hombre podía vivir sólo de la composición de obras teatrales. Las obras se vendían por seis u ocho libras, lo cual significaba apenas no más de 180 a 240 dólares traducido a moneda de hoy. Algunos comediógrafos tal vez recibieran las utilidades derivadas de una segunda o una tercera representación de sus obras, pero ese rendimiento seguramente no era demasiado grande. El ingreso total que Shakespeare recibió por la venta de sus obras, durante más de veinte años,

probablemente fue de unas 300 libras, o sea, menos de 10 000 dólares. Gracias a la generosidad de Burbage para sus colaboradores más valiosos, Shakespeare disfrutó durante muchos años, no sólo de su sueldo como actor, sino también de una parte de las utilidades y, después de 1599, tuvo una participación adicional como uno de los diez propietarios del Globe.

La seguridad económica de Shakespeare le evitó tener que escribir innumerables obras provisionales y colaborar con otros autores o trabajar como “aderezador” de las obras de otros comediógrafos. Aunque muchos de sus colegas escribieron muchas más comedias por año, la producción literaria anual de Shakespeare, casi dos obras por temporada mientras estuvo con Burbage, es realmente impresionante juzgada por los cánones modernos. Pudo hacer esta labor gracias a una especie de colaboración indirecta con historiadores, novelistas y dramaturgos del pasado. Tomó de otras obras grandes trozos de sus tramas. Todas sus obras, menos dos, se remontan en sus orígenes a otras fuentes que su propio espíritu fecundo.

Y lo que es mucho más importante, la segura posición de Shakespeare en la compañía de Burbage le evitó caer en la tentación de seguir demasiado de cerca las tendencias popularistas, o sea, repetir sus propios triunfos. Quizá escribió *El mercader de Venecia* —que utiliza material de dos o tres obras anteriores— por el sentimiento de antisemitismo que suscitó el juicio y la ejecución de un médico judío acusado de intentar envenenar a Isabel. Escribió comedias de “venganza” en *Ricardo III* y *Tito Andrónico*, pero en el intermedio produjo *La comedia de las equivocaciones*, adaptada de Plauto. *Mucho ruido y pocas nueces* y *Enrique V* vieron la luz el mismo año, lo mismo que *Noche de Epifanía* y *Hamlet*.

Los dramaturgos isabelinos prescinden de las reglas clásicas

El primer gran paso que dio hacia adelante el drama isabelino fue el diseño y la construcción del *Theater* único, obra de James Burbage en 1576; y de su compañero, *The Curtain*, obra de otro empresario al siguiente año. Dieron a los dramaturgos un escenario que se adaptaba a las necesidades de su época, y estimularon una fecundidad nueva en sus sucesores. Una década más tarde advino el primer florecimiento con el *Tamerlán* y el *Doctor Fausto* de Marlowe. Otros diez años presenciaron la rica cosecha de las obras de Shakespeare desde *Ricardo III* y *Sueño de una noche de verano* hasta *Noche de Epifanía* y *Hamlet*. Ninguna otra época en el teatro vio un progreso tan continuo y tan extraordinario.

Mientras Shakespeare estaba aún en Stratford, los dramaturgos isabelinos habían roto con la tradición académica. Como Lope de Vega, habían vuelto la espalda hacia las unidades clásicas y a las sentencias de Aristóteles y de Horacio. En 1580 Sir Philip Sydney, poeta, cortesano y crítico, se quejaba de las violaciones de que se hacía víctima a las formas clásicas. Si hubiese vivido cinco años más, ¿qué habría dicho de Shakespeare y de sus colegas, a no ser que lo hubiesen cautivado su poesía y su vigor? A juicio de Sydney, el tedioso *Gordobuc* ascendía "hasta las alturas del estilo de Séneca", y alcanzaba "el fin mismo de la Poesía". Pero lamentaba que no siguiera exactamente "el modelo exacto de toda la Tragedia. Porque tenía fallos tanto en el Tiempo como en el Espacio, los dos compañeros obligados de todos los actos corporales".

El dramaturgo isabelino no sólo se olvidó de las

unidades. A diferencia de los autores de *Gordobuc*, llevó las escenas violentas al escenario, en lugar de concretarse a hablar de ellas. Su violencia se acercaba a lo atroz; en *El rey Lear* Shakespeare lleva a la escena el acto de cegar a un hombre. Como los demás, Shakespeare escribió lo que Sydney había considerado como no perteneciente "propiamente a la tragedia ni a la comedia, sino que confundía monarcas y bufones". Además, el dramaturgo ahora mezcló poesía y prosa, y pasó por alto la regla de que los versos deben reservarse únicamente para la nobleza en tanto que la prosa quedaba destinada para las clases bajas. En *Noche de Epifanía* los capitanes de barco hablaban en verso libre, y la Condesa Olivia descendió hasta expresarse en prosa. Bruto pronuncia la oración fúnebre de César sin tener en cuenta el metro, y Hamlet hace lo mismo cuando se dirige a los cómicos. Media docena de las obras de Shakespeare tienen más líneas de prosa que de verso.

Defectos de los tiempos

El dramaturgo isabelino se acogía a algunos recursos propios de una etapa anterior que hoy parecen absurdos o complicados: pero Shakespeare los usó menos —o en mejor forma— que los demás autores. Por lo regular, relegó la subtrama a sus comedias. Para presentar un drama o para salvar lapsos, Shakespeare se sirvió en algunas ocasiones del prólogo, la introducción o el coro, que parecen proceder de una incomprensión italiana de la tragedia griega. En *Enrique V*, el Coro es un puente largo, pero firme, de narración y exhortación que lleva de un acto al otro. El heraldo llamado Coro en *Romeo y Julieta* traiciona torpemente la trama, pero sólo en dos

lugares: antes del primer acto y en el segundo. (Los productores modernos a menudo cortan esos prólamentos cuando representan la obra.) Sólo existen otros tres prólogos shakespeareanos. Shakespeare usó parcamente de otro recurso: el Epílogo. Lo utilizó sólo ocho veces, y ninguna de ellas en sus tragedias. Otro rasgo del teatro isabelino que podría parecer absurdo a los auditorios modernos era la "jiga". Probablemente una breve canción con una danza igualmente breve cerraban la representación de las obras de Shakespeare, exactamente como se hacía en España. Un europeo del Continente que visitó Londres vio una obra sobre Julio César, que bien puede haber sido la de Shakespeare, y escribió: "Al final de la obra dos actores vestidos de hombre y otros dos de mujer danzaron juntos, como es su costumbre, maravillosamente". (Quizá Shakespeare opuso reparos a que se cantara.)

Las debilidades de Shakespeare —más allá de la probabilidad de fracaso que acecha a cualquier obra teatral— eran los defectos propios de su tiempo y de su auditorio. La Inglaterra isabelina amaba la violencia y la alegoría, las lucubraciones filosóficas de largo alcance tanto como la poesía de alto vuelo. Con demasiada frecuencia, los problemas eran totalmente blancos o totalmente negros, y asimismo lo eran los personajes. El amor a primera vista no parecía más improbable que las conversiones de última hora en las cuales el hombre bueno se vuelve malo o el hombre malo se convierte en bueno.

Los auditorios aceptaban las pociones mágicas y los disfraces que no lograrían engañar ni a un niño. Les satisfacían los prototipos humanos más que los verdaderos personajes. Es un gran mérito de Shakespeare habernos

dado seres humanos como Hamlet, Enrique V y Catalina de Francia, Falstaff y Malvolio, Beatriz y Benedicto, Ricardo III y Porcia, Marco Antonio y Bruto.

Ahora tenemos que pasar de la literatura dramática a los negocios, de la dramaturgia a la construcción y administración de teatros. Pero ante todo hemos de ver cómo los grandes de la Corte, que gustaban de los placeres, lucharon en favor de los teatros y de sus administradores contra las autoridades un tanto puritanas de la City de Londres.

La Corte contra la City por causa de los teatros

Los "padres" de la ciudad iniciaron las hostilidades con una queja justificada. Ya se representaran las obras en los patios de las posadas o en los teatros comunes y corrientes, el hecho de que se reunieran grandes multitudes invitaba al robo. Se producían pequeños tumultos, y las autoridades estaban seguras de que en esa época de tensión entre los protestantes, que dominaban, y los católicos, que vivían reprimidos, florecería la sedición. Y lo que aún era peor, cuando la peste amenazaba a Londres —lo cual sucedía con bastante frecuencia— las acumulaciones de gente, aunque no fueran grandes, ayudaban a diseminar la infección. Los puritanos oponían objeciones de tipo moral. Un autor llamó a los actores "cocodrilos que devoran la castidad de las personas, así solteras como casadas". Sus obras enseñan "todo lo que pertenece al mal, al fraude, al engaño y a la suciedad". "Cualquiera que visite la capilla de Satanás, es decir, el Teatro, encontrará que no faltan allí los jóvenes rufianes." Las mujeres no pueden abandonar la sala donde se representan el espectáculo con "la mente sana y casta". Los hom-

bres que forman parte del auditorio "les regalan manzanas y retozan con sus prendas".

Con esta actitud no podían estar de acuerdo la reina ni su Corte, a quienes les gustaba el teatro hasta el punto de que algunos patrocinaban a las compañías de actores. De modo que Isabel y su Consejo Privado contraatacaron. En 1574 la Reina ganó el primer asalto al autorizar a una compañía llamada "Los hombres del conde de Leicester" para que dieran representaciones "dentro de nuestra ciudad de Londres", salvo cuando se celebraban rogativas o hubiera peste. La City accedió, pero clamó en contra de las "malvadas prácticas de incontinencia en las grandes posadas que tienen cámaras y lugares secretos junto a sus escenarios y galerías, donde se induce y se engaña a las doncellas". La City fijó algunas disposiciones más bien tolerantes, pero el resultado fue que se construyeran teatros fuera de la jurisdicción de las autoridades de la City; al principio estos teatros se situaron al norte, pero más tarde se levantaron al sur del Támesis, en Bankside. Durante un periodo de veinte años después que Burbage construyó The Theater, continuó la lucha entre la Corte y la City, y la reina llegó hasta crear su propia compañía. Dio mayor relieve al conflicto la clausura de los teatros durante ciertas temporadas, por nuevas disposiciones emanadas tanto de la City como de la Corte, y con el cierre de los teatros del exterior de la ciudad durante el periodo en que reinaba la peste, así como por lo menos una vez en tiempos normales por orden del Consejo Privado.

La amarga realidad de la peste se manifiesta en una disposición de la City, emitida en 1584, en la cual se establecía que los teatros sólo volverían abrirse cuando el número de fallecimientos en Londres —ciudad de

200 000 habitantes— bajara a menos de cincuenta por día durante veinte días seguidos. La peste mantuvo cerradas las puertas de los teatros casi todo el tiempo entre enero de 1593 y la primavera del año siguiente. Este desastre obligó a la compañía de Strange Derby a unirse a la de "Los hombres del Almirante" y a emprender, bajo la dirección de Alleyn y Henslowe, giras de trabajo. Una vez desterrada la peste, esta compañía conjunta dio representaciones durante corto tiempo en Newington Butts y después se dividió. Alleyn y "Los hombres del Almirante" se fueron a trabajar al establecimiento de Henslowe, el Rose. Cuando Derby murió, los actores encontraron un nuevo patrocinador en Henry Lord Hunsdon, se convirtieron en "Los hombres del Chambelán", se instalaron en el "Theater" y adquirieron a William Shakespeare y a Richard Burbage. De no haber sido por la peste quizá no se hubiese formado nunca esta gran compañía.

Comienzan la censura y el monopolio

Las disposiciones puestas en vigor por el Consejo Privado de la Reina introdujeron la censura en el escenario inglés —donde todavía existe— y también una especie de monopolio.

Con el fin de imponerse las autoridades de la City, una patente real de 1581 centró toda la autoridad en lo relativo a teatros en la oficina del *Master of the Revels* ("Director de Diversiones"). Este funcionario, ya habido durante mucho tiempo al servicio del Lord Chamberlain la tarea de proporcionar representaciones teatrales y otras diversiones a la Corte. Ahora se le dio la autoridad en todo el país sobre "representaciones, come-

días, actores y dramaturgos, así como sobre los lugares donde ellos hagan sus representaciones, para ordenar y reformar, autorizar e interrumpir". Esto significa que todas las obras tenían que recibir aprobación antes de ser representadas. La censura era más estricta en el aspecto político que en lo referente a la moral. Dada la época, las obras eran mucho más sanas de lo que podría haberse esperado. El adulterio sólo raras veces figuró en la escena. En 1606 se aprobó una "Ley para contener los abusos de los actores", tendiente a frenar la blasfemia. Uno de sus resultados fue que la primera edición *in folio* de 1623 cambió el texto de un parlamento de la alegre señora Page, que decía "qué demonios", a "qué caramba".

El monopolio se inició en 1598 cuando el Consejo Privado ordenó la reducción de las compañías a dos: la del Almirante y la de Chamberlain. Sin embargo, otras continuaron sus representaciones y en el término de cuatro años recibieron autorización oficial los Hombres de Worcester. Jacobo I se enfrentó a las cosas con mayor decisión. Clausuró todos los teatros que no estaban bajo el patrocinio de su familia. El escenario londinense habría de sufrir todavía más por las restricciones en el siglo XVIII.

Constructores de teatros y administradores de teatros

Después de Shakespeare y de Marlowe —y antes, mucho antes que los condes, y los chambelanes y los almirantes— que prestaron su apoyo a los actores sin recursos, debemos reconocer a James Burbage, actor-tramoyista, y a Philip Henslowe, especulador en casi todas las ramas de actividad, como los hombres a quienes más debe el

teatro isabelino. Un poco atrás de ellos debemos colocar a los dos hijos de Burbage, Richard y Cuthbert, el primero actor y el segundo empresario, y al yerno de Henslowe, Edward Alleyn, quien comparte con Richard Burbage el honor de haber sido los dos más destacados actores de la época isabelina.

James Burbage fue el iniciador. En 1576, cuando Shakespeare tenía escasamente doce años, este hombre construyó el primer teatro público de Inglaterra. No sin razón, lo llamó simplemente "The Theater". Su ejemplo inspiró la construcción de otro teatro, cosa de un año después, en las cercanías de Shoreditch, un sector del norte de Londres. En este teatro, llamado "The Curtain" debido a que fue construido en un trozo de tierra —conocido por unos como "Curten Close" y por otros como "Courtein"—, se representaron algunas de las obras de William Shakespeare, el actor-dramaturgo de la compañía de Burbage, porque éste hizo un convenio para reunir las utilidades de ambos teatros. En 1559, dos años después de la muerte de Burbage, el convenio se dio por terminado en el mismo lugar donde se construyó el "Theater", y los hijos de Burbage derribaron la estructura y utilizaron la madera para construir el famoso "Globe" en el distrito llamado Bankside, al sur del Támesis. Después, con el fin de contar con un segundo teatro —éste protegido contra la lluvia— los hijos de Burbage convirtieron en teatro "privado", o sea, techado, una parte del priorato de Blackfriars, que su padre había comprado poco tiempo antes de morir.

Henslowe era un hombre de negocios. Podríamos llamarlo especulador. Tal vez inició sus actividades como aprendiz de tintorero o como ayudante de policía, pero se convirtió en prestamista, en comerciante en cal y

cueros, en comprador y vendedor de tierras y en monopolista de *bear-baiting*.* Cuando se dio cuenta de que, en sólo diez años, los únicos dos teatros de Londres caminaban firmemente como empresas lucrativas, ingresó en el negocio. En 1587 —doce años antes de que se construyera el “Globe” en Bankside— Henslowe abrió cerca de allí el “Rose”, y en 1600 instaló el “Fortune” en la parte norte de Londres. Cuando el primer “Globe” se incendió en 1613, se apresuró a convertir su circo de osos, al sur del Támesis, en el teatro “Hope”. Como propietario del teatro, recibía parte de las utilidades que percibían las compañías que representaban en sus teatros, pero también mantenía relaciones personales y provechosas con los actores y con los dramaturgos. Para mantenerlos bajo su dominio, se convirtió en su banquero continuo y generoso: “Si estos amigos salieran de deudas conmigo, yo no tendría ningún poder sobre ellos.”

Tal vez cualquier otro pudiera haber construido los teatros que instaló Henslowe, pero quizá no hubiera fungido como banquero ni habría llevado los registros que tanto han dado a conocer a los investigadores de la historia del teatro isabelino, pues en realidad son la fuente más importante de conocimiento de este tema en la época. Estamos más en deuda con este recolector de dinero de lo que lo estuvo Ben Jonson jamás. Henslowe inscribió en su llamado *Diario* los nombres y las fechas de muchas de las obras representadas en sus teatros, así como los ingresos de taquilla, y el hecho de si las obras representadas eran nuevas o no. El contrato de Henslowe para construir el “Fortune” —que siguió el mo-

* Espectáculo de la época que consistía en observar las reacciones que acusaban osos encadenados al ser atacados por perros. [T.]

delo del “Globe”, aunque era cuadrado en lugar de ser poligonal— es la única descripción detallada que tenemos de un teatro de la época isabelina.

Sería injusto incluir en el historial de la sagacidad comercial de Henslowe el hecho de que obtuvo el capital necesario para sus especulaciones casándose con la rica viuda de su primer patrono, pues el hábito de casarse con la hija o la viuda del jefe era común en esa época. James Burbage obtuvo el dinero para construir el “Theater” de la esposa de su hermano, que era un comerciante acaudalado, y el actor Alleyn entró en sociedad con Henslowe al casarse con su hijastra.

Hubo otros teatros y otros constructores de teatros. Hacia 1605 Londres tenía seis teatros públicos y uno privado, el de Blackfriars. También había un escenario en Newington Butts, aunque éste muy bien pudo haber sido sólo un patio interior. Otro teatro público, el “Hope” —como ya hemos dicho— abrió sus puertas en 1613. Tres “teatros privados” comenzaron sus actividades durante el reinado de Jacobo I y de Carlos I: el de Whitefriars hacia 1608, el “Phoenix”, convertido de palenque de gallos en casa de espectáculos en 1617, y el “Salisbury Court” en 1629.

Lo que sabemos acerca del “Globe”

Sabemos más sobre el teatro en que actuaba Shakespeare que sobre la vida del dramaturgo. Sin embargo, nuestros conocimientos acerca de los llamados teatros públicos están lejos de ser completos. La mayor parte de los investigadores creen que tenían una forma única. Se asemejaban a esta forma los corrales españoles, ya descritos, pero los periodos del Commonwealth y de la Res-

tauración acabaron con ella. Unos piensan que tal vez fueran como los teatros italianos o quizá una variante del teatro holandés. Esto parece un poco traído de los cabellos, porque en Italia no hubo teatros permanentes antes de 1576, y un alemán que visitó Londres en 1585 escribió que el "Theater" y el "Curtain" eran "casas raras, construidas con tres galerías interiores, superpuestas".

La única prueba definitiva que tenemos sobre la forma del teatro isabelino, y de sus escenarios, proviene de cuatro fuentes:

1) Las grandes salas y patios donde se representaron las comedias antes de que Burbage construyera el primer teatro en 1576, y los circos destinados al acoso de osos y de otros.

2) Cuatro dibujos hechos en fechas que varían desde aproximadamente 1596 a 1640.

3) El contrato para construir el "Fortune".

4) Las pruebas deducidas de las direcciones escénicas que aparecen en las comedias de la época isabelina.

Los elementos básicos del teatro isabelino son un escenario con una puerta a cada lado y un balcón arriba, que utilizarían los actores, y un suelo plano y galerías en los lados y en la parte trasera, destinados al auditorio. Algunos de estos elementos seguramente se encontrarían en las llamadas grandes salas de los palacios como Hampton Court, en las escuelas de Derecho y en los colegios en Oxford y en Cambridge. Al final de tal sala había sendas puertas laterales que conducían a la cocina. Estas puertas servían de entradas para los actores, que hacían su representación en el piso o en una plataforma de poca altura colocada entre las puertas. Arriba estaba la "galería de los ministriles", que servía como escenario superior. Algunas veces había galerías a lo largo de las

paredes laterales, donde podía sentarse parte del auditorio, y por lo regular había otra galería en la parte trasera de la sala. Los patios de las antiguas posadas inglesas constaban sin duda de los mismos elementos. Había dos o tres galerías en los cuatro lados, y puertas que podían utilizar los actores. Suponemos que un escenario estaba en uno de los extremos, y que los actores llegaban al escenario subiendo unos cuantos escalones. La gente del pueblo podía permanecer de pie en el resto del patio, en tanto que los espectadores ricos presenciaban la representación de pie o sentados en las galerías laterales y en uno de los extremos. Para algunas escenas los actores podían utilizar la galería que estaba encima del escenario.

Sabemos que los actores profesionales representaron obras en las grandes salas de vez en cuando. Aun después de construidos los primeros teatros se sabe por los registros que se dieron frecuentes representaciones en los patios de las posadas llamadas de la Campana, del Hermoso Salvaje, Llaves de la Cruz y otras. Algunas de éstas tal vez se utilizaron desde antes; otras con toda seguridad. En 1557 fue suprimida una obra llamada *A sackful of news* ("Un costal de noticias"), después de que fue representada en "La cabeza de jabalí". En "El león rojo" se representó en 1567 una obra llamada *Sanson* ("Sansón"), y la Posada del Toro fue utilizada por los actores desde antes de 1576. Existen dos razones por las cuales las compañías aún hacían representaciones en los patios de las posadas después de que pudo contarse con teatros. Primero, había más compañías que teatros. Segundo, las posadas, que tenían habitaciones calientes y servían bebidas, resultaban más acogedoras en los fríos y lluviosos inviernos ingleses.

Al sur del Támesis había edificios que quizá sugirieron a Burbage mejorar los patios de las posadas. Se trataba de los circos destinados al acoso de osos y de toros. Este popular pasatiempo consistía en observar cómo los mastines se lanzaban a atacar a un animal atado o se atacaban entre sí.

Los mapas de 1560 y anteriores muestran dos edificios circulares utilizados para estos fines, y en cada uno de ellos aparecen galerías desde las cuales los espectadores podían observar los acontecimientos sin peligro. La estrecha relación que guardan los teatros con los circos de acoso es evidente, porque cuando Henslowe hizo el Teatro Hope en lo que había sido su circo de Osos, instaló un escenario móvil, y utilizó la construcción tanto para la representación de comedias como para lo que los isabelinos llamaban "diversión".

Dibujos de teatros isabelinos

Sólo hay cuatro antiguos dibujos que pretenden mostrar el interior de un teatro isabelino. No puede confiarse más que en uno de ellos, y éste apenas muestra una parte del espacio total del escenario.

Un holandés llamado De Witt visitó Londres hacia 1596. Quedó muy impresionado por los "cuatro hermosos teatros" de la ciudad, y describió y dibujó el "mejor y el más amplio", el "Swan". Desgraciadamente su descripción es sumamente breve e insignificante, y el dibujo original se perdió, por lo que todo lo que queda es una copia que se supone obra de uno de sus compañeros estudiantes. Las puertas están demasiado juntas para adaptarse a la "tarea" del escenario tal como se indica en la mayor parte de las comedias. Sobre ellas hay balcones destina-

dos a los espectadores donde la mayor parte de los eruditos opinan debió haber existido un escenario alto.

El otro dibujo procede de la portada de una obra llamada *Roxana*, una tragedia latina impresa en 1630. Se ven cortinas y un escenario alto, pero también los espectadores aparecen en dos balcones donde las acotaciones parecen indicar con frecuencia un escenario alto. Como *Roxana* está escrita en latín y fue representada primeramente en el "Trinity College", Cambridge, el dibujo puede corresponder a una representación universitaria.

La aproximación mayor a lo que en opinión de los eruditos era el escenario isabelino es un dibujo reproducido en *Messalina*, obra impresa en 1640. Aquí tenemos un escenario elevado con cortinas pintadas tras él. Encima hay un pasadizo poco profundo — apenas poco más que una galería sin estrados— tras del cual puede verse una abertura cubierta con cortinas. El dibujo no es lo suficientemente amplio para mostrar las puertas de entrada a los lados. Es más que posible que el artista haya dibujado un escenario real de uno de los teatros de Londres.

El último dibujo es tardío. Apareció en 1672 en *The Wits, Sport upon Sport* ("Los ingeniosos, o diversión tras diversión"), una colección de "farsas" o comedias cortas que se representaban aquí y allá entre 1642 y 1660 cuando los teatros fueron proscritos por los puritanos. Las luces escénicas, los candelabros y los espectadores encima del escenario sugieren que es un producto mixto de la imaginación del artista y de una representación celebrada en una sala privada.

El contrato para construir el Teatro "Fortune"

A Henslowe, el cuidadoso hombre de negocios, debemos la única constancia por escrito de las dimensiones, la forma y las partes que componían un teatro de la época isabelina.

Cuando Henslowe decidió construir el teatro "Fortune" en 1600, firmó —y el tiempo nos lo ha conservado, por suerte— un contrato con un carpintero para que erigiera un edificio parecido en todo, salvo un detalle, "al último teatro erigido... llamado el 'Globe'". La diferencia reside en el hecho de que la nueva construcción debía ser cuadrada, idea que Henslow abandonó cuando reconstruyó el "Fortune" después de su incendio. El contrato especifica que el edificio debe tener "ochenta pies" "por todos lados", y cincuenta y cinco pies de profundidad. Debería tener tres pisos con galerías que constituyeran "divisiones convenientes para las salas de los caballeros", y "habitaciones baratas"; el primer piso estaría a doce pies de alto, el siguiente a once y el tercero a nueve. El escenario tendría cuarenta y tres pies de ancho, y se extendería a medio camino a través del patio abierto, o sea, tendría una profundidad de veintisiete pies y medio. Tendría una "sombra o cubierta sobre dicho escenario", y un "vestidor" que puede haber comprendido un escenario interior y otro superior así como habitaciones donde los actores pudiesen cambiar sus vestiduras. Como Henslowe especificó que debería haber también "ventanas convenientemente distribuidas" en el vestidor, podemos suponer que entre ellas algunas podrían ser utilizadas en aquellas escenas en que figuraban balcones, como en las de *Romeo y Julieta*.

Lo que nos dicen las acotaciones escénicas

El contrato de Henslowe no consigna muchos de los posibles rasgos del escenario, pues se limita a decir que "en todas las demás proporciones adoptará la forma propia del escenario del mencionado teatro 'Globe'". Podemos suponer que existían entradas laterales ya desde el teatro primitivo, pues de no ser así Shakespeare no habría escrito en *Ricardo III* la acotación escénica que dice: "Entran por un lado La Reina Isabel, la Duquesa de York y la Marquesa de Dorset; por el otro Ana, Duquesa de Gloucester..." En los conflictos, las fuerzas contrarias entraban al escenario por puertas encontradas: "Entran, por el otro lado del Campo, Richmond, Sir William Brandon, Oxford y otros funcionarios."

En el contrato para construir el "Fortune" no se menciona ningún escenario interior, pero los investigadores creen haber encontrado abundantes pruebas de su existencia en las comedias primitivas: Con las cortinas cerradas, el escenario podía representar una calle, un camino campestre, una escena de batalla. Cuando se abrían, el escenario interior podía convertirse en una tienda, de campaña un cuarto de taberna, una cueva, una tienda. Si el escenario interior estaba ocupado por un trono, su superficie y la del escenario principal se convertían en un palacio.

Esta teoría de un escenario interior permanente, o "estudio", como se le llama con frecuencia, fue atacada en 1953 por un inglés, C. Walter Hodges, y por un norteamericano, Leslie Hotson. Ambos presentaron la misma argumentación, que es importante. Ningún autor o director permitiría que una escena trascendente fuera representada en una pequeña pieza interior alejada del gran

escenario-plataforma. Quedaría demasiado lejos, y la visualidad sería mala. Y, sin embargo, las escenas de gran importancia se representaban "dentro". La sugestión de Hodges fue que para una obra como *Antonio y Cleopatra* habría una estructura especial construida desde el muro posterior y que podrían observar fácilmente todos los espectadores.

Hotson fue mucho más radical. Encontró en los registros de la Corte, hacia 1600, recomendaciones para "un amplio escenario en mitad de la sala" al representar una comedia en el palacio de Whitehall. Concluyó que las comedias que se representaban en la Corte utilizaban decoraciones múltiples en medio del auditorio, y después afirmó que estaban hechas del mismo modo que en el "Globe". De este modo, escribió Hotson, Shakespeare debió tener un "teatro redondo". Es una conclusión que prescinde de la evidencia gráfica con que contamos.

Ciertamente existían escenarios altos. En el dibujo de *Messalina* aparece una galería estrecha. Ésta podría servir como campo de batalla, como la cumbre de una montaña o como cualquier lugar alto. En *Ricardo III* leemos: "Entra Gloster, en la galería superior, entre dos obispos." De acuerdo con la mayor parte de los investigadores, las cortinas que había detrás de la galería podían descenderse a un lado para exhibir un escenario interior. En *Antonio y Cleopatra* esa parte representa una tumba. En las acotaciones escénicas encontramos: "Entran en las cámaras superiores Cleopatra, Carmiana e Iras" e "Izan a Antonio a lo alto del monumento". En el último acto, "Proculeyo y dos de la guardia suben a lo alto del monumento y se colocan detrás de Cleopatra. Algunos de la guardia corren los cerrojos, abren las puertas y descubren así la cámara baja del monumento". La sugestión de

Hodges en favor de una estructura temporal no contradice el que la estructura fuera permanente.

Los especialistas shakesperianos creen que había otros dos escenarios al nivel de la galería. Éstos tenían las "ventanas convenientemente situadas" que especificaba el contrato para la construcción del "Fortune", y estaban colocadas sobre las dos puertas laterales que conducían al escenario principal. En la primera escena de Romeo y Julieta donde figuran balcones leemos: "Julieta aparece en la parte superior, en una ventana." Si esta ventana fuese meramente imaginada como parte de la galería, Romeo habría tenido que declamar los versos de su escena amorosa dando la espalda a la mayor parte del auditorio. Figuran otras ventanas necesarias en las obras de la época isabelina, y otras escenas de balcones con escaleras de cuerda para que el héroe suba y baje.

Sobre el balcón había todavía otro escenario destinado a los músicos y para las escenas que se desarrollaban en lugares sumamente altos, como por ejemplo en lo alto del mástil de una nave. Así, el teatro isabelino parece haber tenido siete zonas utilizables: el escenario principal, un escenario interior colocado al mismo nivel, la galería, otro escenario interior colocado al mismo nivel de ella, los dos escenarios con ventanas a los lados y el local alto destinado a los músicos. Naturalmente, los tres niveles tenían que comunicarse por escaleras situadas detrás del escenario. También había escaleras para el "sótano", que estaba debajo del escenario principal o tablado y para la "cabaña".

La "cabaña" era la parte alta de los vestidores, y en ella había espacio para un cañón y las máquinas que habían de producir los efectos sonoros correspondientes. Desde ella los actores podían entrar a la "sombra" o a

“los cielos” (el techo sobre el escenario) y se podía descender de él por medio de un escotillón. Thomas Heywood escribió en *Apology for Actors* (“Apología de los actores”) acerca de los cielos, diciendo que son cualquier lugar “de donde en toda ocasión descendían los dioses”. En *Alfonso, rey de Aragón* una acotación escénica dice: “Después de la tercera llamada, Venus descenderá de la parte alta del escenario.” En *El doctor Fausto*, Marlowe pide “Música mientras desciende el trono”. En el prólogo de *Cada loco con su tema*, Ben Jonson, que no era muy partidario de la maquinaria escénica, escribió sarcásticamente sobre ese tipo de comedia en la cual “un trono crujiente desciende entre los niños-actores con el único fin de causar sensación”.

El escenario principal parece haber tenido buen número de escotillones. En el último acto de *Hamlet* debe haber existido un escotillón en la tumba. Las brujas y los espíritus podían subir por este escotillón al escenario principal, envueltas en humo. En *The Brazen Age*, (“La edad de bronce”) Heywood pide aberturas tanto en los cielos como en el escenario: “Júpiter lo golpea (a Hércules) con el rayo, su cuerpo se hunde y desde los cielos desciende una mano envuelta en una nube, que desde el lugar donde ardió Hércules alza una estrella y la fija en el firmamento.” Algunos creen que el escenario alto también tenía escotillón.

Un teatro flexible para obras de muy diverso alcance

El estudio de cualquier obra de la época isabelina muestra cuán flexible debió ser el escenario para permitir los múltiples cambios escénicos, que llegan hasta cuarenta y tres en *Antonio y Cleopatra*. Pero, al mismo tiempo,

los dramaturgos habían de tener mayores dificultades con respecto a ciertas cosas que los hombres que vinieron después, que escribieron obras adaptadas a un escenario y una cortina. A menos que una muerte acabara en un escenario interior —lo cual es imposible en una escena tan llena de violencia y de cadáveres como la última de *Hamlet*—, el autor tenía que ingeniárselas para imaginar algún artificio destinado a hacer desaparecer de la vida los restos mortales. Cuando todos los actores salían del escenario terminaba una escena en él, y era preciso que ante el público apareciera o pudiera imaginarse un nuevo escenario cuando entraba otro grupo de actores. Esto significaba que una escena no terminaba con sólo que un actor saliera del escenario y regresara al iniciarse la siguiente; alguien más tenía que iniciar la nueva escena. Así, al final de la primera escena de *Hamlet*, Horacio y sus amigos salen del parapeto para hablar con Hamlet acerca del fantasma de su padre. La siguiente escena se inicia con la entrada del rey, de la reina, de Hamlet, de Laertes y de Polonio, y continúa durante casi 160 versos antes de que Horacio entre a hablar con Hamlet. Con tal dramaturgia y tal escenario, las comedias libres y de diverso alcance podían representarse con gran celeridad y efectividad. Si hubo intermedios, no existe evidencia textual de que fuesen necesarios, salvo como un alivio para la tensión que conllevaba la representación o para dar a la administración una oportunidad de vender alimentos o bebidas al auditorio. No existen indicaciones de actos y escenas en casi ninguna de las ediciones en cuarto de las obras de Shakespeare. Aunque la mayor parte de las obras que figuran en la primera edición en folio están divididas en esa forma, seis de ellas no muestran ni siquiera divisiones en actos. El drama-

turgo isabelino no *pensaba* en cinco actos, como los clasicistas del Renacimiento, y sus escenas se desarrollaban en una forma muy parecida a las de una película cinematográfica.

Sir Philip Sidney, quien seguramente presenci6 tales representaciones en "The Theater" y en "The Curtain", lo mismo que en la Corte, se irritaba mucho por la forma en que los dramaturgos lanzaban una escena tras otra sobre el escenario:

Tiene usted a *Asia* de un lado, y a *África* del otro, y tantos reinos inferiores que cuando llega el actor, siempre tiene que comenzar por decir dónde está; de no ser así no se concibe la historia; Ahora tendremos tres damas que caminan juntas recogiendo flores, y por lo tanto debemos pensar que el escenario es un jardín. Seguidamente se nos dice que ha ocurrido un naufragio en el mismo lugar y entonces estaremos en falta si no aceptamos que aquello es un arrecife.

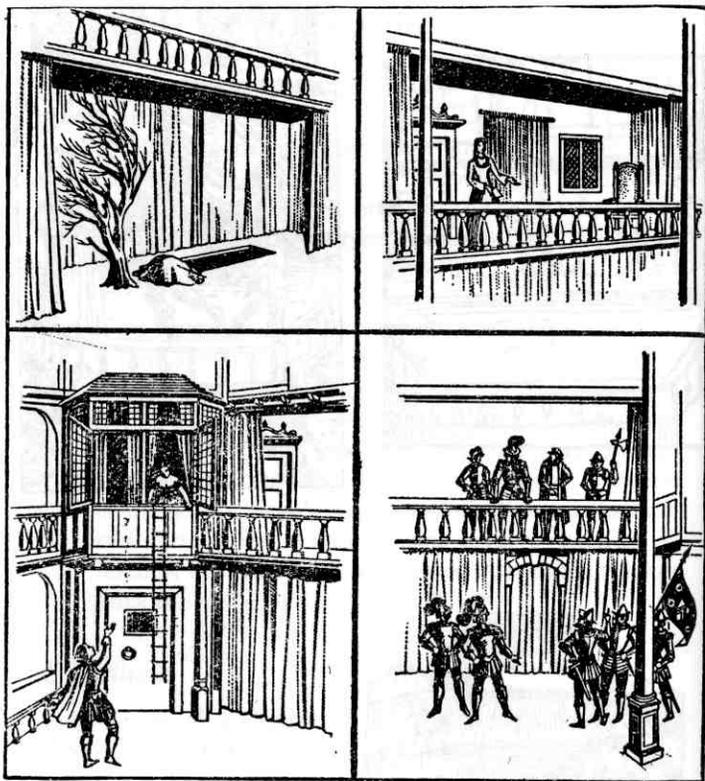
El auditorio

Parece que al auditorio no le molestaba nada de esto. Aceptaba los convencionalismos del escenario isabelino del mismo modo que los griegos aceptaban los del escenario de su tiempo. El auditorio de Shakespeare era mixto. En las "salas para caballeros y damas" de la galería, había hombres y mujeres tan inteligentes como Sidney, que también tenían bastantes conocimientos de teatro clásico. En las plateas, esa zona plana situada entre los muros de la galería, donde los villanos de pie rodeaban casi el escenario, había comerciantes y apren-

166



DIBUJOS DE LA ÉPOCA DEL TEATRO ISABELINO. Arriba a la izquierda aparece una escena de *Messalina*, impresa en 1640. Junto a ella un detalle de *Roxana*, publicada en 1630. A la izquierda puede verse un dibujo hecho según una descripción de Witt después de visitar el teatro Swan hacia 1596.



LOS ELEMENTOS DEL TEATRO SHAKESPEARIANO. Estos dibujos aceptan la idea de los escenarios interiores. Arriba a la izquierda, el "estudio", o escenario interior, dispuesto para representar la escena de la tumba en *Hamlet*. Arriba a la derecha, la cámara sobre el estudio, tal como debió de utilizarse en un soliloquio de *Hamlet*. Abajo, a la izquierda, una de las ventanas escénicas de *Romeo y Julieta* donde aparecen balcones. Por último, el escenario principal y los balcones, en una escena de *Enrique VI*. (Dibujos de Gerda Becker With, según los de Maurice Percival en Watkins, *On producing Shakespeare*.)

dices, sirvientes y mecánicos, soldados y marineros. Con demasiada frecuencia se ha aludido a este auditorio como ignorante y pendenciero, y por lo mismo indeseable. Ciertamente, ésta era la opinión que sustentaban los funcionarios puritanos de la ciudad que escribieron diciendo que "se realizaban robos después de cortar los bolsillos". Nuestra desfavorable impresión acerca del auditorio de las plateas se debe principalmente a lo que los mismos dramaturgos escribieron acerca de él. Hamlet dice que los villanos "son incapaces de apreciar otras cosa que incomprendibles pantomimas y barullo". A Peele le disgustaba escribir para "deleite de los pícaros de a centavo". Jonson decía que "la bestia, la multitud... ama todo lo que no es correcto y propio". Los dramaturgos mismos se quejaron también en el mismo tono de los actores, pero debe haberles molestado mucho también la costumbre de comer manzanas, cascar nueces y beber cerveza que evidentemente tenía lugar en el transcurso de las representaciones. Sin embargo, debemos observar que Nell Gwyn comenzó su carrera vendiendo naranjas en los teatros de la Restauración, y que los auditorios ingleses de nuestra época beben café o té y comen bizcochos o helados en los intermedios.

James Burbage no cometió ningún error al conservar "la platea" que fue inevitable en los patios interiores. Con ello aseguró la presencia de un auditorio mucho más numeroso del que habría podido asistir sentado a la representación; algunos piensan que el "Globe" tenía capacidad para 3 000 espectadores. También era un auditorio sumamente exigente cuando una escena mala les hacía sentir el cansancio de estar de pie. La gran calidad del drama poético desde Marlowe hasta Shakespeare demuestra que el auditorio isabelino tenía sensibilidad e inteli-

gencia innatas. Eran pocos los que sabían leer, por supuesto, pero un auditorio que no sabía leer podía tener los oídos muy abiertos y avidez de ideas y emociones que sólo el escenario podía brindarles.

Los teatros "privados"

Desde la época isabelina se registró una vaga y curiosa distinción entre los teatros "públicos" que hemos descrito y los teatros "privados". Cualquiera persona podía comprar su entrada a un teatro privado, pero como el precio variaba desde seis peniques hasta dos chelines en lugar de un penique a un chelín, el auditorio era un poco más selecto. En los teatros privados todo espectador tenía su asiento. Algunos elegantes pagaban una cuota extra de doce peniques para utilizar taburetes sobre el escenario hasta que esta práctica llegó a ser tal calamidad que Carlos II la prohibió en el transcurso de su reinado; pero fue necesario que transcurriera otro siglo y la autoridad de David Garrick para acabar con ella.

Teatros públicos frente a teatros privados puede parecer una simple distinción sin diferencia sustancial, pero en realidad dicha diferencia era muy real. La portada de *La Duquesa de Malfi* dice: "Tal como fue representada privadamente, en Black-Friars; y públicamente en el Globe, por los servidores de sus Majestades los Reyes." En una edición temprana y defectuosa de *Hamlet*, Gilchrist explica al príncipe que los actores han salido de su teatro porque "el auditorio público que venía a ellos se ha ido a los teatros privados, y al humorismo infantil".

La idea de un teatro privado puede remontarse por lo menos hasta 1574. En ese año las autoridades londinenses emitieron reglamentos para las representaciones que

tenían lugar en patios, pero exceptuaron de su cumplimiento a aquellos "sin público o que no cobraban dinero". Se referían a las escuelas de Derecho, a las obras que se representaban en las casas de los nobles, y a la aparición periódica de los niños-actores. Tal vez el término "teatro privado" surgió hacia 1576 —después de la apertura del teatro "The Curtain"— cuando Richard Farrant, maestro de los Niños de Windsor, decidió ofrecer representaciones de sus niños de coro y de los Niños de la Capilla en Black-Friar. Como esta medida entrañaba un cambio radical, y como el teatro y sus actores estaban todavía en la línea del vagabundaje, Farrant quizá pensó que sería prudente anunciar representaciones "privadas" en un teatro "particular", aunque cobró al público el importe de las entradas por anticipado.

La popularidad de los niños-actores y de sus teatros privados fue grande, pero intermitente. En diversas épocas tuvieron teatros privados en White-Friars, en San Pablo y en Porter's Hall, así como en Black-Friars, James Burbage compró parte de Black-Friars en 1596 y sus hijos la arrendaron a los Niños de la Capilla.

Los niños perdieron el favor de la corte y en 1608 ó 1609 Black-Friars se convirtió en la casa de invierno de los actores del "Globe". Como otros teatros privados, su repertorio se inclinaba principalmente a la comedia complicada.

Una notable diferencia entre los teatros públicos y los privados era la de que estos últimos estaban techados y utilizaban luces artificiales. Mientras los teatros públicos tenían que abrir sus puertas a primera hora de la tarde, los otros podían hacer sus representaciones más tarde y prolongarlas hasta la noche, como, por ejemplo, cuando la reina consorte de Jacobo I se cree contrató

Black-Friars y sus actores para que la entretuvieran a ella y a sus invitados durante determinadas noches del año de 1630.

¿Usaron decorados los isabelinos?

En las obras de la época isabelina representadas en la Corte y aun en las de las Escuelas de la Corte se usaron a lo que parece buena cantidad de decorados. En los archivos de la Oficina de las Diversiones figuran las listas de dinero gastado en una "ciudad", un "campo de batalla", "toldos para cubrir las diversas poblaciones y casas así como otros diseños y nubes", para "nubes y cortinas", para "una gran ciudad", "un recinto senatorial", para "VII ciudades, una aldea, una casa, un campo de batalla", para "grandes paños" y "grandes cortinas". Muchas producciones probablemente exhibieron diferentes "mansiones" al mismo tiempo, siguiendo la moda del escenario medieval, aunque puede afirmarse que la Corte adoptó el esquema de Serlio de representar una calle o un bosque con un solo decorado.

Con Jacobo I, el decorado a la italiana y las tramoyas comenzaron a invadir las representaciones de la Corte. A partir de 1605, se emplearon en las "mascaradas" representadas por Iñigo Jones, como veremos más adelante.

A fines del reinado de Carlos I, el decorado parece extenderse de las representaciones cortesanas a los teatros privados. En el año 1636 la reina se impresionó tanto de lo que oyó hablar acerca de la representación de una obra en Oxford que pidió prestados el vestuario y el decorado para sus propios comediantes: Las autoridades universitarias enviaron las "Ropas y perspectivas" y pi-

dieron que "no llegaran a manos ni fueran utilizadas por los actores comunes", lo cual sugiere que los teatros privados habían comenzado a utilizar tales decorados. Un autor observa que una obra representada en Black-Friars en 1637 tenía escenas como "las que se utilizaban únicamente en las Mascaradas". Existen dos o tres alusiones a decorados pintados en dicho teatro privado entre 1638 y 1640.

Sin embargo, los teatros públicos utilizaron muy pocos decorados. Probablemente se limitaban a sugerir decorados de un escenario interior: colgaduras o trastos de escenografía para indicar una habitación, árboles para un bosque. Romeo "trepa por un muro y salta adentro". Pero los registros de Henslowe consignan sólo utilería:

- 1 roca, 1 jaula, 1 boca del Diablo.
- 1 tumba de Guido, 1 tumba de Dido, 1 cabecera de cama.
- 1 hacha de madera, 1 hacha de cuero, cabeza de Iris, y Arcoíris; 1 altar pequeño.
- 1 escudo de cobre, y 17 floretes.
- 3 panderetas, 1 dragón en Fausto.
- 1 mitra de Papa.
- 3 coronas imperiales, 1 corona sencilla.

Algunos creen que, en alguna ocasión, se debieron colocar letreros, o "tableros de lugares" sobre las puertas laterales del escenario, como era habitual en los dibujos de escenas de Terencio. Sidney escribió: "¿Qué niño hay que, al asistir a la representación de una obra y ver *Tebas* escrito en grandes letras sobre una antigua puerta, cree efectivamente que es *Tebas*?"

"Un vestuario suntuoso y magnífico"

Las representaciones en los teatros como el Globe y el Fortune deben haber sido complicadas e impresionantes en dos aspectos: música y vestuario. Henslowe prestó dinero para la compra de instrumentos, y las direcciones escénicas no sólo pedían "preludios" a la entrada de reyes y generales, sino también música para acompañar cantos, danzas y aun escenas completas. En lo que toca al vestuario, en 1577 un clérigo atacó el "vestuario suntuoso y magnífico" que se usaba en el escenario, y un visitante suizo escribió en 1599 que los actores iban "vestidos muy elegante y bellamente" y un italiano —que tendría que haber mostrado una actitud muy crítica— comentó los "suntuosos vestidos de los actores".

La mayor parte de los vestidos debieron ser del tipo utilizado en la Corte o en la vida privada, pero hacían intentos por imitar los vestuarios de los extranjeros o de las clases. Entre otros vestidos, Henslowe inventarió una chilaba de moro, un vestido de Neptuno y dos trajes daneses. Un verso de una obra escrita por Kyd menciona un "turbante turco". Shylock usaba una gabardina judía. Un dibujo de una escena representada en 1596, de *Tito Andrónico*, muestra a un actor que lleva pantalones turcos, y un intento de representar una túnica romana. Tenían que usarse los mejores materiales porque un actor colocado en el centro de la plataforma estaba a dieciocho metros del espectador más distante, en tanto que cientos de ellos se amontonaban cerca del escenario. Aunque el costo de construcción de un teatro puede parecerse bajo —Henslowe pagó sólo £ 520, o sea no más de 25 000 dólares de nuestra época, por el primer "Fortune" y aproximadamente el doble por el segundo de ese

nombre, construido de ladrillo— la ropa en cambio era muy cara. El terciopelo costaba una libra la yarda, o sea aproximadamente 50 dólares. Pero siempre había manera de conseguir buena ropa de segunda mano. Un visitante del continente informa que "cuando algún caballero distinguido moría, casi todas sus mejores ropas eran obsequiadas a sus sirvientes, pero como no resultaría adecuado que éstos las usaran, las vendían por poco dinero a los actores".

El sistema isabelino de repertorios

Los dramaturgos, el público y los actores tenían una gran ventaja en la época de Shakespeare de que no se disfruta hoy en Inglaterra ni en los Estados Unidos. Aludimos al sistema de repertorios. No había representaciones continuas durante varios días. El programa cambiaba cada noche, pero las obras se representaban una y otra vez a distintos intervalos. Henslowe consigna trece obras representadas en treinta funciones durante la temporada de 1593-1594, la mayor parte de las cuales fueron puestas en escena dos, y algunas tres o cuatro veces. Una obra popular con frecuencia se repetía durante muchos años. Una obra que habría fracasado si se hubiera representado varias veces seguidas en el transcurso de una temporada podía defenderse si se ponía en escena en distintas representaciones bien espaciadas una de otra. El dramaturgo no recibía regalías, pero por lo menos tenía la satisfacción de saber que aun sus fracasos relativos tenían buenos auditorios de vez en cuando.

Como una compañía permanente era una necesidad para el sistema de repertorios, los actores mejoraron su técnica al trabajar juntos en una amplia variedad de obras.

El dramaturgo también se aprovechó de esa mayor destreza. Fue beneficioso poder crear determinadas situaciones y personajes mejor adaptados a las facultades de los actores. Como un actor en una de estas compañías podía desempeñar una parte "pesada" dos o tres veces por semana, probablemente desearía consagrar su talento a una parte más ligera de vez en cuando. Will Kempe, el cómico más grande de Londres, que tal vez representó a Falstaff y a Bottom, también desempeñó el humilde papel de Pedro, sirviente del ama de Julieta.

De "pícaros y vagabundos" a actores de la Reina

La historia de los actores de la época isabelina es interesante. También es complicada y confusa y, en ocasiones, sumamente vaga. Muy pronto resalta un hecho: las compañías de actores tenían que contar con el patrocinio de un noble si querían hacer sus giras con relativa seguridad. Las razones de esta situación probablemente eran múltiples. En una época en que el drama volvía a renacer después del Renacimiento de las Letras, la vanidad podría impulsar a un rey o a un conde a mantener una compañía de actores entre sus servidores domésticos, y a permitirles extender su nombre por toda la región rural. Los actores se beneficiaban por una especie de gloria reflejada. Atraían mayores multitudes si se presentaban en una población como Hombres del Conde de Leicester que si lo hacían como Actores de Burbage. Además, en ocasiones disfrutaban de cierto apoyo financiero cuando llevaban la librea propia del servidor de un noble. Pero detrás de todo esto pudo haber existido una prolongación del sistema de vida feudal que todavía era de reciente memoria. A fines de la Edad Media no existían los "hom-

bres sin amo", a menos que se tratara de algún fugitivo de la justicia o de su señor. Hay un vislumbre de ello en la Ley de Pobres de los Tudor, que clasificaba como "pícaros y vagabundos" a todos los actores comunes y ministriles, que no pertenecían a algún barón del Reino o a alguna otra persona honorable de gran categoría".

Los registros son escasos, pero el Conde de Worcester parece haber tenido una compañía de actores ya desde 1555, el Conde de Warwick y el de Leicester en 1559, Lord Strange, el futuro Conde de Derby, en los años sesenta, y el Barón de Effingham en los setenta. Otros nobles se adhirieron a la moda. Un investigador consigna no menos de veintitrés compañías que trabajaban bajo el patrocinio de algún noble durante el reinado de Isabel I. Después de abandonar a sus propios actores de interludios para favorecer a los niños actores, la soberana volvió a interesarse por los actores adultos en 1583 y congregó a su alrededor a los Hombres de la Reina, una brillante compañía que vestía de librea roja y que representó en la corte y en las posadas de Londres, y realizó giras, hasta aproximadamente el año de 1590.

Las compañías de actores

La historia de las compañías teatrales es difícil de rastrear, pues pasaban del patrocinio de un noble al de otro. La muerte de los patrocinadores, la deserción de los actores y, lo que es todavía peor, las plagas que asolaron a Inglaterra periódicamente, desintegraban las compañías consagradas y formaban otras nuevas. Aun en Londres los hechos aparecen confusos con frecuencia. Entre 1559 y 1586, cuando había representaciones de adultos en dos teatros y quién sabe en cuántas posadas, hay sólo registros

de una docena de compañías. En los últimos quince años del reinado de Isabel la mayor parte de ellas desaparecieron y en cambio surgieron cinco nuevas. Las compañías más prósperas en los años de 1580 y 1590 fueron las de los Hombres de la Reina, con el famoso payaso Tarleton; los Hombres de Leicester, compañía de la cual formó parte durante algún tiempo Richard Burbage, y la compañía de Lord Strange, que luego fue Conde de Derby. De éstas, sólo la de Derby sobrevivió algún tiempo, y aun así bajo dos nuevos nombres. A la muerte de Derby, se convirtieron en los Hombres del Chambelán, y Jacobo I, después de su coronación, los nombró Hombres del Rey. Esta compañía, para la cual escribió Shakespeare y que contó entre sus actores a Richard Burbage, sólo tenía dos verdaderos rivales. Una, la compañía de los Hombres del Conde de Worcester, con los cuales había actuado Edward Alleyn antes de ir a Londres. La otra era la formada por los actores provinciales del Barón de Effingham, posteriormente Conde de Nottingham. Se la llamaba Hombres del Almirante porque Effingham fue nombrado Gran Lord Almirante cuando derrotó a la Armada Española. Marlowe escribió —aunque muy poco tiempo— para esta compañía. Su estrella era Alleyn, y Henslowe su jefe y banquero. Las tres compañías representaron ante la Corte y probablemente emprendieron giras periódicamente, y con toda seguridad cuando las plagas assolaban a Londres.

Jacobo I y su familia se interesaron cordialmente en el teatro. Cuando Jacobo era no sólo heredero del trono inglés sino también rey de Escocia, pidió prestados los actores de Isabel para que participaran, con representaciones en Edimburgo, en la celebración de su matrimonio. Cuando subió al poder, tomó en sus manos

la compañía del Chambelán bajo el nombre de Hombres del Rey, y a los Hombres de Worcester los llamó Hombres de la Reina Ana, y a los del Almirante, del Príncipe Enrique. Posteriormente, otros dos miembros de su familia patrocinaron compañías teatrales. Uno de ellos fue su hija Lady Elizabeth y el otro su hijo el príncipe Carlos, el futuro rey decapitado por los puritanos siete años después que éstos clausuraron su compañía.

La economía en el teatro isabelino

La economía de las diversas compañías de actores era tan complicada como su historia. A veces, pero probablemente no con mucha frecuencia, sus patronos nobles les procuraban algún apoyo económico. Sin embargo, Henslowe prestaba dinero a la compañía del Almirante. Cuando las compañías aparecían ante la Corte se les pagaba por "representar y otras suertes de actividad". En la mayor parte de los casos las compañías teatrales eran sociedades por acciones, tanto en el aspecto económico como en el teatral. Diez o quince actores compraban acciones al precio aproximado de setenta libras por participación, que era una suma muy considerable comparada con el valor del dinero de nuestra época. Este capital se invertía principalmente en obras y en vestuario. Los accionistas contrataban a otros actores a razón de seis peniques por semana. Los adolescentes que desempeñaban las partes femeninas eran alquilados como aprendices a los accionistas, los cuales les pagaban unos cuantos chelines por semana.

La mayor parte de las compañías de Londres arrendaban los teatros a sus propietarios sobre una curiosa

base. Tenían derecho a todas las cuotas en centavos que se recolectaban en la puerta. Los propietarios eran los dueños de todo el dinero que los espectadores pagaban par trasladarse del patio central y presenciar la función de pie o sentados en las galerías. En muchos casos, cuando aumentaba la celebridad de la compañía, los accionistas percibían la mitad de los ingresos recaudados de las galerías. Las personas que recaudaban el dinero en la puerta principal, y en las dos puertas laterales que conducían a los asientos de más alto precio eran llamados "recaudadores". Por lo regular les pagaban los actores-accionistas, Henslowe en su teatro, insistió en contratar su propio personal. El dinero se recogía en una caja a través de una ranura, de donde deriva el nombre de *box-office* ("taquilla"). La situación de los accionistas mejoró cuando Cuthbert y Richard Burbage decidieron construir el "Globe". Sabemos que pagaban la mitad de la renta del terreno, y que cinco de sus actores, entre ellos Shakespeare, pagaron la otra mitad. Podemos suponer que la construcción del edificio fue financiada del mismo modo, y que los cinco actores percibían la mitad de los ingresos del teatro, aparte de su participación como accionistas de la compañía.

La actuación en la época de Shakespeare

El actor isabelino comenzó como pícaro y vagabundo y terminó bajo el patrocinio de la realeza. Cuando las primeras compañías comenzaron a viajar representando interludios y comedias burdas, seis hombres tenían que desempeñar veinticinco papeles. En la época de florecimiento del "Globe" y el "Fortune", había compañías bien dotadas que tenían aproximadamente veinte actores há-

biles y respetados. Llevaban bien la librea de un conde, de la reina o del rey.

Se discute mucho sobre el estilo de la actuación en la época de Shakespeare. Un grupo de investigadores afirma que era formal y retórico; en tanto que otro afirma que era natural. Algunos creen que varió o se desarrolló partiendo de una de las formas para llegar a la otra. Sabemos que debió haber sido inspirado y diestro, pues de no ser así los largos y complicados discursos que aparecen con tanta frecuencia en muchas obras no podrían haber sido comprendidos ni disfrutados. La mímica y los movimientos seguramente fueron importantes. El actor-dramaturgo Thomas Heywood advertía a sus colegas que no deberían "hacer ningún movimiento forzado ni impúdico con parte alguna del cuerpo, ni una mímica burda ni violenta; pero que tampoco actuaran como hombres tiesos y almidonados".

Existen dos poderosos argumentos en favor de la llamada actuación natural en las obras de Shakespeare, como puede verse ahora en las representaciones de sus obras que tienen lugar en "Old Vic". El primero de ellos es la intimidad de los teatros públicos. El "Globe" entero podría caber dentro del auditorio de cualquiera de los teatros de Broadway sin tocar el escenario. Tenía la cuarta parte de las dimensiones del auditorio del tipo de teatro de ópera donde actores como Robert Mantell representaron las obras de Shakespeare a fines del siglo pasado y principios del actual. Los actores del "Globe" necesitaban proyectar su voz mucho menos lejos que los actores en la mayor parte de nuestros teatros. La segunda razón para pensar que las compañías de los actores buenos y populares de la época de Shakespeare no eran del tipo oratorio ni lanzaban gritos destemplados descansa en

lo que el dramaturgo hizo decir a Hamlet al aconsejar a los actores:

Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad... 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.

Un rasgo sumamente curioso de la actuación en la época isabelina fue la popularidad de los niños actores, que traspasó las fronteras de las representaciones de las diversas compañías de niños. Las partes femeninas en el escenario profesional las desempeñaron niños hasta la clausura de los teatros en 1642 y aun en los primeros años de la Restauración, cuando Pepys escribió en su diario: "Un Kinaston, un niño, desempeñó el papel de hermana del Duque, pero hizo la más adorable dama que jamás vi en mi vida." Muchas mujeres asistían a los teatros públicos —como lo atestigua Shakespeare en tres epílogos dirigidos a ellas— pero estaba prohibido que actuaran en el escenario. Cuando se presentaron en Londres dos compañías francesas, la primera en 1629 y la segunda unos cuantos años después, sus actrices fueron siseadas y se las recibió con una granizada de manzanas podridas. La demanda y la destreza de los mejores niños actores puede conjeturarse por el epitafio que Ben Jonson escribió para Salathiel Pavy, de la Capilla de la Reina Isabel, cuando aquél murió a los trece años de edad. En él figuran los siguientes versos:

*"Twas a child that so did thrive
In grace and feature,
As heaven and nature seemed to strive
Which owned the creature.*

[Era un niño que destacaba tanto / en gracia y semblante, / que el cielo y la naturaleza parecían / disputarse a la criatura.]

Actores que todavía se recuerdan

Por su naturaleza misma, la actuación es la más efímera de las artes teatrales. Hasta el invento del disco fonográfico, de la película muda y finalmente de la sonora, no tuvimos registro alguno del arte de ningún actor salvo por sus retratos y las descripciones y opiniones de sus contemporáneos. Shakespeare, Marlowe, Thomas Heywood, Jonson y Webster fueron actores, pero en verdad sólo los conocemos como dramaturgos. Otros seis actores se han inmortalizado como tales. Dos de ellos, Heminge y Con-dell, perpetuaron sus nombres al publicar la primera edición en folio de las obras de Shakespeare. Richard Tarlton y William Kempe compartieron la celebridad en su tiempo por ser notables payasos y comediantes. Tarlton era "el bufón de Su Majestad la Reina, . . . gracioso con la Reina, su soberana, y gozaba del aplauso general del público". Kempe fue, durante un tiempo, miembro de los "comediantes ingleses" que viajaron por Holanda, Dinamarca y Alemania, y escribió un pequeño libro en que relata como viajó danzando desde Londres hasta Norwich. La última pareja que mencionaremos fueron los más grandes actores de su tiempo: Richard Burbage y Edward Alleyn; pero sabemos más de ellos por lo que hicieron fuera de las tablas que dentro de ellas. Después

de su muerte, Ben Jonson los celebró en verso. Dijo de Alleyn: "Otros hablan, pero sólo tú actúas." Este tributo supremo no impidió que Jonson escribiera de Burbage:

*He's gone and with him what a world are dead,
Which he revived — to be revivéd soe
No more young Hamlett, ould Heironymoe,
King Lear, the grevéd Moore, and more beside,
That lived in him, have now for ever died.*

[“Se ha ido y con él ha muerto todo un mundo, / que él revivió; que no resucitará más. / No más joven Hamlet, viejo Jerónimo, / Rey Lear, el moro agraviado, y otros más / que vivieron en él; ahora han muerto para siempre.”]

Ambos, Burbage y Alleyn, han pasado a la posteridad por lo que hicieron en lo referente a la administración teatral. Burbage compartió con sus mejores actores la propiedad del “Globe” y de Blackfriars. Alleyn se asoció a Henslowe en la construcción de teatros, circos de osos y en otras especulaciones, y habría muerto millonario si no hubiese preferido fundar y construir el Colegio Dulwich, donde, dicho sea de paso, se conservaron los registros de Henslowe.

Las mascaradas cortesanas de Iñigo Jones y Ben Jonson

La última forma de entretenimiento teatral que se desarrolló en la época de Isabel y se perfeccionó bajo los dos reyes Estuardos es la “mascarada”. Sus raíces se encuentran en las representaciones cortesanas de la Italia renacentista. En la noche de Epifanía en 1512 el joven rey Enrique VIII “apareció disfrazado con otros a la manera de Italia, llamada mascarada, cosa que nunca antes

se había visto en Inglaterra”. Antes, se habían visto “disfraces” y pompas en las salas de baile, pero ahora por primera vez la realeza tomaba parte en los entretenimientos. Isabel, la hija de Enrique, también gustaba de la mascarada —nombre que se tomó prestado de Francia— y sus representaciones, como las de su padre, fueron principalmente pantomimas. Fue Jacobo I, inducido por Ben Jonson e Iñigo Jones, quien convirtió dicho espectáculo en una especie peculiar de entretenimiento lírico respaldado en un complicado decorado escénico. Los Estuardos produjeron al menos un centenar de estos costosos espectáculos antes de que Cromwell y el Parlamento frenaran sus extravagancias.

Algunas de esas mascaradas fueron representadas en las escuelas de Derecho, pero la mayor parte de ellas tuvieron lugar en los palacios reales. A veces celebraban una coronación, una boda, o la visita de un príncipe o de un ministro extranjeros. Con frecuencia no fueron más que una excusa para una exhibición principesca o para adular a la realeza. Tomaban parte en ellas tanto cortesanos como bien adiestrados cantantes y danzantes. Enrique “desfiló” en el papel-mudo que dio su título al *The Masque of Oberon* (“La máscara de Oberon”) y Carlos I y la reina consorte representaron papeles en algunos de dichos espectáculos.

La reina Ana, esposa de Jacobo I, indudablemente prefería estos espectáculos al teatro; no vaciló en tiznarse la cara para representar el papel de una de las doce negras que aparecen en *The Masque of Blackness* (“La máscara de la negrura”), e indujo a Ben Jonson, poeta cortesano, a escribir cosa de treinta mascaradas. Y, a fin de contar con un diseñador adecuado para los decorados, se trajo de la corte de su hermano en Copenhague al arquitecto in-

glés Iñigo Jones, que había estudiado la escenografía y los mecanismos en Italia.

Las obras que escribió Jonson con este fin —también escribieron con la misma finalidad: Milton y otra media docena de dramaturgos famosos— son sumamente breves. Sólo ocho a doce páginas en el estilo moderno de imprimir. La mayoría de los personajes eran mitológicos o alegóricos —Diana, Bóreas, Neptuno, Razón, Esplendor, Amor y Gozo, aunque también Merlín y Arturo figuraron como personajes. Lord Bacon —que llegó a escribir una de estas piezas— alista, entre los coristas y danzarines, “Sátiros, Bufones, Salvajes, Antiguos, Etiopes, Pigmeos y Bestias.” He aquí unos cuantos títulos característicos: *The Masque of Blackness* (“La máscara de la negrura”), *The Masque of Beauty* (“La máscara de la belleza”), *The Golden Age Restored* (“Restauración de la Edad de Oro”) y *Pleasure Reconciled to Virtue* (“Reconciliación del placer y la virtud”).

Las maravillas escénicas italianas en Inglaterra

El principal mérito de la mascarada fue haber introducido en Inglaterra la escenografía y la maquinaria escénica de Italia, y también el proscenio, porque Jones diseñó un nuevo marco para las figuras y el ornamento simbólicos, para cada una de sus obras. Al principio se sirvió del escenario múltiple con sus “mansiones”; después del escenario único de Serlio. Pero como le gustaban los cambios súbitos de escenario se inclinó más a los prismas giratorios llamados *periaktoi* así como a los bastidores articulados o en ángulo y a los grupos de bastidores que corrían sobre ranuras. En lugar de utilizar una cortina frontal que se corría a ambos lados para dejar al descubierto la pri-

mera escena —lo cual se había hecho ya desde 1565—, introdujo un telón de boca de subir y bajar * pintado con diversos motivos. Al principio lo dejaba caer en una hendidura, al estilo de la antigua Roma, pero más adelante lo subía por medio de un rodillo, cuerdas y poleas. Nunca se utilizó para ocultar a la vista un cambio de escena, porque a Jones le encantaba hacer transformaciones mágicas a plena vista del auditorio:

La parte del escenario que primero se presentaba era un horrible Infierno; entre llamas, humeaba hacia la parte alta del techo. . . de pronto se oyó fuerte música, como si muchos instrumentos musicales sonaran a la vez; con lo cual no sólo se desvanecieron completamente las mismas brujas, sino también, el infierno hacia el cual corrían, y cambió toda la faz del escenario, ahuyentando el sufrimiento del recuerdo de tal cosa; en su lugar apareció un edificio glorioso y magnífico, que semejaba la Casa de la Fama, en cuya parte superior se descubrían las figuras de los doce personajes que intervenían en la mascarada, sentados en un trono triunfal erigido en forma de pirámide y rodeado todo de luz.

Un cortesano que presenció la representación de *The Masque of Blackness* describió uno de los complicados recursos que asombraron al auditorio y que al mismo tiempo introdujeron a la Reina Ana como parte del espectáculo:

Había una gran máquina en el extremo inferior de la

* Telón de boca de “guillotina” es el nombre técnico en México [T.]

sala, que era móvil, y en ella aparecían imágenes de caballos marinos así como otros peces de aspecto terrible, en los cuales cabalgaban los moros... En el extremo más lejano había una gran concha con cuatro asientos en su interior. En el más bajo estaba sentada la Reina con milady Bedford.

La naturaleza misma de la mascarada impidió que Ben Jonson utilizara todo su talento de dramaturgo. Su poesía se perdió, olvidada en el derroche de ostentación y espectáculo. Era fácil, para un hombre de su temperamento, rebelarse ante ello y en 1631 riñó con Iñigo Jones; Jonson lo llamó "fabricante de utilería... que hace girar sus extravagancias". Satirizó a Jones y el arte de la mascarada en una obra llamada *The Tale of a Tub* ("Historia de una cuba"). En su *Expostulation with Iñigo Jones*, escribió Jonson: "La pintura y la tramoya son el alma de la mascarada."

La pintura y la tramoya eran costosas. Sin contar los complicados vestuarios que suministraban los nobles que tomaban parte en las representaciones, la producción de *The Masque of Oberon* costó casi 1 500 libras —tres veces más que la construcción del Teatro "Fortune" un año antes. En 1618 Jacobo I gastó 4 000 libras en una sola mascarada.

Las maravillas escénicas, como hemos dicho, empezaron a invadir los teatros privados a fines de la década de 1630. Pero cuando Cromwell puso un freno a la corte y cerró los teatros en 1642, la guerra entre el decorado escénico y el escenario shakespeariano terminó casi antes de haberse iniciado. Durante la tregua del Commonwealth, William d'Avenant, autor de tragedias y de mascaradas, avizó el futuro que esperaba al decorado

escénico y produjo la ópera inglesa. Cuando en 1660 los teatros se abrieron de nuevo, el teatro "Red Bull" libró durante dos o tres años una desigual batalla contra los nuevos escenarios. Tal vez Iñigo Jones había sentenciado a muerte al "Globe" y al "Fortune" antes de que los soldados del Commonwealth los derribaran.

V. EL TEATRO BARROCO DE FRANCIA

EL TEATRO de Francia muestra una extraña suerte de continuidad desde el siglo XII hasta fines del XVIII, y ciertamente, hasta nuestro tiempo. Hasta bien entrado el Renacimiento, la gente de las provincias presencié "misterios" * medievales que se representaban al aire libre, en las plazas públicas, en los anfiteatros romanos, en los palacios y hasta en los cementerios. En París una compañía de aficionados comenzó a representar "misterios" en 1402, en una sala del Hospital de la Trinidad. En la historia de este grupo, la Cofradía de la Pasión, encontramos un hilo que lleva claramente del drama medieval al teatro de la juventud de Napoleón.

Después de ciento cincuenta años de representar "misterios", la Cofradía de la Pasión construyó un teatro por su cuenta en las ruinas de la casa citadina del Duque de Borgoña.

Una vez que se le prohibió ofrecer representaciones religiosas, la hermandad se consagró, sin éxito, a representar farsas, comedias y tragedias. Hacia 1578 había empezado a arrendar su escenario a compañías profesionales de actores que viajaban por toda Francia. El "Hotel de Bourgogne" continuó como teatro activo hasta 1783. De este modo el escenario francés, a través de un solo teatro, fluye durante 235 años en continuidad ininterrumpida desde el drama religioso medieval hasta lo que casi podría denominarse el teatro moderno.

* "Misterios" medievales, obras de tema religioso que al principio se referían a los "misterios" de la fe.

De un teatro medieval a un drama tardío

Si ponemos aparte —como en realidad debe hacerse— la convertida Sala del Hospital de la Trinidad y los todavía más aprovechados patios y corrales de España y los patios de las posadas de Inglaterra, podemos decir que el "Hôtel de Bourgogne", que abrió sus puertas hacia 1550, fue el primer teatro público construido desde la caída de Roma. Pero esto no quiere decir que el teatro de Francia alcanzara su plena perfección antes que el teatro español o el inglés. Sólo en 1634 contó París con un segundo teatro destinado al público de paga. El decorado a la italiana, así como las máquinas escénicas, no aparecieron sino hasta 1641. Y sólo entre 1637 y 1677 Francia produjo notables dramaturgos propios. Esto contrasta con el progreso más continuo que hubo en Italia, España e Inglaterra. Ya desde 1538 Italia enviaba al extranjero compañías de actores perfectamente adiestrados. Hacia 1570 España podía hacer alarde de sus numerosos teatros populares así como de un drama significativo y, para 1600, Londres tenía seis teatros y un William Shakespeare. Dos causas explican el retraso teatral de Francia —y también en las bellas artes— durante los siglos XV y XVI.

La primera fue la guerra, la guerra librada en su propio suelo y más allá de sus fronteras. Desde 1346 hasta 1450 los ejércitos ingleses conquistaron o saquearon buena parte del territorio de Francia del norte. Durante otros cien años Francia libró guerras intermitentes e infructuosas con otros reinos y principados europeos. El desastre de la guerra religiosa interna asoló a Francia en la segunda mitad del siglo XVI. La unidad, el poder y un siglo de prosperidad llegaron por primera vez a Francia con el cardenal Richelieu, quien convirtió a Luis XIII en so-

berano supremo por encima de sus nobles y de su pueblo y, después, durante el reinado de Luis XIV, quien, a su muerte en 1715, dejó consolidado a su país como la potencia dominante de Europa.

La segunda causa que retrasó el progreso del teatro fue el monopolio. A lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, muchos monarcas así como muchas municipalidades prefirieron otorgar a uno de los favoritos de la Corte o a un grupo privilegiado el derecho único de hacer, vender o administrar esta o aquella actividad con una fuerte utilidad. El teatro de Francia no escapó a la maldición de tal monopolio. Hasta 1634 sólo existía oficialmente un teatro público en París debido a que la Cofradía había disfrutado durante cien años del privilegio exclusivo de representar obras o de otorgar licencias para celebrar representaciones de sus obras en la capital de Francia. Sólo cuando París comenzó a tener otras compañías en teatros competidores, empezaron a surgir dramaturgos de fama duradera.

Representaciones en ferias y en canchas de tenis

El monopolio no es fácil de sostener cuando hay que tratar con gente tan celosa e irresponsable como los actores. Para la Cofradía ello fue particularmente difícil. La Hermandad tenía que gastar mucho tiempo y energía en perseguir, suprimir y gravar sin ton ni son a las compañías formadas de actores. Las grandes ferias de San Germán y San Lorenzo, que tenían lugar durante el verano, acreaban dificultades particularmente espinosas. Allí había compañías que ofrecían representaciones nocturnas a escondidas, y con frecuencia tenían medios para escapar de la ciudad antes de que la Cofradía pudiera perseguir-

las. Finalmente, un edicto de 1595 legalizó las representaciones teatrales durante las ferias. Después una compañía ambulante se instaló en el Hôtel d'Argent y otras en diversas canchas de tenis, pagando todas ellas a la Cofradía una cuota por cada representación.

La cancha de tenis francesa no se prestaba para teatro peor que la sala de un *hospital*. Este lugar de deporte era una estructura de considerable tamaño, larga y techada. Cuando la popularidad de este juego aminoró un tanto en el siglo xv, muchas compañías de actores ambulantes utilizaron estas estructuras como teatros temporales en todas las provincias de Francia. Nada más natural, pues, que de las ferias parisinas los actores se trasladaran a las canchas de tenis de la ciudad. La primera compañía que estableció una competencia legítima con los actores del "Hôtel de Bourgogne" utilizó una de estas estructuras durante dos años mientras construían un teatro permanente en el lugar de otra cancha. Éste fue el "Théâtre Du Marais", que abrió sus puertas en 1634 bajo la dirección del gran actor Guillaume Montdory y con el poderoso patrocinio del cardenal Richelieu.

Evidentemente había un fondo político en la pérdida del monopolio teatral de la Cofradía. Este fondo eran las tensiones y los celos de Luis XIII y de su gran primer ministro. El rey —no satisfecho con las representaciones que tenían lugar en la Corte—, había estado sosteniendo en el "Hôtel de Bourgogne" a una compañía de actores conocida con el nombre de Comediantes regulares del Rey o "Troupe Royale". A Richelieu, a quien se debía el creciente poder tanto de Francia como de su monarca, le gustaba irritar a su "amo" valiéndose de recursos ingeniosos. Uno de ellos fue el apoyo prestado a Montdory y a su "Théâtre Du Marais". Luis replicó quitándole al-

gunos de los mejores actores de Montdory para aumentar la "Troupe Royale".

El siguiente paso de Richelieu fue convertirse en dramaturgo y empresario teatral. Obligó a cinco escritores—entre ellos Pierre Corneille, que se había hecho famoso con sus comedias y tragedias en el "Théâtre du Marais"—a colaborar con él en algunas obras que, naturalmente, resultaron bastante malas. Richelieu proporcionaba la trama, y un diferente autor dramático escribía cada uno de los cinco actos. En 1641, el año anterior a la muerte del cardenal, éste abrió un teatro pequeño, pero hermoso en su palacio, que posteriormente fue conocido como "Palais-Royal". Allí, en un escenario dotado de recursos escénicos al estilo italiano, representó una obra llamada *Miramé*.

Los teatros cortesanos se convierten en teatros públicos

Los teatros de la corte existían ya antes de Richelieu y de Luis XIII. Los reyes y los miembros de su corte se deleitaban con bailes y espectáculos de ballet, pero también les gustaban los actores y la ópera. Ya desde 1577, la compañía Gelosi, formada por actores italianos, apareció en lo que puede llamarse el primer teatro cortesano de Francia, en la "Salle du Petit-Bourbon". En 1645 el cardenal Mazarino (de origen italiano), primer ministro de Luis XIV, hizo llevar de Venecia al más famoso mago del escenario de su tiempo, Giacomo Torelli, para que representara óperas en la Corte. Éste hizo representar para el cardenal una espectacular ópera italiana, *La Festa teatrale della finta pazzia* ("La fiesta teatral de la locura fingida") y para el rey, que tenía entonces siete años de edad, añadió novelorías tan ingeniosas

como un ballet de monos, loros que volaban y avestruces mecánicos. Para celebrar la boda de Luis XIV en 1660, Mazarino construyó un teatro en las Tullerías, una de las residencias reales. El nombre de este teatro—Sala de Máquinas—indica la clase de espectáculos que allí se representaban.

La actitud de Luis XIV hacia los teatros de su corte y hacia el público parisino fue notable. En sus palacios, desde el Louvre hasta Versalles, presentó toda clase de espectáculos para sus cortesanos y sus damas. Pero—y en esto fue único entre los príncipes—entregó el "Petit-Bourbon" y el "Palais-Royal" a compañías de actores que daban funciones mes tras mes para el público general. Además otorgó sustanciosos subsidios a sus actores italianos de la "Troupe Royale", a Molière y a la compañía del "Théâtre du Marais".

Hardy, el primer dramaturgo profesional de Francia

El teatro francés de 1500 a 1700 nos llega en curiosos compartimentos. Casi parecen sellados, de tan aislados que están mutuamente. Primero está la farsa nativa, enraizada en la Edad Media y que se marchita en el Renacimiento. Después, estudiantes y maestros de escuela imitan el drama clásico de Roma. El primer dramaturgo popular, Alexandre Hardy, trabaja en el teatro y para el teatro, presta poca atención a la forma clásica y parece estar más cerca, en cuanto a impulso, de Lope de Vega y de Shakespeare. Después, Corneille, y posteriormente Racine, reviven las unidades de tiempo, lugar y acción, escriben principalmente sobre temas clásicos y se ganan un auditorio popular. Entre esos dos clasicistas aparece Molière, con sus comedias

que tienen por tema la vida cotidiana de su época. Observa las unidades y escribe en verso, pero casi todos sus personajes pertenecen a su tiempo, y su diálogo es al mismo tiempo natural e ingenioso. A pesar de su enorme éxito con el rey y con la gente del pueblo, los demás autores dramáticos no lo imitaron.

Lope de Vega en España, William Shakespeare en Inglaterra, Alexandre Hardy en Francia, eran en 1600 los dramaturgos más destacados de las tres naciones. Habían vuelto la espalda al drama clásico. Escribieron obras de distintas dimensiones, con muchas escenas y acción vívida. Eran populares en la taquilla. Si Hardy hubiese tenido el genio de los otros dos, en Francia podría haber surgido un teatro un tanto distinto del de Corneille y Racine en el siglo xvii.

Hardy trabajó para la compañía ambulante de Valleran-Lecomte, pero nunca trabajó como actor. Su actividad consistía en escribir las obras. Como primer dramaturgo profesional de Francia, su producción fue prodigiosa. Algunos dicen que escribió 600 obras; otros aumentan esa cifra hasta 1 200. Él solo escribió la mayor parte de las obras que representaron los actores de Valleran-Lecomte después que esta compañía invadió París instalándose en el "Hôtel de Bourgogne" en algún momento entre 1600 y 1610.

Hardy escribió todo tipo de obras: tragedias, tragicomedias, melodramas y pastorales, todo salvo comedias. Como cualquier otro clasicista digno de este calificativo, dividió sus obras en cinco actos. En las primeras utilizó con frecuencia las grandes figuras de las épocas griega y romana y hasta llegó a emplear un coro. Pero pasó por alto las unidades de tiempo y lugar y mostró —con frecuencia en las escenas violentas— los episodios que en las

obras romanas sólo ocurrían fuera del escenario y que se hacían del conocimiento del público por medio de una narración. El resultado fue un drama más vigoroso. Como Lope de Vega y Shakespeare —y también como Corneille y Racine—, escribió en verso, pero sus diálogos, como los de Molière, eran directos y casi naturales. Sus discursos nunca fueron largos. Su principal contribución a la forma dramática fue el invento de una forma nueva. Lo era por lo menos en Francia, aunque no en Inglaterra y en España. Esta forma fue la tragicomedia. Según Aristóteles y Horacio, que en parte le hace eco, la tragedia sólo tenía como tema la realza y los acomodados; la comedia, la gente baja. Hardy las mezcló. El resultado pudo ser afortunado o infortunado, pero los asuntos de alto vuelo compartieron el escenario con los incidentes cómicos.

Corneille, el clasicista a pesar de sí mismo

Pierre Corneille —el más grande poeta-dramaturgo de Francia— presenció en Rouen, cuando no tenía aún veinticuatro años de edad, algunas representaciones de las obras de Hardy, por los actores Charles Lenoir y Guillaume Montdory. Impresionado por las obras y por los actores, Corneille se dedicó al teatro y llegó a ser, como Hardy, un próspero dramaturgo profesional. En 1630, Lenoir y Montdory representaron la primera obra de Corneille, *Mélite*, en una cancha de tenis de París adaptada para teatro. Lenoir y otros actores abandonaron la Troupe Royale del "Hôtel de Bourgogne". Pero el éxito de *Mélite* y el apoyo de Richelieu estimularon a Montdory para fundar el "Théâtre du Marais" en otra cancha de tenis. Corneille escribió lealmente para el teatro de Mont-

dory, como Hardy lo había hecho para el "Hôtel de Bourgogne" algunos años antes.

Corneille no fue en principio, o por instinto, clasicista. Esto vino posteriormente. Comenzó por escribir cinco obras sobre la vida de su tiempo, y una tragicomedia, *Clitandre*, antes de escribir su primera tragedia de corte clásico, *Medea*, en 1635. El teatro español ejerció sobre él una poderosa influencia. Puede verse esta influencia en su siguiente obra, la comedia llamada *L'illusion comique*. Nueve años después escribió su mejor obra, *Le Menteur*, inspirada por *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. Entre tanto —a fines de 1636 o a principios de 1637— obtuvo enorme éxito en el "Théâtre du Marais" con *Le Cid*. También esta obra se inspiraba en un modelo español, pero era libre en cuanto a la forma y romántica en cuanto al fondo.

Antes que se representara esta obra de "capa y espada", Corneille advirtió que no había razones más poderosas para escribir al estilo neoclasicista que para seguir la forma más libre, al estilo de Hardy. Las "normas clásicas" no habían estampado todavía su sello en el teatro francés. Pero, a pesar del éxito popular de *Le Cid* —fue representado en Londres antes de transcurrir un año— cayeron sobre Corneille fuertes críticas por no observar las reglas clásicas. Corneille se retiró a Rouen por tres años, y ponderó las virtudes de sus convicciones artísticas contra las ventajas de observar las normas caras al prepotente Richelieu. El resultado fue *Horacio*, dedicada al cardenal, *Cinna*, *Polyeucte* y *La mort de Pompée*. Todas ellas observaban las reglas clásicas. Reincidió con *Le Menteur*, pero se volvió de nuevo hacia la tragedia clásica, y fue electo en 1647 para ocupar un asiento en la sagrada Academia Francesa. Definitivamente, ahora

no sólo era el principal dramaturgo de Francia, sino también el mejor clasicista del escenario.

La carrera de Corneille fue plena y completa. Sobrevivió a su íntimo amigo Molière, y escribió su última obra sólo tres años antes de que Racine, su nuevo rival, se retirara del teatro. Corneille aportó a Francia una nueva forma teatral en sus comedias de intriga. Para Louis XIV y Mazarino escribió las "obras de máquinas" que señalan el clímax del teatro barroco, y abrió el camino a la ópera francesa. Ante todo y por encima de *Le Cid*, su reputación descansa en el desarrollo que dio a la tragedia clásica. Hizo más que cualquier otro autor dramático por establecer las normas clásicas. Sin embargo, no las observó tan de cerca como quienes lo siguieron. Veía en el teatro valores más grandes.

Racine: -Su obra y sus recursos

Jean Racine advino al teatro en un momento afortunado. Cuando Molière brindó a este joven su primera realización en 1644, Corneille ya se había ganado la aceptación popular por el tipo de obra teatral que Racine sabía escribir con destreza consumada: la tragedia clásica. Las dos primeras obras de Racine que se representaron, *La Thebaïde* y *Alexandre le Grand*, tuvieron un éxito moderado. *Andromaque* lo dio a conocer como el principal dramaturgo de Francia. Al siguiente año escribió una sátira contra los abogados, *Les plaideurs* ("Los litigantes"), modelada según *Las avisvas* de Aristófanes. Después, Racine volvió a la tragedia. En 1670 chocó, con éxito, contra su único rival. Su obra *Bérénice* fue representada una semana antes que *Tito et Bérénice* de Corneille, y obtuvo un triunfo notable tanto con el público

como con la crítica. Un conflicto similar tuvo lugar siete años después, cuando la mejor tragedia de Racine, *Fedra*, compitió no con mucho éxito, con una obra del mismo nombre escrita por un dramaturgo de inferior categoría, pero que tenía el favor del público.

Molesto por ello, Racine aceptó el nombramiento de historiador en la corte de Luis XIV, se retiró del teatro, se casó con una dama rica y se consagró a vivir una vida doméstica y piadosa. Precisamente antes de morir volvió al escenario de la manera más discreta y privada. Mme. de Maintenon —primero amante y después esposa en secreto de Luis XIV— pidió a Racine que escribiera obras de inspiración bíblica para una escuela superior de señoritas en St. Cyr. Él aceptó, a condición de que las obras no se representaran en público. De ello nacieron los finos y sensitivos dramas *Esther* y *Athalie*.

Racine desempeñó un papel de suma importancia en los grandes días del teatro francés, que se iniciaron con *Le Cid* en 1641 y terminaron con *Phèdre* en 1677. Salvo su obra *Les plaideurs* y dos obras orientales de inspiración contemporánea, toda su obra versa sobre temas clásicos; cuando se apartó de las normas, sólo fue en detalles. Insistió más que Corneille en el amor y la piedad. Su estilo poético era más preciso y más brillante, pero su interés tenía un alcance más limitado, y le faltaban la originalidad y la cálida imaginación de su gran rival.

A pesar del dudoso proceder en el mundo del teatro, Racine mantuvo en sus obras los más elevados principios. Consagró un exaltado lugar a la virtud y señaló en un prefacio a *Phèdre* que “el más leve mal se castiga severamente; el solo pensamiento del crimen viene a ser algo tan horrible como su comisión. . . Nos gustaría que nuestro trabajo fuera tan sólido y tan lleno de enseñanza útil

como fueron los de la Antigüedad”. Racine y Corneille aceptaron el mundo aristocrático tal como era. No figura en sus obras un indicio de crítica social. Molière, en cambio, aunque apoyaba al rey y contaba con el apoyo de éste, escribió sobre aristócratas innobles y ridiculizó la falsedad de sus vidas. Ocasionalmente, sus ayudantes mostraron cierto disgusto por su actitud. Y cuando Molière defendió el saludable propósito que debía perseguir el teatro, escribió en su prefacio a *Tartufo*: “No veo la razón de que deba existir una clase privilegiada.”

Molière: de aficionado a inmortal

El genio cómico de Molière ennobleció el teatro de París desde 1658 hasta 1673. Durante diez años interrumpió e hizo pasar a segundo término el desarrollo de la tragedia clásica. Su obra, nueva, tónica y vigorosa, dio al teatro francés su verdadera distinción entre la rica vitalidad de Corneille en *Le Cid* y *Le Menteur* y la perfección clásica de Racine en *Andromaque*. Incluso cuando le rondaba la muerte en 1673, Molière escribió y representó *Le malade imaginaire* (“El enfermo imaginario”). Esta obra fue, como ha dicho John Palmer, “la suprema manifestación del espíritu teatral: la obra en la cual el gran comediógrafo pasó de una falsificación de la muerte a la muerte misma”. Ningún otro autor dramático hizo una salida tan gloriosa del escenario.

Molière comenzó su actividad de actor —aficionado— en 1644. Su grupo estaba formado principalmente por los jóvenes de dos familias, y algunas veces fue llamado Los Hijos de Familia. Parece que los actores prefirieron buscar su suerte en el “Théâtre Illustre”. Un grupo de actores de la “commedia dell’arte” tal vez se hubieran con-

tentado con llamar a su compañía "Los ilustres" y con utilizar las calles de la ciudad como escenario. Pero Molière y sus amigos alquilaron una cancha de tenis en 1644. Después de algunas desastrosas representaciones en dicho lugar, ensayaron suerte en otra parte. Todo ello terminó cuando Molière fue a dar a la cárcel por las deudas en que incurrió con un comerciante en velas, entre otros. Su padre, Jean Poquelin, pagó posteriormente dichos adeudos, tal vez agradecido porque su hijo adoptara el nombre de Molière cuando apareció en el escenario. Después de la infortunada experiencia de Molière y sus amigos en París, salieron a las provincias y pasaron trece años en giras.

Antes que el cine matara el sistema de giras teatrales en Norteamérica, la "legua" con frecuencia debió aceptar lo que Broadway rechazaba. Algo parecido tuvo que suceder en la Francia del siglo xvii. Sabemos muy pocas cosas acerca de la carrera de Molière y de sus compañeros actores en las provincias. Pero sí sabemos que salieron de París a fines de 1645 y que no regresaron sino hasta 1658. También sabemos que, al salir, adoptaron inmediatamente un patrocinador, el Duque d'Épernon, y que en 1653 quedaron bajo el amparo de un nuevo patrocinador, el Príncipe de Conti, que había sido compañero de Molière en el colegio de jesuitas. Al igual que una docena o más de sus competidores, representaron tragedias francesas, farsas italianas y obras españolas de intriga y de acción atrevida. Hacia el final, Molière se convirtió en autor teatral y añadió algunas comedias y farsas a la italiana a su repertorio. Dos de ellas, *L'Étourdi* ("El atolondrado") y *Le Dépit amoureux* ("El despechado"), debieron disfrutar de gran popularidad, porque las representó de nuevo en París.

No hay duda de que la compañía se fue haciendo más grande al paso del tiempo. Se le unieron nuevos actores, sus representaciones mejoraron en calidad, y las obras de Molière adquirieron popularidad. En sus últimos tiempos, la compañía fue contratada en diversas ocasiones para efectuar representaciones mientras los *États*, o las legislaturas locales, celebraban sesiones y sabemos que, por lo menos en un caso, se les pagó generosamente. La mejor prueba de su progreso es el hecho de que cuando el Príncipe de Conti se convirtió al puritanismo y les retiró su patrocinio, el Duque de Orleáns, hermano del rey, presentó a Molière y a sus actores ante Luis XIV y su corte en la sala de guardia del Louvre, en París.

La hora más dramática de Molière

El día 24 de octubre de 1658 fue un día crítico para Molière. Entonces tenía casi treinta y siete años y —con la mitad de su vida de creación tras él en las provincias— tenía que comparecer ante su rey, que contaba veinticuatro años y que era ya el árbitro del arte teatral en Francia. Al escoger la obra para presentar sus actores, condenó a la compañía al fracaso, pero gracias a sus múltiples recursos e ingenio convirtió la derrota en un triunfo.

La tragedia había sido el recurso principal del "Théâtre Illustre". Había figurado en forma prominente en el repertorio utilizado en las provincias. Molière rendía culto a la musa negra con una pasión tal que no se detuvo a pensar cuán desesperadamente mediocre aparecería su compañía, al representar una tragedia, en comparación con los actores del "Hôtel de Bourgogne", quienes, dicho sea de paso, formaban parte del auditorio en el Louvre.

En lugar de representar una de sus propias obras —que más tarde lo harían famoso en París— escogió la obra *Nicomède*, de Corneille. Los resultados fueron pobres. Evidentemente, Monsieur (como se designaba oficialmente al hermano del rey) había cometido un grave error.

Antes de terminar con la representación, ya Molière había vislumbrado la derrota y se había decidido a lanzar un contraataque. Cuando se acallaron los aplausos de cortesía se adelantó en el escenario y habló al rey con dignidad y gracia, con orgullo pero también con cierta ironía agradable. He aquí una relación de parte de ese discurso escrita por La Grange, actor que se unió a la compañía de Molière el año siguiente:

Después de agradecer a Su Majestad en términos discretos la bondad con que éste pasó por alto las deficiencias de su compañía, que sólo había aparecido con los más grandes recelos ante una asamblea tan augusta, aseguró a Su Majestad que el deseo que todos tenían de divertir al rey más poderoso del mundo les había hecho olvidar que Su Majestad tenía ya a su servicio excelentes originales de los cuales ellos sólo eran malas copias. Pero, dado que Su Majestad había sido tan bondadoso al tolerar sus maneras rústicas, le rogaba muy humildemente que le permitiera presentar una de las pequeñas diversiones que le habían acarreado una cierta reputación y con las cuales había acostumbrado divertir en las provincias.

Esa pequeña diversión fue *Le Docteur amoureux*. El éxito de Molière, su actuación y su obra fueron impresionantes. Pasando por alto el fracaso de su compañía en *Nicomède*, Luis XIV permitió que la “compañía de

Monsieur” compartiera la “Salle du Petit-Bourbon” con sus actores italianos.

Durante las primeras semanas de la estancia de Molière en el “Petit-Bourbon”, ese terco devoto del arte trágico reincidió en el mismo error cometido en el Louvre. Representó cinco tragedias de Corneille y el resultado se reflejó en la taquilla, que sólo percibió magros ingresos. Después resucitó sus éxitos de provincia. *L'Étourdi* y *Le Dépit amoureux*, y París entero acudió a su teatro. A partir de entonces, el éxito de Molière fue el de sus propias obras. A medida que aumentaron en número crecieron también en calidad.

Molière como satírico social

Muchas de las comedias de Molière —de hecho, las mejores— le acarrearón juicios y tribulaciones a la par que éxitos. La primera obra que escribió en París, *Les Précieuses ridicules* (“Las preciosas ridículas”), removió un nido de halcones entre los elegantes y poderosos “poseurs” de la Corte. Sólo la intervención del rey, que estaba fuera de París por la época en que tuvo lugar la representación de esta obra, evitó que su primera comedia de costumbres fuera prohibida.

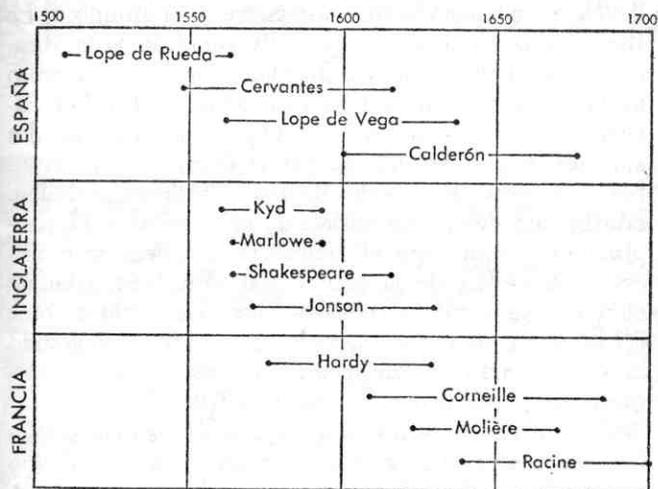
Pero como Molière se volvía más cáustico en sus comedias, y como escribía con mayor agudeza y claridad de las flaquezas de la sociedad, de las injusticias cometidas con las damas, de la hipocresía de algunos miembros del clero, los ataques contra él y contra sus comedias aumentaron. Pero esto, afortunadamente, hizo próspera a su compañía. En 1662 fue acusado de licencioso y de impío porque en *L'École des femmes* (“La escuela de las mujeres”) atacó el derecho de un tutor a casarse con la dama

que guardaba, contra su voluntad. En su versión de la historia de Don Juan, *Le festin de pierre* ("El convidado de piedra"), representó a un marqués perverso. Inmediatamente los cortesanos lo acusaron de atacar a la nobleza, y de compartir los sentimientos y la conducta de su libertino protagonista. También en este caso el rey apoyó a Molière. Con el fin de que la real actitud quedara fuera de toda duda, Luis XIV puso bajo su patrocinio a la compañía de su hermano en el verano de 1665, con el nombre de "Troupe du Roi", y le otorgó un subsidio. La mayor dificultad de Molière fue a causa de *Tartufo*, y perduró desde 1664 hasta 1669. Los primeros tres actos de este ataque contra un religioso hipócrita fueron representados como parte de un festival en Versalles, *Les Plaisirs de l'isle enchantée* ("Los placeres de la isla encantada"). Las arremetidas de muchos de los clérigos y cortesanos llegaron a ser tan violentas que Luis XIV no se atrevió a autorizar la representación de esta obra en público, pero la leyó y la hizo representar en su palacio y en otras residencias reales. Obtuvo la autorización de un enviado del Papa, pero otros miembros de la jerarquía católica denunciaron a Molière como un demonio en forma humana, y el Rey no se atrevió a poner en práctica medida alguna sino hasta 1667. Pero aun entonces las dificultades de *Tartufo* estaban lejos de llegar a su término. Cuando fue representada en el "Palais-Royal" —donde se había instalado Molière al salir del "Petit-Bourbon"— el rey estaba fuera de la ciudad, y el presidente del Parlamento clausuró el teatro. El arzobispo de París prohibió ver la representación, su lectura y escucharla, ya fuera en público o en privado, bajo pena de excomunión. Luis tuvo que diferir de nuevo la autorización durante dieciocho meses. Después, en 1669,

Tartufo, bajo el nombre de *El impostor*, alcanzó un grande y merecido éxito.

Comedias-ballets para agrandar al rey

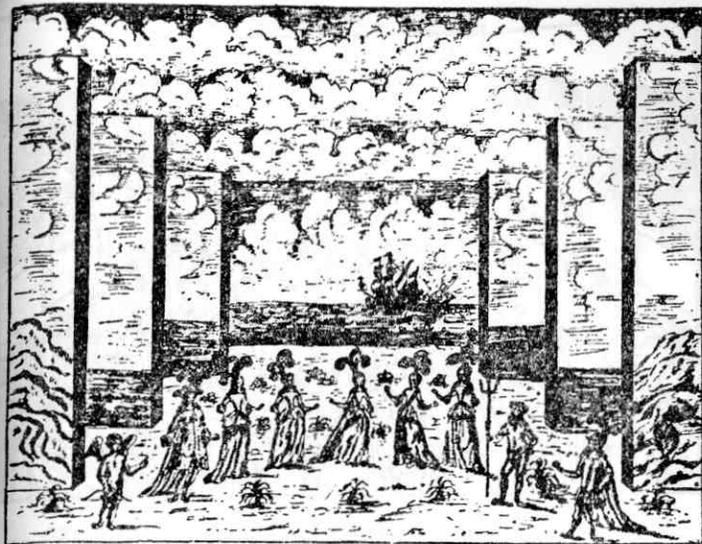
El apoyo que el rey prestó a Molière en las luchas libradas por estas cuatro comedias no se debía totalmente al buen criterio de Luis. El rey estimaba las comedias por lo que eran —obras del genio teatral— pero también estimaba a Molière como hombre que podía escribir y poner en las tablas magníficos entretenimientos en Versalles



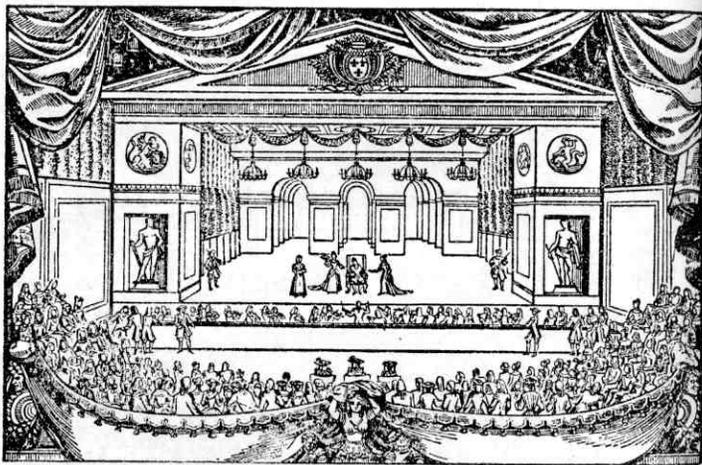
LOS DRAMATURGOS FRANCESES Y LOS ESPAÑOLES. Este diagrama, que repite el que presentamos al estudiar España y el Renacimiento, muestra cómo los dramaturgos de Francia vinieron tardíamente a utilizar elementos de Cervantes, Lope de Vega y Calderón.

y en otros lugares de diversión. De 1662 a 1670 dedicó mucho de su tiempo y buena parte de sus energías a complacer a *le Grande Monarque* en este aspecto. Molière dio muestras de gran ingenio al idear funciones espectaculares y al mismo tiempo inyectar en ellas sus propias obras. Inventó a este fin una forma llamada comedia-ballet. La primera representación fue en realidad un encargo del primer ministro Fouquet para sus jardines en Vaux-le-Vicomte, pero su gran éxito suscitó algunas ideas en la cabeza del rey. En lo futuro Molière tuvo que trabajar sólo para la gloria de Luis XIV. La exhibición en Vaux fue espectacular en su efecto general, porque Torelli proporcionó maquinaria escénica, el arquitecto Le Brun pintó los decorados y Lully compuso la música, pero el rey también obtuvo un placer igualmente intenso de la sátira que circundaba todo aquello. En *Les Fâcheux* ("Los importunos"), el regodeo amoroso de dos amantes se ve interrumpido por la llegada de un estorboso tras otro. Por medio de estos "fâcheux", Molière satirizó una docena de facetas de la sociedad, y el complacido rey sugirió que el dramaturgo añadiera un nuevo estorboso, el Jefe de la cacería real. En 1664, Molière escribió una segunda comedia-ballet, *Le mariage forcé* ("El matrimonio forzoso"), en la cual el rey danzó vestido de egipcio. La mejor de media docena más fue *Le bourgeois gentilhomme*, representada en 1670.

Después de ampliar el viejo equipo del "Palais-Royal", Molière puso a prueba su talento, en 1668, en un tipo de entretenimiento llamado la comedia de máquinas. Rocas que se convertían en cielos, al abrirse, vuelos de semidioses, palacios que se tornaban cavernas, dragones y centauros vivientes, habían entretenido ya a los príncipes italianos desde hacía más de un siglo, y Mazarino y



DOS TEATROS ESPAÑOLES DEL "SIGLO DE ORO". Arriba, escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón. (Valencia, 1690). Nótese los bastidores laterales. (De Valbuena, *Literatura dramática española*, cortesía Biblioteca Nacional de Madrid.) Abajo, un corral del centro y del norte de España, quizá el de la Pacheca de Madrid, en 1574. (Dibujo de Gerda Becker With, de un esquema de Comba.)



DOS TEATROS FRANCESES. Arriba, el primer teatro de París, el Bourgogne, tal como era en 1645. Abajo, el teatro al aire libre de Versailles, construido por Luis XIV. Allí apareció Molière la noche de su muerte (1673) en *El enfermo imaginario*. (Dibujos de Gerda Becker With, grabados de Chauveau, Le Pautre.)

Torelli las habían llevado a París veinte años antes. Al escribir y representar *Amphitryon*, Molière hizo gala de su moderación y buen sentido habituales. Limitó las complicaciones mecánicas al prólogo, en el cual Mercurio iba sentado en una nube y la Noche aparecía en una carroza aérea, y al último acto, donde Mercurio alza el vuelo y desaparece en una nube.

La única tragedia de Molière

El amor de Molière por la tragedia lo llevó a escribir, en 1660, una obra de este género. Se trata de *Don García*. Fue evidentemente un fracaso y aunque él se obstinó en conservarla en su repertorio durante tres años, nunca la publicó, y finalmente tomó de ella algunos de los mejores versos para incluirlos en *Le Misanthrope*. El fracaso de Molière y de su compañía en la tragedia se deben al hecho de que le disgustaba la oratoria rimbombante de la época, y prefería una dicción y una actuación más sencillas y naturales. Para la última representación de *Don García* escribió una breve comedia, *L'impromptu de Versailles*, en donde ataca a los trágicos del "Hôtel de Bourgogne". Tal vez, si Molière hubiese sido un dramaturgo de la época isabelina, el amor que sentía por la tragedia y por la comedia, unido a su igual facilidad para escribir poesía y prosa, lo habrían convertido en un rival de Shakespeare.

Hombre de muchas facetas

El grueso de las comedias de Molière puede dividirse en tres formas: farsa, comedia-ballet y comedia. Pero en espíritu, en contenido, y en estilo, con frecuencia las tres se traslapan.

Desde la época de Molière en las provincias hasta dos años antes de su muerte, fue el amo de la farsa de intriga. La mayor parte de estas comedias, incluidas *Le médecin malgré lui* ("El médico a palos"), *L'Avare* y *Les fourberies de Scapin* ("Las trapacerías de Scapin"), se basaron en originales romanos o italianos, pero las mejores presentan flaquezas humanas o satirizan pretensiones sociales.

Muchas de sus comedias-ballets tienen corte de farsas, pero otras muchas presentan algunas de sus mejores y más puras comedias. *Georges Dandin* y *Le bourgeois gentilhomme* incluían ballets y fueron representadas en funciones dadas ante la corte. *L'École des maris* ("La escuela de los maridos") es una brillante comedia de costumbres, como *L'École des femmes* ("La escuela de las mujeres"), que le siguió en 1662, y *Les femmes savantes* ("Las sabihondas") de 1672. *Tartufo* y *El misántropo*, que quizá son sus más grandes comedias, mostraron, como tantas de sus demás comedias, la aversión que Molière sentía tanto por el fanatismo como por los excesos de cualquier naturaleza. La última de sus comedias sociales, *El enfermo imaginario*, ha sido llamada "la historia de la muerte de Molière". Abatido por tragedias familiares y gravemente enfermo, escribió alegremente sobre un hombre que sólo imaginaba estar enfermo. Fue un gesto de valeroso desprendimiento que rara vez o nunca ha sido igualado por escritor alguno.

Molière murió inmediatamente después de su última aparición en público como inválido imaginario. En parte porque era actor y nunca se arrepintió de ese pecado, pero principalmente porque había sido un mordaz crítico de la vida, se le negó sepultura cristiana hasta que intervino Luis XIV —la última intervención del rey en favor de

su amigo que fue también el verdadero genio de su reinado—. Molière fue enterrado después de la puesta del sol, sin ceremonias de ninguna clase y con la asistencia de sólo dos sacerdotes. Aún existen dudas acerca de si su cuerpo fue enterrado "en sagrado". Se ignora dónde está la tumba sin lápida del más grande dramaturgo de Francia.

Teatros y escenarios

Muy poco es lo que sabemos acerca de la construcción de teatros de esta época. Todo lo que podemos conjeturar sobre el "Hôtel de Bourgogne" se basa en un dibujo en forma de abanico que se hizo en 1645, en un contrato para reconstruir el mismo teatro unos años después y en un plano del siglo XVIII. La sala del teatro, ubicada en un segundo piso, tenía 12.50 m. de ancho. La longitud total era de 30 m., incluido un escenario de 14 m. de profundidad; posteriormente, este espacio destinado a las representaciones fue profundizado en otros tres metros. El escenario inclinado medía 3 m. de altura en la parte del frente a fin de que los que permanecían de pie en la "platea" pudieran disfrutar de mejor visión. Hacia la parte posterior, el piso del auditorio se elevaba a varios niveles, donde había bancos. Una hilera de palcos colgaba de los muros laterales y continuaba a lo largo de la parte posterior. Arriba debió existir otra hilera de palcos y hasta una galería abierta y con bancos, que tenía que estar todavía más arriba. El escenario no tenía un arco formal de proscenio hasta después de la restauración. Se supone que el "Théâtre du Marais" fue edificado conforme a modelos italianos sobre un antiguo campo de tenis. Sabemos muy poco sobre el "Petit-Bourbon", salvo

que el escenario era menos profundo que el escenario del de Bourgogne. En el "Palais-Royal" había dos salas que se utilizaban en las representaciones. Una contenía seiscientos butacas y la otra tres o cuatro mil. Debió ser esta última la que utilizó Richelieu para poner en escena su espectacular *Miramé* en 1641. El escenario de la "Salle des Machines" que Mazarino construyó para otro diseñador italiano, medía unos 18 m. de altura a fin de poder contener la maquinaria necesaria para mover los telones —había 144 de éstos, cada uno de 23 m. de ancho— y para que los actores pudieran elevarse sobre nubes y carrozas. El "Guénégaud", teatro de ópera, podía albergar a 1 500 personas, y el que se construyó para la Comedia Francesa en 1689 tenía cabida para 2 000. Ninguno de los dos representó nunca con un auditorio mayor que la mitad de su cupo.

Durante el siglo XVIII, Francia conoció todos los tipos de escenario. En las provincias y ferias había sólo una cortina burda tras del tablado, montado sobre barriles. En la década de 1640, Richelieu y Mazarino introdujeron grandes decorados a la italiana pintados en falsa perspectiva y que cambiaban mágicamente ante los ojos de los espectadores. Durante la primera mitad del siglo el "Hôtel de Bourgogne" continuó utilizando el decorado múltiple de la Edad Media, hasta de cinco locales que podían verse al mismo tiempo. Después, cuando se hizo popular la tragedia clásica, con sus unidades de tiempo y lugar, apareció un cuarto tipo de escenario. Éste consistía en un decorado simple, que por lo regular representaba el frente de algún palacio. Los italianos prepararon un decorado más o menos permanente que representaba una calle, y la mayor parte de las comedias de Molière fueron representadas sobre un fondo simple.

La Comedia Francesa: última contribución de Luis XIV

La muerte de Molière alteró la fortuna de las cuatro compañías que representaban en París. El rey, que no creía que la "Troupe du Roi" pudiese subsistir sin Molière, dio a Lully el "Palais-Royal" para la ópera. Los actores de Molière se cambiaron al "Guénégaud". (Precisamente unos años antes, en 1671, este edificio había sido construido por un noble para la Académie Royale des Opéras, institución que pasó por alto a Lully.) Obedeciendo a diversas instancias, Luis combinó la compañía de lengua francesa que trabajaba en el Bourgogne con los actores de Guénégaud y del Marais. Así —salvo la compañía italiana que había compartido el Bourgogne— París tenía en 1680 un teatro, pero en cambio Francia contaba con su primer Teatro Nacional —que fue también el primero del mundo—. Gradualmente vino a ser llamado Comedia Francesa, para distinguirlo de la Comedia Italiana. En 1689 se trasladó a un nuevo edificio, el primero que se construyó con el auditorio en forma de herradura. Actualmente esta institución se conoce también con el nombre de "Théâtre Français" y además, en honor al hombre que enseñó a tantos de sus primeros actores, Casa de Molière.

Este último gran gesto de Luis XIV hacia el teatro fue grandioso, peligroso y característico. Fue grandioso porque creó un teatro más fuerte sostenido por el Estado. Fue peligroso porque era creación del absolutismo, un monopolio que impedía la competencia saludable. Era característico porque expresaba el cariño del rey por el poder regido por el orden así como por el teatro. La Comedia Francesa siempre ha mantenido altas normas de calidad en sus representaciones y su repertorio clá-

sico. Con frecuencia ha bloqueado el progreso tanto en lo referente a la producción de obras como en lo que toca a la representación.

En el transcurso del final barroco del Renacimiento, Francia no pudo crear el teatro libre e imaginativo como

Inglaterra y España, pero la claridad y lógica del espíritu galo, manifestándose por una poesía refinada, extrajo del concepto clásico de la tragedia una forma teatral notable, aunque especial, y el genio de Molière rompió los lazos de una forma poética rígida y de un medio social estrecho.

LOS PRIMEROS TEATROS DE PARÍS

1402	<i>Hôpital de la Trinité</i>	Cofradía de la Pasión
1548	<i>Hôtel de Bourgogne</i>	Cofradía de la Pasión ca. 1600, Troupe Royale (Hardy) 1670, actores italianos
1577	<i>Petit-Bourbon</i>	Actores italianos 1645, representaciones de Torelli 1658, actores italianos y Molière
1634	<i>Théâtre du Marais</i>	Montdory y su compañía
1641	<i>Palais-Royal</i>	Miramé (Richelieu) 1660, Molière y actores italianos
1660	<i>Salle des Machines</i>	Espectáculos para Mazarino
1671	<i>Guénégaud</i>	Ópera 1673, La Grange y la compañía de Molière 1680, Comedia Francesa

VI. EL SIGLO XIX: ÉPOCA DE CAMBIO EN EUROPA

SI CONSIDERAMOS los siglos como periodos de desarrollo social y artístico —o, por lo menos, como periodos de cambio— encontramos que sólo raramente se limitan a cien años justos. Esto se aplica particularmente al siglo XIX.

De todos los siglos, fue el siglo de la revolución —de la revolución política y de la revolución industrial. Y estos movimientos aparecieron antes de 1800. La revolución política se inició en 1776 y en 1789, continuó por 1830, 1848 y 1871, y cada una de las rebeliones trajo consigo reacción tanto como progreso. Puede decirse que la Revolución Industrial se inició en 1765, cuando James Watt fabricó una máquina de vapor que podía mover maquinaria, y esta revolución siguió un curso cada vez más firme. Todas estas conmociones fomentaron una marcha lenta hacia la democracia social y política. En la educación pública se registró un progreso más lento, en tanto que la población de las ciudades capitales y de los centros industriales crecía a una tasa enorme.

Un siglo de progreso en el teatro

El teatro se vio grandemente afectado por la naturaleza peculiar del siglo XIX. Se registró una revolución en el arte de escribir obras de teatro, pero también advino una reacción. Los espíritus creadores buscaron fervientemente un cambio y un mejoramiento. Los espíritus de otro tipo explotaron los nuevos auditorios formados por gente

inculta que ahora disponían de dinero para gastar. El público —y los mismos teatros— aumentaron en número a medida que el desarrollo industrial hizo engrosar las filas de las clases medias. La gran mayoría de este nuevo público estaba formado por gentes incultas, que acudían a presenciar las representaciones teatrales en busca de un escape del mundo en que vivían y trabajaban. Entre los años de Sheridan y de Beaumarchais y los de Ibsen y Shaw, la situación del teatro puede parecer, en general, deprimida, y deprimente. Pero la historia del teatro a lo largo de todo el siglo XIX —que abarcamos en este ensayo, así como los principios de nuestro siglo— es una relación de progreso definido e importante. Es un progreso que sólo puede equipararse al del siglo V antes de Cristo y al de los siglos del Renacimiento.

Los autores dramáticos pasaron del clasicismo al romanticismo y al realismo; unos cuantos se orientaron hacia lo poético, y aun hacia algo que puede llamarse expresionismo. Los teatros crecieron en número y —lo que es más importante— disminuyeron de tamaño. La actuación de los actores avanzó desde los heroicos despliegues de talento de las estrellas a los conjuntos bien ensayados y a un estilo de actuación natural que se adaptaba a la obra realista. La ciencia proporcionó la iluminación escénica con gas, acetileno, luz de arco y bulbo incandescente. El decorado, así como el vestuario, se volvieron históricamente precisos. El escenario abandonó las bambalinas y las cortinas y llegó al realismo del decorado de "medio cajón".* Al mismo tiempo se desarrollaron teorías de escenografía más imaginativa.

* Se llama decorado de "medio cajón" al que representa las tres paredes y el techo de un interior, siendo la cuarta pared la boca-escena. [T.].

El movimiento romántico en Alemania

El romanticismo de principios del siglo **xix** tuvo sus raíces en Alemania y en un nuevo movimiento literario llamado *Sturm und Drang*, o sea, "Tormenta e ímpetu". Al tomar forma hacia la década de 1770, glorificó al individuo y exaltó la emoción contra el racionalismo de Voltaire. En el teatro, los autores repudiaron las reglas clásicas del teatro francés y, aunque rindieron culto a Shakespeare, en su mayor parte escribieron en prosa en lugar de servirse del verso. Si sus diálogos tenían cierta cualidad de naturalidad, la inspiración y la atmósfera de sus obras eran románticas.

En 1773, el *Goetz de Berlichingen* de Johann Wolfgang von Goethe —abundante en color medieval y romántico en la acción— ayudó a abrir el camino a Shakespeare y a establecer el movimiento de *Sturm und Drang* como movimiento de importancia en el teatro. La última obra importante de este tipo fue *Die Räuber* ("Los bandidos"), de Johann Friedrich Schiller, en 1781.

Goethe como autor dramático, y algo más

Como dramaturgo y como director, Johann Wolfgang von Goethe ganó tamaño por sus merecimientos en otros muchos campos. Ante todo, fue el más grande poeta de Alemania. Iba a la cabeza del pensamiento en lo relativo a las ciencias naturales, y estudió ciencias ocultas. Sabía mucho de agricultura, silvicultura, horticultura y minería. Dibujaba y pintaba con habilidad. Durante más de medio siglo Goethe fue consejero principal del Duque de Weimar, y durante veintiséis años director del teatro ducal.

A pesar de la larga experiencia de Goethe en el teatro, sus obras son menos susceptibles de representación que cualesquiera otras que se les aproximen en altura de pensamiento o en expresión poética. Confesaba que había "escrito en oposición al escenario". Como director de un teatro, obtuvo éxito dentro de los límites impuestos por una comunidad pequeña. Sus teorías sobre la actuación eran anticuadas, pero trabajaba asiduamente. En total, elaboró cosa de 4 000 programas diferentes, la tercera parte dedicados a óperas u operetas. Dibujó escenarios teatrales y teorizó acerca de su naturaleza. Al mismo tiempo desempeñaba puestos importantes en el gobierno. De sus muy absorbentes trabajos escapó para permanecer durante dos años en Italia, país cuyo calor espiritual y físico siempre ha fascinado a los diversos pueblos nórdicos.

Durante 1786 y 1787, cuando Goethe estaba en Italia, experimentó un cambio como autor dramático y como filósofo. En presencia de las vastas ruinas del mundo romano se alejó de la realidad de las emociones, que constituía la base del movimiento *Sturm und Drang*, y comenzó a buscar una realidad espiritual que, según pensaba, podía encontrarse mejor en un enfoque clásico y riguroso. *Egmont*, que terminó en Italia, está escrito en prosa, y conserva algo de su anterior manera de pensar. Luego, Goethe renunció a la prosa, y reescribió su *Ifigenia* en verso libre. *Fausto* —su obra más celebrada y tal vez la obra teatral menos susceptible de representación— es producto de ambos periodos artísticos. Comenzó a escribirla en los primeros tiempos del movimiento y terminó la segunda parte de esta pieza gargantuana sólo tres meses antes de morir, en 1832. La tragedia de Gretchen (Margarita) nace de sus impulsos juveniles; algo de la Primera

parte y la Segunda parte entera son producto de su nuevo clasicismo.

Schiller: el más grande de los dramaturgos alemanes

Cuando Goethe lo llevó a Weimar en 1799, Schiller era ya famoso como autor teatral y le quedaban sólo siete años de vida, pues le acechaba la muerte a causa de tuberculosis. En 1781, cuando Schiller contaba veintidós años y desempeñaba el puesto de médico en el ejército del Duque de Wuerttemberg, escribió su primera obra, *Die Räuber* ("Los bandidos"), drama de feroz resentimiento. Al año siguiente, el propio resentimiento de Schiller contra la vida del ejército lo hizo ir como desertor a Mannheim, donde se había representado su obra. Allí vivió Schiller bajo nombre supuesto y ganó su vida como dramaturgo de la corte y como gerente de teatro. Entonces siguieron *Kabale und Liebe* ("Intriga y amor"), ataque contra la moral de la nobleza, y *Don Carlos*, un alegato en favor de la tolerancia. Durante los siguiente doce años el escenario no recibió ninguna nueva obra de Schiller. Durante este periodo, como profesor universitario reunió material sobre la Guerra de Treinta Años, material que utilizaría en su gran trilogía sobre el guerrero *Wallenstein*. Schiller completó su obra en Weimar, y escribió cuatro nuevas piezas teatrales antes de morir: *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans* ("La Doncella de Orleans"), *Die Braut von Messina* y *Wilhelm Tell* ("Guillermo Tell"), su máximo alarde artístico.

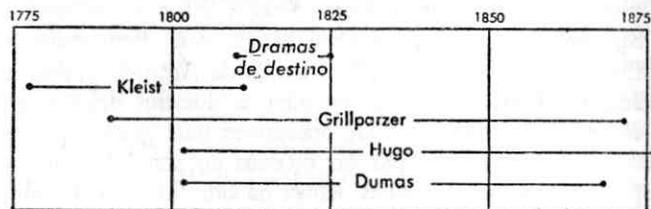
Tanto Schiller como Goethe se esforzaron por alcanzar una belleza ideal, pero Schiller era un dramaturgo más poderoso. La mayor parte de sus obras son menos clásicas en la forma o en la inspiración que las de Goethe, aun-

que su *Die Braut von Messina* ("La novia de Messina") utiliza coros líricos y es el mayor acercamiento de su tiempo a la tragedia antigua. Sus obras tienen la tendencia y el vigor del *Sturm und Drang*, pero se orientan de una glorificación del individualismo hacia algo que se aproxima al drama social. Las primeras obras de Goethe y la mayor parte de las de Schiller anticiparon el movimiento romántico que llegó al escenario francés casi cincuenta años más tarde.

En Austria y en Alemania el romanticismo contaba con otros dos hombres de gran talento. El vienés Franz Grillparzer alcanzó el éxito en su primera obra, *Die Ahnfrau* ("La abuela"), representada en 1817. Escribió con simpatía sobre Safo y sobre Jasón y Medea. Convirtió *La vida es sueño*, de Calderón, en *Der Traum ein Leben* ("El sueño, vida"), obra en que desempeñó un excelente papel el distinguido actor alemán Adalbert Matkowsky a fines del siglo XIX. Grillparzer tenía talento para la comedia. Lo mismo le sucedía a Heinrich von Kleist, quien comenzó por escribir un "drama de destino" a fines del siglo XVIII y logró realizar obras de fino humor poco después con *Der Zerbrochene Krug* ("El cántaro roto"). Sin embargo, fue en sus obras serias, como *Penthesilea* y *Die Hermannsschlacht* ("La batalla de Arminio"), donde acusó su fuerza dramática así como su dominio del diálogo efectivo. Atormentado por obsesiones más graves que la debilidad romántica por las escenas de sonambulismo y por las pasiones desatadas, Kleist ha sido llamado el padre inconsciente del moderno drama psicológico. Sus tragedias pasaron casi inadvertidas hasta que el Duque de Saxe-Meiningen revivió algunas de ellas setenta años después del suicidio de Kleist en 1811.

Victor Hugo y "Hernani"

Se ha hecho mucho ruido en torno de la batalla que libró Victor Hugo en pro del romanticismo en la década de los años 1820. Como hemos señalado ya, los melodramas medievales y renacentistas habían inundado el escenario francés durante más de dos décadas. El hecho de que la noche en que se representó por primera vez *Hernani* de Hugo, en 1830, el público se amotinara y se dividiera en dos bandos, uno que aplaudía y otro que reprobaba la obra, ha llevado a la mayor parte de los críticos a pensar que dicha obra fue el primer drama romántico del siglo XIX. En realidad, fue sólo el primer éxito que obtenía un escritor en verdad distinguido. Probablemente no habría sucedido tal reacción si Hugo no hubiese atacado las unidades clásicas en su prefacio a *Cromwell* —cincuenta años después de Lessing— y si *Hernani* no se hubiera representado en el último hogar que le quedaba a la tradición clásica, la Comedia Francesa. Como Hugo, Dumas el viejo es mejor conocido por sus novelas, particu-



EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO. El impulso vino del movimiento *Sturm und Drang* de 1771 a 1781; el clímax surgió en Francia. Este diagrama excluye a los autores de inferior categoría, más populares, que escribieron melodramas románticos: Kotzebue, Pixérécourt, Knowles.

larmente *Los tres mosqueteros*, que por su mejor obra dramática *La Tour de Nesle* ("La Torre de Nesle").

Alfred de Musset, un autor teatral mucho más fino y sensitivo que Hugo o que Dumas o que cualquier otro autor francés que haya escrito desde la época de Molière, era un romántico, pero no a la manera corriente. Ensalzó su apasionado romance con la autora feminista George Sand en *Nadie se engaña con el amor*, pero también escribió con humor. Su primer grupo de obras de un solo acto, *Comedias y proverbios*, tiene algo del sabor de Molière. Volvió la espalda al escenario después del fracaso de su primer drama, *La nuit vénitienne* ("La noche veneciana"), en 1830, y escribió sólo con vistas a la publicación. En el estilo poético de dos de sus obras, *Fantasio* y *Lorenzaccio* —que no se desarrollan en un lugar definido del tiempo y del espacio— De Musset está cerca del *simbolismo* de Maeterlinck y de los escritores franceses posteriores.

Actores-empresarios ingleses de mérito

No todo era negro en el escenario inglés en la primera mitad del siglo XIX. Había buenos actores aparte de la señora Siddons y de John Philip Kemble, que habían sido ornato del siglo XVIII. Otro hermano, Charles, y su hermana Fanny realizaron actuaciones distinguidas. El más grande actor fue el tempestuoso Edmund Kean; Coleridge decía que sus románticas representaciones eran "como leer a Shakespeare a la luz de los relámpagos". Hubo también dos actores sutiles: Charles Matthews que, en su obra *At Home* ("En casa"), representó todos los personajes en breves piezas satíricas, y su hijo Charles James, quien actuó y se casó con esa notable actriz-empresaria

Mme. Vestris. William Charles Macready, el único rival de Edmund Kean, era letrado e idealista, pero de temperamento ardiente. Odiaba su profesión, pero actuó en las obras de Shakespeare casi como éstas habían sido escritas, y representó tragedias poéticas escritas por Byron, Browning y Bulwer Lytton. Samuel Phelps, como Macready, prefirió el Shakespeare original al Shakespeare que entregaban sus adaptadores. En el teatro de Sadler's Wells representó todas las obras del poeta salvo siete, entre 1844 y 1862.

Precisión histórica en el vestuario

La primera mitad del siglo XIX presenció algunos acontecimientos importantes en cuanto a vestuario, diseño de la escenografía y medios para cambiar de escena.

Fue necesario que transcurrieran unos setenta y cinco años para que el teatro europeo aceptara completamente la idea obvia —llevada a la práctica por Macklin en 1773— de que el vestuario de la obra histórica debe estar de acuerdo con la época y con la gente que representa. Los productores del siglo XX han representado *Hamlet* y otras antiguas obras con los actores vestidos con ropas actuales y con decorado moderno, como experimentos atrevidos. “Ropajes modernos” con decorados convencionales, era la costumbre general hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Y la precisión histórica sólo vino a establecerse gradualmente entre 1810 y 1850.

Primero aparecieron los intentos de obtener precisión en cuanto a vestuario. Diderot elogió a Mlle. Clairon por desechar sus faldas con nivüñaque al representar a un personaje chino. A esto siguieron unas cuantas reformas, pero en sus *Memorias*, escritas veinticinco años después,

ella hacía ver a las actrices la necesidad de renunciar a los voluminosos tocados y de adoptar “el traje del papel que uno desempeña”. Sólo Talma y la Revolución Francesa pudieron lograr que las ideas de Clairon fueran adoptadas generalmente en París. El alemán Heinrich Gottfried Koch utilizó trajes medievales en *Goetz de Berlichingen* ya desde 1774. Y seis años después, Goethe hizo el papel de Orestes en una especie de atuendo griego.

El mérito principal en la tarea de establecer una precisión verdaderamente histórica en Londres tiene que atribuirse a J. R. Planché, de ascendencia francesa, quien escribió un gran número de “burlettas” y “extravaganzas”, y además era músico consumado. Pero fue con su interés de investigador en el pasado como contribuyó en forma más notable al progreso artístico del escenario inglés. En 1823 convenció a Charles Kemble para que representara la obra *King John* utilizando un vestuario auténtico —en el “atuendo preciso de la época”. como decía el programa. La *History of British Costume* (“Historia del vestuario inglés”), de Planché, produjo una conmoción teatral en 1834, lo que puede atribuirse en parte a la excelencia de los vestuarios de Macready. (Macready también se esmeró en utilizar escenarios adecuados; mientras que el *Coriolano* de Kemble había mostrado la Roma del mármol imperial, el de Macready reconstruyó la ciudad republicana, más austera, de quinientos años antes.) Sin embargo, la principal contribución de Planché fue la parte que desempeñó al iniciar como actriz-empresaria a Mme. Lucia Vestris, quien iba a establecer la moda de las obras actua- das en forma natural y el escenario realista de “medio cajón” * en el teatro inglés.

* Ver la nota de la p. 219. [T.]

Mme. Vestris: iniciadora

Antes de que la extraordinaria Mme. Vestris abriera su propio teatro en 1831, había sido cantante de ópera, había representado obras de Shakespeare y de Sheridan, y se había forjado un nombre como la actriz más celebrada en "papeles femeninos" desde Nell Gwynn y Peg Woffington. El encanto con que cantaba y danzaba sólo eran sobrepasados por la naturalidad y vivacidad que sabía impartir a sus actuaciones. Pero lo más notable que hizo esta joven fue la restauración y administración del Teatro "Olympic". Ella convirtió un teatro que hasta entonces gozaba de mala reputación en el único teatro —excepción hecha del King— dedicado a la ópera, donde el público más inteligente y elegante de Londres se sentía como en casa. Un crítico saludaba su "saloncito teatral... ¡Salve oh tú, sublimación de las sonrisas discretas; Tú, trocito de la parte ornamental del Cielo!"

Mme. Vestris y Planché dieron una curiosa especie de realismo cómico a las representaciones que tenían lugar en el "Olympic". Esto se debió en parte a que el director supo aprovechar la intimidad del saloncito para dar a la actuación una tranquila naturalidad. Un crítico distinguido escribió que "los actores parecían olvidarse de las candilejas". En lugar de los trajes absurdamente estilizados que siempre utilizaban personajes como la sirvienta y el joven que vivía en los arrabales de la ciudad —hasta entonces tan estereotipados como el atuendo y las máscaras que utilizaba la *commedia dell'arte*— Mme. Vestris introdujo trajes variados y adecuados de la misma época. El mobiliario tenía aspecto natural. Hasta entonces, las únicas sillas que aparecían en el escenario eran las que por incidentes propios de la obra, los actores debían

utilizar para sentarse. Las demás estaban pintadas en las bambalinas o en las cortinas; esto continuó haciéndose en otras ciudades hasta una época tan tardía como 1868, si hemos de dar crédito a un dibujo hecho para *Fausto* en el "Hanover Court Theater". Además de colocar en las habitaciones tantos muebles como tendrían normalmente, Mme. Vestris desempeñó un papel muy importante en la introducción del moderno tipo de escenario —de "medio cajón"— en Londres.

*Advenimiento del escenario de "medio cajón" **

Nadie sabe exactamente cuándo las bambalinas, paralelas a las candilejas, fueron reemplazadas por primera vez por muros continuos para representar las paredes situadas a los lados izquierdo y derecho de una habitación. Los planos del siglo XVIII muestran bambalinas montadas sobre bisagras a fin de que pudieran alinearse desde el proscenio hasta la parte de atrás. En el Teatro de la Corte, de Mannheim, Alemania, en 1804, un diseñador escénico unió pares de bambalinas con unas secciones planas que llevaban puertas o ventanas utilizables. Aproximadamente por esa misma época el escenario francés debe de haber tenido algo parecido a las paredes de un escenario de "medio cajón"; porque en 1811 Goethe atacó en su autobiografía al escenario francés, por "cerrar los lados del escenario y por formar habitaciones con paredes auténticas". Existen pruebas de que Mme. Vestris utilizó un escenario de este tipo en noviembre de 1832, porque un crítico escribió que "la clausura más perfecta del esce-

* Se llama "medio cajón" al escenario con bastidores perpendiculares a la "boca-escena" y plafón, realista como una habitación verdadera a la que se le hubiera quitado una pared. [T.]

nario le da el aspecto de una cámara privada, infinitamente mejor que la antigua estratagema de los bastidores laterales". En 1834, cuando Drury Lane representó una nueva obra de Planché, un comentarista informó que el "escenario estaba totalmente cerrado" y hasta sugirió que había un cielo raso en lugar de una hilera de bambalinas.

El escenario de "medio cajón" triunfó totalmente cuando Mme. Vestris puso en escena la comedia de Dion Boucicault *London Assurance* en Covent Garden, en 1841. Los críticos escribieron sobre el realismo de sus habitaciones con sus pesadas molduras, puertas auténticas con manijas y mobiliario abundante y correcto. Pero durante muchos años los investigadores otorgaron el mérito de esta reforma al autor dramático y director Tom Robertson, cuyas obras fueron presentadas con gran éxito por los actores y administradores Squire Bancroft y su esposa, Marie Wilton, entre 1865 y 1870. Bancroft no sólo afirmó que los escenarios tenían "por primera vez, cielos rasos". Dijo que aparecían puertas con "cerraduras y cosas similares que nunca se habían visto antes en el escenario".

Un decorado históricamente preciso

Los decorados así como los vestuarios comenzaron a ser auténticamente precisos alrededor de 1810, cuando Josef Schreyvogel llegó a ser director del "Burgtheater" en Viena. El conde Brühl, encargado del Teatro Real de Berlín, siguió en 1817 el ejemplo que dio Schreyvogel con *Enrique IV*. Poco después de mediado el siglo, dos actores-empresarios de Londres lograron al fin representar con precisión histórica las obras de Shakespeare.

Charles Kean fue un actor de mucho menos talento que su padre Edmund. Compensó esta falla con su capa-

cidad como director. Sus actores siempre estaban bien caracterizados y se presentaban en escena con la obra perfectamente ensayada. Creó más conjuntos que cualquier otra persona desde Mme. Vestris. Con el celo de un anticuario se preocupó porque su escenario fuera adecuado al periodo en que se desarrollaba la acción de la obra. Hizo lo mismo con el vestuario, salvo algún error ocasional como cuando su esposa en *Cuento de invierno* aparece con un vestido griego auténtico sobre una crinolina. Tal vez las reconstrucciones más célebres de Kean fueron *El rey Juan*, *Macbeth*, *Ricardo III* y *Enrique VIII*. Si bien de las dos últimas obras mencionadas dio representaciones ostentosas, dio a *Macbeth* la atmósfera ruda de su tiempo y lugar.

Tal vez Charles Fechter nació en Londres, pero sus padres fueron franceses y él pasó más de la mitad de su vida en París. Antes de cumplir los treinta años ya había desempeñado el papel del amante en *La dama de las camelias* y, durante algún tiempo, fue codirector del "Théâtre de l'Odéon", la segunda institución teatral del Estado en Francia. Después de algunas actuaciones breves en Alemania y de pasar ocho años en Londres, fue a América para trabajar, sólo una media docena de años antes de morir. Su acento europeo no le impidió disfrutar del éxito en su *Hamlet*, representado en el Teatro "Princess", Londres, en 1861. Tal vez añadió una novedad más a la interpretación pintoresca y fuertemente acentuada que se calificó de "revolucionaria" y también de "melodrama de gentilhombría". Como Laurence Olivier en la pantalla, Fechter hizo el papel de Hamlet utilizando una peluca rubia. Los pesados decorados de Fechter y sus trajes medievales estaban muy lejos de los de Charles Kean tanto en autenticidad como en efectividad. En el "Lyceum",

bajó la intensidad y amortiguó las luces escénicas. Utilizó cielos rasos en lugar de bambalinas e inventó o desarrolló un nuevo método para cambiar las escenas.

Escenarios que se elevan desde el sótano (o desde el foso)

Antes de desarrollarse el escenario tipo caja, los cambios de escena podían hacerse rápidamente ante los ojos del auditorio mediante el uso de bastidores laterales deslizables, bambalinas y telones. La aparición de telones para señalar la terminación de los actos probablemente sólo tuvo lugar en Inglaterra hasta aproximadamente 1800, y no hubo telones de escena hasta 1881 en una representación de Irving. En las páginas 66-70, 112 y 213-14 hemos explicado algunos de los sistemas utilizados para cambiar de escena que se desarrollaron durante el Renacimiento. Los "fondos" podían ser levantados o corridos hacia un lado por una ranura. En cuanto a los lados del escenario, los *periaktoi* podían dar vuelta para presentar otra cara; también los bastidores laterales podían deslizarse por ranuras uno tras otro; en Europa continental, se utilizaban carros en el sótano que transportaban los bastidores dentro y fuera de escena por ranuras practicadas en el piso del foro, pero Inglaterra prefirió utilizar esas mismas ranuras en la parrilla del telar en vez de en el piso.

En 1863, Fechter quitó las ranuras del emparrillado del "Lyceum". Algunos afirman que instaló en él el sistema francés, utilizado en el continente, de "carro y tambor"; otros afirman que dividió el escenario en un rompecabezas de secciones que podían bajarse para realizar los cambios de escena. Durante la última cuarta parte del siglo XIX, en diversos teatros de América y de Europa, el escenario entero fue dividido en escotillones por donde

secciones del escenario podían elevarse desde el sótano. En algunos casos —y tal vez en el teatro de Fechter— se practicaron unas aberturas largas y estrechas llamadas "cortes", que corrían a lo largo de cada uno de los lados del escenario desde el frente hasta la parte posterior; tal vez por ellas podían elevarse las paredes laterales de un escenario tipo "medio cajón" y unirse por algún artificio colocado en la parte de atrás. En esta forma la ciencia desarrolló aquellas nuevas máquinas escénicas que han sido llamadas las herramientas más grandes y más complicadas jamás empleadas en el arte.

La luz de gas deja a oscuras el auditorio

La exactitud histórica y los escenarios de "medio cajón", los plafones y los "cortes" no fueron los únicos cambios en la representación escénica durante los primeros setenta y cinco años del siglo XIX. Otra innovación consistió en la introducción de la luz de gas en el escenario londinense en 1817. En cierto modo, esto era una mejoría dudosa, pues aumentó notablemente el número de incendios en los teatros. Cerca de 400 teatros ardieron en América y Europa entre 1800 y el advenimiento de la electricidad. Pero el gas tenía dos grandes ventajas sobre las velas y los quinqués. Se transportaba por un tubo flexible de caucho —literalmente se utilizaban kilómetros de dicho tubo— desde una fuente central de abastecimientos hasta las candilejas en el piso del escenario, las bambalinas, o hasta las lámparas de la sala o auditorio, podía controlarse la entrada de gas y disminuirse la intensidad de la luz en cualquier parte del teatro. Aproximadamente después de 1860, las luces podían apagarse totalmente, y después eran reencendidas por chispas eléctricas. Por primera vez el

auditorio podía dejarse a oscuras y concentrarse toda la luz en el escenario, reforma por la que abogó en 1598 un italiano, pero que no se utilizó en forma general sino hasta las representaciones de Henry Irving en la última cuarta parte del siglo. La brillantez de la luz de gas hizo posible eliminar las luces de las bambalinas, excepto de la primera o bambalinón, y en consecuencia utilizar cielos rasos o plafones en lugar de las bambalinas.

Las lámparas de aceite y aun las velas continuaron utilizándose durante varias generaciones en los teatros pequeños, en tanto que otras formas de muy brillante iluminación aparecían entre 1800 y 1850. Aproximadamente por la misma época en que se utilizó el gas hizo su aparición la "luz de calcio". Era una luz blanca e intensa producida al calentar un trozo de caliza con una mezcla de gases muy caliente. Utilizada frente a un espejo curvo, se convirtió en reflector de gran brillantez. Un efecto un tanto similar producía la luz de arco voltaico, que se introdujo por primera vez en la Ópera de París en 1846. Producida por una corriente eléctrica que calentaba dos varillas de carbón hasta el rojo, esta primitiva forma de luz de arco voltaico tenía el inconveniente de ser intermitente y muy ruidosa.

Dramaturgos victorianos

Se ha concedido demasiado mérito a Robertson y a Bancroft como iniciadores del escenario realista de "medio cajón", pero de todos modos merecen nuestro respeto por haber escrito y representado en la década de 1860 una serie de obras que tenían como tema la vida de su tiempo y que resultan mucho más verosímiles que cualesquiera de las que produjeron los autores ingleses anteriores. Bien

dirigidas por Robertson en escenarios que parecían casi tan reales como las habitaciones mismas de donde acababa de salir el auditorio, estas obras, con títulos casi monosilábicos —*Society*, de 1865, *Ours*, *Caste*, *Play*, y *School* ("Nuestros", "Casta", "Juego" y "Escuela")—, fueron apodadas, por quienes les eran hostiles, "dramas de taza y plato", pero le procuraron éxito, como también a los Bancroft.

Robertson pudo haber tenido un rival en Dion Boucicault. Este autor no había cumplido los veinte años cuando escribió *London Assurance*, que obtuvo un gran éxito, y durante cincuenta años fue un famoso autor teatral, actor, empresario, director y técnico. Nunca sabremos con qué parte del ingenio y lo pulido de *London Assurance* contribuyeron Mme. Vestris, Mathews y otros, pero sí sabemos que la enorme producción de Boucicault —los investigadores la hacen ascender a cifras, entre 140 y 400 obras— incluía muy pocas obras originales y, desde luego, nada de la calidad de *London Assurance*. Como hombre de negocios, Boucicault difícilmente puede ser culpado por adaptar novelas y obras teatrales francesas. Los empresarios pagaban por ellas tanto como por una obra original, y eran mucho más fáciles de escribir. Antes de salir para los Estados Unidos en 1852, tenía poco en su haber, salvo adaptaciones como *Los hermanos corsos*, que escribió cuando era consejero literario de Charles Kean. Su obra en los Estados Unidos culminó en su única lozana contribución al teatro, *The Colleen Bawn* ("La bella muchacha"), la primera de una serie de obras sobre la vida irlandesa, en las cuales demostró ser un actor especialmente brillante. Salvo por estas obras y por su primera comedia fue escasa su contribución al teatro con sus escritos.

Desde Robertson en la década de los años 60 a Pinero y Jones en la de los 80, los autores de teatro ingleses mostraron tan poco talento que Matthew Arnold tuvo razón al decir en 1879: "En Inglaterra no tenemos en absoluto teatro moderno."

Naturalismo frente a realismo

Antes de volver al Continente y al progreso en la producción de obras de teatro aproximadamente en el curso de tres cuartas partes del siglo XIX, debemos detenernos para establecer algunas definiciones. Ellas nos llevarán más allá del romanticismo de Victor Hugo, de Goethe, de Schiller y también más allá del clasicismo de Corneille y de Racine. (Las obras de Molière y de Sheridan son ley por sí mismas.) Procuraremos definir el "naturalismo" y el "realismo", y establecer distinciones entre ellos. También hemos de separar la "comedia bien hecha" de Scribe y Sardou de la "obra bien hecha" de Ibsen y de quienes lo siguieron.

"Realismo" debería ser algo bastante simple de definir. Una obra realista se escribe en el lenguaje familiar. Puede situarse en el tiempo de Aníbal, como sucede en la obra de Sherwood *Camino a Roma*, pero sus personajes hablan en forma natural y su psicología es la psicología de los hombres y las mujeres tal como la entendemos hoy. En la obra realista, las cosas parecen sucederle a la gente en una forma tan natural sobre el escenario, como plausible e inevitablemente podrían acontecer en la vida real. El realismo tiene ante sí dos difíciles tareas. Una, alcanzar la elevación de espíritu y de expresión, y otra, obtener un incitante efecto dramático sin violar la sensación de naturalidad.

Sí, el realismo sería bastante fácil de reconocer y de definir si el problema no se complicara al existir otro nombre para una obra que no es romántica ni clásica. Evidentemente, la esencia del realismo es que las obras que pueden calificarse con ese nombre han de parecer naturales; pero la palabra "naturalismo" fue inventada hace casi cien años para aplicarla a una forma muy especial de naturalidad. A partir de 1868 el gran Émile Zola aplicó este término a sus novelas, y a las de Edmond y Jules de Goncourt. Zola también la aplicó —lleno de esperanzas— al drama. Su naturalismo era un producto de las teorías científicas de la herencia y de la evolución que asociamos al nombre de Charles Darwin y a su obra *El origen de las especies*, pero que Zola adoptó asimismo de los escritores franceses. En un plano filosófico, quiere decir que todos los hombres están gobernados por las llamadas "leyes" de la herencia y por la influencia del medio, que es también un producto de la herencia. En esta forma, al estar la mayoría de los hombres desprovistos de libre albedrío, están condenados a la desdicha. Juntamente con este punto de vista pesimista de la sociedad —reforzado por el vicio y la miseria tan extendidos en buena parte de París bajo el Segundo Imperio de Luis Napoleón— advino una teoría literaria. Para Zola, escribir una obra de teatro o una novela era simplemente cuestión de observar y registrar hechos. La imaginación y la invención eran innecesarias. Una obra teatral era un documento científico, "una rebanada de la vida". La gente y sus actos tenían que describirse como cosa verdadera, y no en forma organizada artísticamente. Zola y quienes lo seguían no pudieron reconocer que, en lo que hace al teatro, esto era una palmaria imposibilidad. Además de la observación, tiene que haber selección y organización,

imaginación e inventiva. De otro modo no puede ejercerse en el teatro un efecto satisfactorio sobre el auditorio.

Cosa rara, las obras teatrales de Zola y de los hermanos Goncourt, aunque fueron fracasos teatrales, nunca fueron verdaderamente naturalistas. Pero la obra de estos tres autores —principalmente por las novelas y las polémicas de Zola— ejercieron un efecto considerable sobre el teatro francés. Desgraciadamente, en lo que concierne a las definiciones, la escuela de Zola sembró confusión. En la actualidad se utilizan demasiado las palabras “naturalismo” y “realismo” como si fueran términos idénticos e intercambiables, para calificar la misma cualidad real, o natural, en la mayor parte de las modernas obras teatrales.

La “obra bien hecha”

La expresión “obra bien hecha” supone menos confusión que lo de “naturalismo”. Cuando Bernard Shaw ejercía la crítica en los años 1890, utilizó esas palabras como un término reprobatorio para las obras de Scribe y de Sardou. Shaw estaba curiosamente equivocado. A esas obras de teatro les faltaban prácticamente todos los valores excepto el efecto teatral, y distaban mucho de estar tan bien hechas como habían de estarlo las de Ibsen. La burda carpintería de Scribe y de Sardou no daba más que una fachada falsa. Ibsen integró sus personajes, tramas y temas en una estructura sólida. Fue el maestro arquitecto de la obra verdaderamente “bien hecha”.

Eugène Scribe —que fue el inventor del término *pièce bien faite* (“obra bien hecha”)— produjo más de 400 obras ingeniosas, desde un esquema musical de 1816, pasando por comedias, farsas, libretos y melodramas, hasta

una célebre tragedia. (La tragedia, *Adrienne Lecouvreur*, historia de una estrella muerta hacía tiempo, la escribió Scribe con la ayuda de un dramaturgo de menor categoría.) El mismo ingenio en la comedia, el melodrama y la tragedia —y la misma falta de sustancia— desplegó Victorien Sardou, quien sigue a Scribe como el dramaturgo más popular de la segunda mitad del siglo. Desde el éxito de *Les Pattes de mouche* (“Las patas de mosca”) en 1860, avanzó en triunfo con su divertida farsa *Divorçons!* (“Divorciémonos”), la obra histórica *Madame Sans-Gêne*, *Fédora*, *La Tosca* y otras tragedias escritas para Sarah Bernhardt en la década de los años 80, hasta *Robespierre*, escrita para Henry Irving en 1902. En conjunto, Scribe y Sardou trabajaron durante más de ochenta años en la lucrativa actividad de la carpintería teatral.

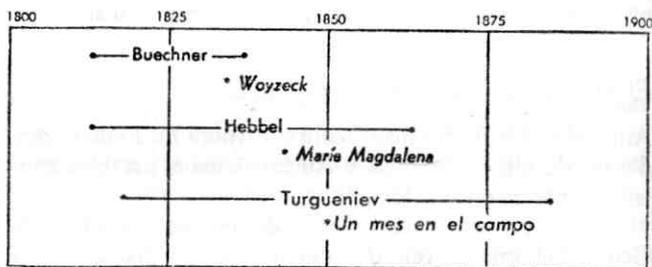
El realismo en Alemania y en Rusia

Antes de 1850 hubo más “realismo” fuera de Francia que dentro de ella, Alemania y Rusia hicieron notables contribuciones a esta tendencia.

En la primera mitad de la década de los años 30, Georg Büchner, joven de origen alemán, abandonó su actividad en la propaganda revolucionaria y empleó sus últimos tres años —murió a los veinticuatro— en escribir obras de teatro. Su *Leonce und Lena* es una excéntrica sátira de la aristocracia. *La muerte de Dantón*, representada triunfalmente en 1916 por Max Reinhardt, es una tragedia vigorosa, de limpia factura, exenta de la barata corrupción romántica de su época. En *Woyzeck*, tragedia casi psicótica, se vislumbra el expresionismo que estudiaremos más adelante. En esta obra —quizá porque Büchner la dejó sin terminar y en un desorden caótico— el realis-

mo se acerca tanto al ideal del naturalismo como al del expresionismo.

Friedrich Hebbel, también alemán, se apartó momentáneamente de las obras históricas en verso y escribió la primera tragedia realista que anticipó el pesimismo social de los futuros naturalistas. Esta obra fue *María Magdalena*, escrita en 1844. Hebbel, el más destacado autor alemán entre Schiller y Hauptmann, se hizo acreedor a la distinción por sus dramas de temas bíblicos, como *Judith* y *Herodes* y *Mariana*, así como por *Die Nibelungen* (“Los Nibelungos”), pero su nombre perdurará durante más tiempo por haber sido el iniciador de la tragedia realista.



LOS PRECURSORES DEL REALISMO. Aquí, en tres autores y en tres obras, tenemos los primeros ejemplos del enfoque realista —casi naturalista— del drama. Esto fue mucho antes de Zola e Ibsen.

El despotismo y la censura hicieron que buen número de autores teatrales rusos se orientaran hacia la sátira y la comedia, donde el realismo se une con lo fantástico y lo grotesco. Dentro de esta línea está *Infortunio de la razón*, de Alexander Griboyedov, escrita en la década de los

años 20, *El revisor* y *Los jugadores*, de Nikolai Gogol, escritas a partir de las décadas de los años 30 y 40. En 1846, Alexander Ostrovsky comenzó a escribir sus muchas comedias realistas que tienen como tema la vida de la clase media, incluyendo *Bastante estupidez en todo sabio* y *La bancarrota*. Diez años antes de que apareciera su tragedia *La tormenta*, en 1859 y 1860, Turgueniev había escrito su fina comedia drama *Un mes en el campo*. Estas últimas dos obras son verdaderas obras realistas, pero no son “obras bien hechas” en el sentido de Ibsen. Están escritas en el estilo y la forma que adoptó en época posterior otro ruso, Antón Chejov.

Balzac, Dumas y Augier

Honorato de Balzac pudo haber sido el primer gran autor realista entre los dramaturgos franceses. Ciertamente Zola lo llamó el primer naturalista. Pero Balzac estaba demasiado embebido en su larga serie de novelas, *La comedia humana*, para escribir muchas obras o para otorgarles el cuidado que merecían. Lo más que puede decirse de su obra de 1848, *La madrasira*, es que quizá estimuló a Turgueniev para escribir *Un mes en el campo*. Por la época que apareció *Mercadet, le faiseur* (“Mercadet, el hacedor”), de Balzac, en 1851, Dumas hijo estaba convirtiendo su novela *La dama de las camelias* en una tragedia a la cual se dio en inglés el ilógico título de *Camille*. Émile Augier trataba de utilizar el verso en obras donde aparecen personajes de la clase media antes de dirigir sus ojos al realismo.

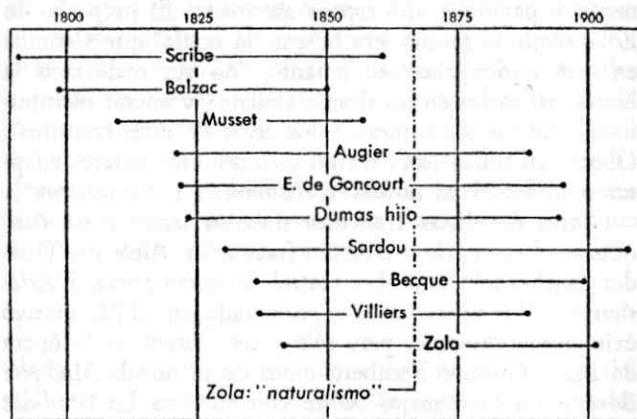
Dumas hijo —como lo llaman los franceses para distinguirlo del gran escritor que fue su padre— y Augier escribieron para las tablas durante unos treinta y cinco

años. Compitieron en cuanto a observación realista y a veces aun en los temas. Dos años después de la apología romántica que hizo Dumas de una "hija de la alegría" en *La dama de las camelias*, Augier contestó con el retrato de una cortesana poco escrupulosa en *El casamiento de Olimpia*. Por aquella época Dumas se había unido a Augier como autor de "obras de tesis" destinadas a atacar o corregir los abusos sociales. En el mismo año en que apareció la exposición de Augier sobre la depravación sexual, Dumas atacó a la sociedad bohemia en que su padre había vivido, ligándola al título de su obra, *Le Demi-Monde*. De su propia experiencia de hijo nacido fuera de matrimonio, sacó el material para *El hijo natural*. Los males que Dumas y Augier expusieron iban más allá de lo sexual. Entre ambos, se ocuparon de la codicia del hombre que "se lo debe todo a sí mismo," el anticlericalismo, el fanatismo religioso, la prensa sin escrúpulos, la corrupción en la política. La mejor obra de Augier fue su comedia de 1854 *Le gendre de M. Poirier*, sátira de las relaciones entre un ambicioso padre perteneciente a la clase media y el aristócrata perezoso que se ha casado con la hija.

Augier y Dumas hijo volvieron la espalda al moribundo teatro del romanticismo. Despreciaron las trivialidades de Scribe y la aparente plausibilidad de Sardou, y se dedicaron a exponer honradamente los males de las clases alta y media de la sociedad. Sus obras compitieron ventajosamente con las farsas de "boulevard" de hombres como Eugène Labiche y de los colaboradores Meilhac y Halévy. Pero Augier y Dumas nunca lograron incorporar a sus obras la realidad completa y nunca tuvieron la penetrante fuerza de Ibsen y de los dramaturgos que lo siguieron.

El naturalismo se convierte en realismo en Francia

Antes que Ibsen se volviera hacia el "realismo"; algunos franceses trataron de dar al teatro el sentido de verdad contemporánea que le faltaba. Los Goncourt se apartaron de sus novelas naturalistas en 1865 para escribir una obra llamada *Henriette Maréchal*. Esta mezcla de naturalismo y realismo, y de lo morboso con lo poético, fracasó en la Comedia Francesa. Cinco años después, advino un drama de gran vigor de otro autor mucho menos cono-



EL REALISMO FRANCÉS ANTES DE ANTOINE. Con excepción de los superficiales Scribe y Sardou, este diagrama muestra a los autores que contribuyeron al desarrollo de la obra realista seria antes que Antoine abriera las puertas de su "Théâtre-Libre" en 1887. La batalla de Zola en favor de lo que llamaba "naturalismo" comenzó a mediados de la década de los años sesenta, como indica la línea de trazos. El consumado realismo de Ibsen, que comenzó a desarrollarse sólo a fines de la década de los años setenta, ejerció poco efecto en Francia antes que Antoine presentara *Fantomas*, en 1890.

cido, *La Révolte*, obra en un acto, se anticipó en diez años al tema y al enfoque técnico de *Casa de muñeca*, de Ibsen, pero su autor, el conde Villiers de L'Isle-Adam, nunca trató de seguir su propia corriente.

En 1873, Zola siguió su polémica en favor del naturalismo al reescribir para el teatro, su novela *Teresa Raquin*. Esta obra fue un fracaso a pesar —o tal vez a causa— de su argumento sensacionalista: una esposa y su amante que asesinan al marido de ella, en que la asesina se suicida obsesionada por la mirada de la madre, muda y paralítica, del esposo asesinado. El propósito de Zola, según él mismo, era buscar “la bestia” que alentaba en esta mujer y en su amante, “no ver nada sino la bestia, arrojarlos en un drama violento, y anotar escrupulosamente las sensaciones y los actos de estas criaturas”. Obtuvo su único éxito teatral cuando otros autores adaptaron al teatro su novela *L'Assommoir* (“La taberna”).

Otros novelistas franceses trataron también de conquistar el escenario y también fracasaron. Alphonse Daudet escribió sólo una obra teatral de importancia, *L'Arlésienne* (“La arlesiana”), representada en 1872; obtuvo éxito posteriormente, pero sólo como libreto de la ópera de Bizet. Gustave Flaubert, autor de la novela *Madame Bovary*, no tuvo mejor suerte con su obra *Le candidat* (El candidato).

El único dramaturgo importante de este periodo, Henri Becque, comenzó a escribir desde 1867, pero no obtuvo éxito financiero sino hasta la década de los años 90. Escribió su amarga obra maestra *Les corbeaux* (Los cuervos) en 1877, pero tuvo que esperar cinco años para su primera representación, y aun entonces sólo fue puesta tres veces en escena. En 1885 su brillante e irónica obra *La parisienne* le atrajo respeto, pero, como *Les corbeaux*,

tuvo que esperar otra década para obtener un lugar en el repertorio nacional de Francia.

Los dramaturgos de Austria

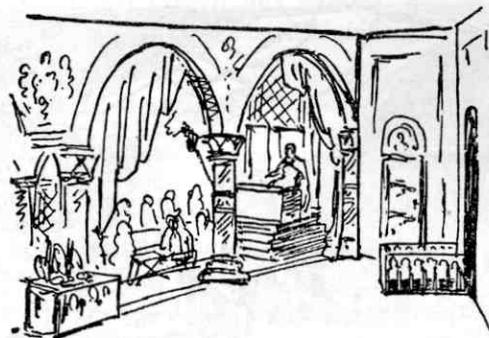
Con la excepción de Hebbel, con su obra realista *María Magdalena* y sus dramas históricos, Alemania no tuvo autores teatrales destacados entre la década de 1830 y la de 1890. En Austria, las cosas fueron un poco mejor gracias a tres actores que se convirtieron en escritores. Antes que Ferdinand Raimund se suicidara en 1836, escribió comedias populares y alegóricos cuentos de hadas. Su rival y sucesor, Johann Nestroy, escribió farsas dialectales e ingeniosas parodias. En la década de los 70 y de los 80, Ludwig Anzengruber escribió obras folklóricas sobre temas serios. Una de ellas atacaba el conservadurismo en la Iglesia, otra expuso la depravación de la clase media. Escribió una farsa rústica basada en *Romeo y Julieta*, que tituló *El doble suicidio*.

Actores sin conjuntos

Hasta el triunfo del realismo en la última década del siglo XIX, la actuación era esencialmente y casi en todas partes un despliegue heroico de talento individual. Hoy todavía solemos aplaudir a un actor cuando hace mutis después de una actuación particularmente notable, pero en otras épocas el público acostumbraba a interrumpir la actuación de un actor para aplaudir la declamación de un “parlamento” emocionante. Como una aria de ópera, la escena se repetía a veces si el aplauso era lo suficientemente insistente. Por ello, había falta de conjuntos en la mayor parte de los teatros, como de semejanza de vida,

tanto exterior como interior. Esto cambió, en diverso grado, por obra de tres hombres. La obra de Richard Wagner, el creador del "drama musical", cae fuera del marco de nuestro estudio, pero su idea de fundir todos los factores de la producción en un todo expresivo (*Gesamtkunstwerk*) ejerció su efecto en el teatro. El Duque de Saxe-Meiningen y la compañía de su corte dieron a conocer las virtudes del conjunto a toda Europa. Los aficionados de André Antoine, en el "Théâtre-Libre" en París, encontraron por todo el mundo imitadores de su tratamiento realista de las obras realistas.

Hubo muchas estrellas brillantes en el firmamento teatral del siglo XIX. En París, primeramente el poderoso Frédérick Lemaître y el eterno Pierrot llamado Deburau. En las décadas de los años 40 y 50 la actriz Rachel repuso las tragedias clásicas de Corneille y de Racine, viajó por todo el mundo desde Rusia hasta los Estados Unidos y murió a los 38 años de edad. En la segunda mitad del siglo surgieron la gran comedianta Gabrielle Réjane, la igualmente grande trágica Sarah Bernhardt, el viejo Coquelin, que representó comedias y tragedias, el orgulloso Mounet-Sully y Lucien Guitry, que legó su talento de actor y mucho más que su talento de dramaturgo a su hijo Sacha Guitry. Estrellas italianas, checoslovacas y polacas encontraron el mismo auditorio internacional que Réjane y Bernhardt. Adelaide Ristori rivalizó con Rachel cuando la italiana actuó en París y, como Tommaso Salvini, viajó y fue coestrella en el extranjero. Fanny Janasuchek comenzó sus actividades en su patria Bohemia, después viajó por Europa y pasó la última parte de su vida principalmente en el escenario norteamericano.



DOS EJEMPLOS DE DISEÑO ESCÉNICO DEL SIGLO XIX. Arriba, un proyecto hecho por el Duque de Meiningen: escena de *Los pretendientes* de Ibsen. Abajo, dibujo del Duque y plano para una representación que utilizó el escenario de "medio cajón" en la escena del banquete de *Macbeth*. (De Grube, *Geschichte der Meininger*.)



CÓMO VEÍA GOGOL *El Revisor*. El autor ruso dibujó la última escena de su comedia, cuando quería que los personajes se mantuvieran durante tres minutos helados de terror, cuando esperan la entrada del revisor, que pondrá fin a sus raterías. (De Gorelik, *New Theaters for Old*.)



El pato salvaje, escenificado por Antoine. Dibujo de la época de una escena de *El pato salvaje* en el "Théâtre-Libre" en 1891. (Dibujo de Lucien Metivet, tomado de Darzens, *Le Théâtre-libre illustré*.)

Los primeros conjuntos: Viena

Durante una buena parte del siglo XIX el "Burgtheater" de Viena —entonces el teatro más grande del mundo se habla alemana— llegó a distinguirse por sus directores Schreyvogel y Laube y por sus representaciones, más que por la calidad de sus estrellas. Allí reinaba antes que nada la actuación del conjunto. Estrellas visitantes de Alemania —como Ludwig Devrient en la primera parte del siglo y posteriormente Ernst von Possart, Rudolph Schildkraut y Friedrich Haase— se adaptaron tan pronto a la compañía como sus miembros de planta, por ejemplo, Adolph Sonnenthal y Friedrich Mitterwarzer.

El ejemplo del Burgtheater no se extendió a todas las compañías de la corte alemana y los teatros municipales. El virtuosismo de las estrellas y el desaliño en el resto de la representación exigían una reforma, que se produjo en el pequeño ducado de Saxe-Meiningen.

Los actores de Meiningen

El "Duque del Teatro" como fue llamado el gobernante de este ducado durante la mayor parte de su vida, presenció el trabajo de Charles Kean en Londres y, con toda seguridad, también asistió al Burgtheater. Cuando, en 1866, asumió la dirección de lo que llamamos "los actores de Meiningen" fue más allá de la exactitud histórica y el trabajo de conjunto de ambos. Su compañía no estaba formada por actores distinguidos. Los que mejor conocemos son Joseph Kainz y Albert Bassermann, pero se unieron tarde a la compañía, y ganaron fama por actuaciones posteriores en otras instituciones.

Artista de talento y diseñador escénico, el Duque

reconoció el valor que tienen los diversos planos de actuación en el escenario. Se preocupó de que sus decorados, trajes y utilería en general crearan ilusión y al mismo tiempo fueran históricamente exactos. Pero en lo que se distinguió grandemente fue en los largos y cuidadosos ensayos. En esto se anticipó a Stanislavsky y al "Teatro de Arte" de Moscú. Sus principales actores desempeñaban lo mismo papeles importantes que pequeños. En las obras que requerían la presencia de multitudes ponía la misma atención en los actores supernumerarios. A semejanza de Kean, dividía esta multitud en grupos pequeños y al frente de cada uno colocaba a un actor diestro. El repertorio del Duque estaba formado principalmente por las obras de Shakespeare y de Schiller, pero revivió a Kleist y a Grillparzer, a Lessing y a Molière y representó por primera vez en el Continente *Espectros*, de Ibsen. El tremendo efecto del conjunto de Meiningen en el teatro europeo, desde Moscú hasta Londres, provino de las giras que de 1874 a 1890 hicieron los actores del Duque a treinta y ocho ciudades donde representaron cuarenta y una obras. Stanislavsky reconocía cuán gran parte de su ejemplo influyó en su obra. Henry Irving evidentemente recibió muchas influencias de él. Antes de presenciar las representaciones de la compañía de Meiningen en Londres, en 1881, Irving había demostrado ser un actor distinguido en *Hamlet* —obra que representó 200 veces en Londres en 1874-1875 y 108 veces en 1878-79— así como en obras propias para cosechar aplausos como *The Bells* ("Las campanas"). Cuando, en 1895, fue el primer actor que alcanzó la distinción de ser elevado a la categoría de Lord por el rey de Inglaterra, nadie podría decir en qué medida esa distinción se debió a haber utilizado a distinguidos historiadores, pintores y músicos, a su genio per-

sonal, a la gran calidad de su compañía, que incluyó a la brillante Ellen Terry de 1878 a 1902, o al uso inteligente y efectivo que supo hacer de los métodos utilizados por el Duque de Meiningen.

Escenarios para Shakespeare en Alemania

Si las representaciones del Duque de Meiningen tenían alguna falla, era en los intermedios demasiado prolongados, para los cambios de escenario, frecuentes en las obras de Shakespeare, de Schiller y de Kleist. Los antiguos decorados de bambalinas, con o sin ranuras, habían hecho fácil el cambio de escena. Pero al duque le gustaba utilizar distintos niveles en el escenario, voluminosos elementos escénicos, como rocas, y aun construir escenarios de "medio cajón". Si no hubiese sido tan "moderno", probablemente hubiera vuelto hacia tres o cuatro intentos iniciales de crear un escenario casi tan bien adaptado para las obras de Shakespeare como lo fue el propio "Globe".

Algunos alemanes lo hicieron así. Poco después de 1800, el arquitecto Karl Friedrich Schinkel instaló columnas "corpóreas", y permanentes cortinajes oscuros en lugar de bastidores laterales, recurriendo a un telón de fondo, para los cambios de escena. En las décadas de los años 20 y 30, un poeta y autor teatral llamado Ludwig Tieck vio las puertas del proscenio y los escenarios delanteros que se utilizaban en Covent Garden y en Drury Lane y leyó el contrato firmado con un constructor para construir un teatro de la época isabelina. Con la ayuda de un arquitecto llamado Gottfreid Semper reconstruyó —sólo en el papel— el antiguo teatro "Fortune". Desgraciadamente, cuando Tieck puso en escena *Sueño de*

una noche de verano, en 1843, complicó sus escenarios con demasiadas escaleras y plataformas. Tres años antes, Karl Immermann, director de Düsseldorf, construyó sobre su escenario una estructura que comprendía muchos elementos del teatro isabelino. El hecho de no poder encontrar un auditorio que le procurara ganancias sin la ayuda de un duque o el rey, hizo pasar por desgracia a segundo término el valor del escenario shakespeariano.

Aproximadamente por el tiempo en que el Duque de Meiningen daba fin a sus giras, en el Teatro de la Corte de Munich comenzaron a hacerse experimentos que condujeron a una solución efectiva a principios del siglo xx. En estos experimentos se utilizaron "pre-vistas" y un arco proscenio interior dentro de la abertura ordinaria de la "boca-escena".

Las resurrecciones isabelinas de William Poel

El primer intento hecho en Inglaterra para representar obras de Shakespeare sin cambios notorios de escenarios tuvo lugar en 1844, cuando Ben Webster "el viejo" representó *La doma de la bravía* usando como fondo varias cortinas que aparecían entre dos biombos laterales. No antes de las dos últimas décadas del siglo se hicieron en Inglaterra otros intentos para representar las obras de Shakespeare en su plenitud y dar a sus escenas la ordenación adecuada. El iniciador más notable fue William Poel. Comenzó su obra en 1881, representando *Hamlet* según la versión del Primer Cuarto, utilizando sólo cortinas como telones de fondo. En 1893, cuando puso en escena *Medida por medida* en un teatro de Londres, se acercó lo más posible al teatro isabelino dentro de un escenario convencional. Construyó un proscenio interior y una ga-

lería elevada en el fondo del foro, que podía ocultarse a la vista del público, con cortinas transversales, con objeto de realizar los necesarios cambios de escenario o de utilería. De esta representación surgió en 1895 la Sociedad del Escenario Isabelino. Durante los siguientes diez años —en una ocasión en la Posada de Gray y por lo regular en otras salas análogas a las que debió haber utilizado el propio Shakespeare— Poel ofreció unas cuantas representaciones de unas veinte tragedias y comedias de Shakespeare y de sus contemporáneos, así como obras posteriores de Molière, Calderón, Schiller y otros. El vestuario y la música de Poel casi siempre fueron buenos, y Shaw dijo en una ocasión que estas representaciones de Shakespeare eran las únicas que "lo habían realmente impresionado". Poel obtuvo un notable éxito al resucitar, después de 400 años, la comedia medieval de moralidad llamada *Everyman* ("Un hombre cualquiera") en la cual Edith Wynne Matthison hizo el papel estelar. La señorita Matthison y otros actores repitieron el viejo drama, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos.

El realismo en espera de su teatro

Salvo por la representación de las obras de Shakespeare en Inglaterra, terminamos la historia del teatro europeo del siglo xix aproximadamente a mediados de la década de los años 80. Hacia 1885, el escenario había aprendido ya a representar las obras románticas e históricas con precisión y con representaciones a menudo excesivamente elaboradas. Frente a una exageración en los papeles estelares y en las estrellas, los directores del "Burgtheater" de Viena y el Duque de Meiningen establecieron el valor de un conjunto bien redondeado. En los repertorios de los

teatros patrocinados por el Estado, en Alemania y Francia, sus directores incluían obras nuevas y clásicas, en contraposición a la representación de la misma obra durante muchas funciones consecutivas. Pero todavía no existía el teatro verdaderamente realista con una técnica de actuación adecuada.

VII. EL ADVENIMIENTO DEL REALISMO

HUBO dramaturgos realistas antes que hubiera un teatro realista, antes de existir una actuación capaz de dar a las obras su vida plena, y antes que hubiera un auditorio preparado para recibir las. Los primeros que experimentaron, desde los Goncourt y Zola hasta Ibsen y Strindberg, fueron pocos, y tuvieron que hacer frente a amargos desencantos. Sólo los más tenaces y valerosos entre los nuevos dramaturgos podían abrazar el realismo sin verse alentados por un director que quisiera representar sus obras y que supiera hacerlo adecuadamente. Los autores necesitaban un público interesado que deseara contemplar la representación de esas obras. Podría ser poco numeroso, pero tenía que ser comprensivo.

El "Théâtre-Libre" de Antoine: escaparate del realismo

André Antoine reunió todo lo que se necesitaba en su "Théâtre-Libre". Su teatro libre fue una aventura única. Estableció un modelo que después siguieron muchos en Alemania, Rusia, Inglaterra y Estados Unidos. Respaldado en la propaganda de Zola y de los Goncourt, abrió el camino para un teatro nuevo y para un nuevo modo de actuación.

Antoine era un actor aficionado que vivía de lo que ganaba como oficinista en la Compañía del Gas de París. En la primavera de 1887 reunió a un grupo de aficionados como él y formó una compañía con la cual comenzó a dar representaciones de obras en un acto en una sala de Montmartre, en que había 342 asientos. El "Théâtre-Libre" se

mudó dos veces, primero a un teatro de 800 asientos en el Barrio Latino y después al "Théâtre Menus-Plaisirs", en el centro de la ciudad; pero, hasta que llegó a su término la aventura de Antoine en 1894, fue una institución celosamente consagrada a divulgar ciertas ideas y políticas de carácter único.

El "Théâtre-Libre" era un teatro particular que ofrecía sus funciones sólo a sus suscriptores. Durante una temporada y media, se registró una sola función en cada programa; después, dos en el "Menus-Plaisirs". En muy raras ocasiones Antoine ofreció representaciones a quienes no eran suscriptores. Su teatro era un escaparate para los autores teatrales que no podían lograr que se representaran sus obras en alguna otra parte. Muchas de las obras en un acto que él representó figuraron como obras preliminares ("teloneras") en los teatros regulares. Los autores que obtuvieron éxito con obras de duración normal quedaban en libertad para ofrecer su nueva obra donde quisieran. El trabajo de Antoine, según lo consideraba él mismo, consistía en cebar la bomba, y la cebaba muy bien. El "Théâtre-Libre" representó obras de cincuenta y un autores, cuarenta y dos de ellos menores de cuarenta años; entre ellos figuraron escritores que obtuvieron éxitos notables a fin de siglo. Pero, de las 111 obras que Antoine puso en escena, casi las dos terceras partes eran comedias cortas, porque la obra en un acto era un campo de experimentación nuevo y más fácil.

Antoine quería hacer del "Théâtre-Libre" una institución reconocida por su repertorio amplio y de carácter universal, pero fracasó en esto último. Representó más de una docena de obras breves en verso. Puso en escena *Hannele*, de Hauptmann, en donde se mezclan el realismo y la poesía. Pero el "Théâtre-Libre" quedó grabado

en la mente del público como el hogar del "naturalismo". Esto se debió en parte al hecho de que la mayor parte de los autores cultivaban la vena realista, y en parte porque el programa de inauguración del "Théâtre-Libre" obtuvo éxito por una adaptación breve de una de las novelas de Zola. Además, *Espectros* y *El pato salvaje*, de Ibsen, *La señorita Julia*, de Strindberg, y *Los tejedores*, de Hauptmann, se adaptaban mejor a los métodos de actuación y de representación de Antoine.

Triunfo del realismo; fracaso económico

Aunque Antoine tenía la voz débil, era indudablemente un gran actor. Al final de su primera temporada primaveral, el Odeón, patrocinado por el Estado, —que quedaría bajo su dirección veinte años después—, trató de sumarlo a su compañía. Antoine vio representar a los actores de Meiningen en 1888, y adoptó su sistema de manejar las multitudes, pero ya había creado un conjunto y había llegado, mucho más allá que la compañía de Meiningen o cualquiera otra, en lo que toca a naturalidad en las tablas. Hizo que sus actores hablaran y se movieran como si los personajes que representaban fueran seres humanos reales; sumamente atrevido, con frecuencia les hizo declamar versos dando la espalda al auditorio. Antoine integró su conjunto y llevó a cabo sus reformas con una compañía que incluyó en diversas ocasiones a un agente viajero, un encuadernador de libros, un químico, un comerciante en vinos, un arquitecto, un sastre, un fabricante y, por supuesto, diversos empleados. En el "Menus-Plaisirs" comenzó a construir decorados verdaderamente realistas. Nunca había utilizado "bastidores de tela imitando madera" ni telones con escaleras

pintadas en ellos, pero ahora se servía de molduras sólidas, y de puertas y tableros de madera en lugar de lienzos. Tomaba en préstamo o en alquiler muebles cotidianos, en una ocasión llegó a utilizar en escena auténticas pieiras de carnero y reses en canal.

A fines de la temporada de 1889-90 —cuando ya se habían escrito unos 12 000 artículos sobre el “Théâtre-Libre” y Antoine era deudor de la misma cifra en francos— trazó el primer plan concreto, completo y detallado para conseguir un teatro verdaderamente moderno y con una compañía de repertorio; pero nadie acudió con el dinero necesario para convertir el proyecto en realidad. Al no contar con un teatro ni con una compañía a sueldo que pudiera poner en escena muchas representaciones de una obra de éxito, el “Théâtre-Libre” quedó condenado al fracaso económico. Breves giras a Bélgica, Italia, Alemania e Inglaterra no le produjeron ninguna utilidad sustancial. Otros teatros convencieron a algunos de los mejores actores de Antoine para que se fueran a trabajar con ellos. Desalentado y con una deuda de 100 000 francos, en 1894 entregó el “Théâtre-Libre” a otro director, quien lo conservó durante 1895 y 1896.

La influencia de Antoine

Además de dar a conocer a distinguidos autores teatrales extranjeros como Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Björnson y Hauptmann, en París, el teatro de Antoine hizo lo mismo con Eugène Brieux y François de Curel. Brieux es mejor conocido como autor de obras de tesis, dramas que exponen los males sociales. En *Blanchette* abordó la discriminación contra las mujeres, entonces vigente en la educación; en *La toga roja* expuso la chicanería legal y en

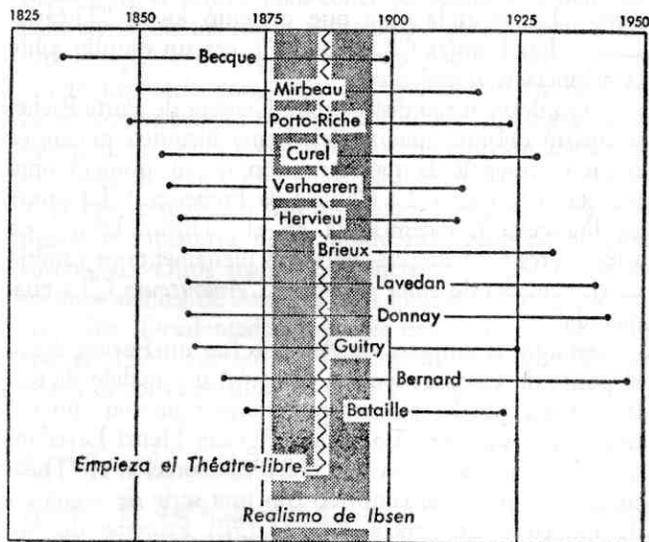
Bienes dañados se ocupó de la amenaza de las enfermedades venéreas. Actualmente estas obras nos parecen un tanto afectadas y doctrinarias, pero escribió también dos obras mordaces, *Las tres hijas de M. Dupont* y *Los Han-netons*. El mismo cartel que presentaba una segunda obra de Brieux, hijo de un carpintero, incluyó la presentación de una obra escrita por el hijo de un noble. François de Curel. Autor de absoluta integridad, envió sus primeras tres obras a Antoine oculto por un seudónimo. La segunda obra que presentó en el “Théâtre-Libre”, *Les Fossiles* (“Los fósiles”), era un estudio sobre la aristocracia decadente.

Otro dramaturgo distinguido, Georges de Porto-Riche, se apartó definitivamente del drama histórico romántico cuando presenció la representación de su primera obra realista en un acto, *La Chance de Françoise* (“La suerte de Francisca”), escenificada en el “Théâtre-Libre”, en 1888. Tres años después encontró plenamente su camino en su comedia de amor conyugal *L'Amoureuse* (“La enamorada”).

Aunque la empresa de Antoine fue un fracaso desde el punto de vista económico, instituyó un modelo de teatro realista que los autores posteriores siguieron aún entrado ya el siglo xx. Entre ellos figuran Henri Lavedan, que contribuyó sólo con una breve colaboración al “Théâtre-Libre”, pero que continuó con una serie de vigorosos dramas como *Le Prince d'Aurec* (“El Príncipe de Aurec”); Maurice Donnay con sus *Amants* (“Amantes”) y *L'Age difficile* (“La edad difícil”); dos moralistas, Paul Hervieu y Octave Mirbeau, el primero de ellos más conocido en los Estados Unidos por su obra *Connais-toi* (“Conócete”), y el segundo por *Les Affaires sont les affaires* (“Los negocios son los negocios”); y el sensitivo

Henri Bataille, autor de *La Tendresse* ("La ternura") y de una adaptación teatral de *Resurrección* de Tolstói.

El "Théâtre-Libre" realizó cuatro cosas importantes. Demostró cómo representar obras realistas en forma realista, y humanizó la actuación de los dramas poéticos o románticos. Estimuló a nuevos dramaturgos; algunos escribieron para el teatro de Antoine, en tanto que otros lo hicieron sólo para el teatro comercial. Antoine mismo



EL REALISMO FRANCÉS DESPUÉS DE ANTOINE. Las primeras obras de Curot y Brieux fueron representadas en el "Théâtre-Libre". Allí Porto-Riche se apartó del drama histórico para escribir obras realistas en un acto, y Lavedan colaboró en una obra breve. Todos ellos, incluyendo al belga Verhaeren, encontraron abiertas las puertas de otros teatros para sus obras, una vez que Antoine les abrió el camino.

hizo una carrera brillante como principal director francés de la época anterior a la primera Guerra Mundial; en 1897, respaldado al fin por accionistas con capital, convirtió el Teatro "Menus-Plaisirs" en el "Théâtre Antoine", y después fue llamado a dirigir el Odeón de 1906 a 1914. Y lo que es todavía más importante, el ejemplo del "Théâtre-Libre" creó imitadores en el mismo París y también en Berlín y en Londres. Aun los "teatros pequeños" de los Estados Unidos con sus compañías de aficionados y con sus auditorios formados por suscriptores, lo mismo que el "Teatro de Arte" de Moscú deben algo a Antoine.

Un "teatro libre" para Alemania

Pero la influencia del teatro de Antoine fue tal vez mayor en el escenario alemán que en el francés, porque el alemán estaba en un estado francamente peor. Aunque Prusia aplastó a Francia en 1871 y creó el Imperio Alemán, dominaban el escenario teutón los dramaturgos franceses del tipo más convencional hasta bien entrada la década de los años 90. A decir verdad, la compañía de Meiningen, formada antes de la victoria prusiana, no produjo revuelo alguno en Francia, pero el "Duque del Teatro" representó sólo una de las obras de Ibsen aparte de *Espectros* (se trata de su tragedia histórica *Los pretendientes de la Corona*) en tanto que los demás teatros de la corte y los que funcionaban bajo administraciones comerciales no hicieron nada por abrir paso al realismo.

Adolf L'Arronge, que amasó una fortuna escribiendo farsas alemanas, fundó —en Berlín— el nuevo "Deutsches Theater" en 1883, e intentó llevar a la práctica algunas reformas. Se opuso audazmente a la política cada

vez más en boga de representar la misma obra mucho tiempo, y mantuvo un repertorio variado. Buscaba altos niveles de actuación por medio de una compañía que encabezaban Ernst von Possart, Joseph Kainz y Agnes Sorna. Pero la actuación no era realista, y las estrellas no podían ser integradas en un conjunto. En cuanto al repertorio de L'Arronge, se apegó a la política de Meininger, pero *sin* Ibsen, de obras clásicas e históricas.

La oportunidad llegó en 1889. En Berlín, el gran periodista Maximilian Harden y ocho amigos suyos escogieron a un crítico llamado Otto Brahm para dirigir una versión alemana del "Théâtre-Libre" y enfrentarse a un problema serio y de índole especial. Aunque el monopolio teatral había desaparecido gradualmente en Alemania entre 1848 y 1870, la censura policiaca y el gusto no muy refinado de la mayor parte del público de teatro impedían la representación de obras que se ocupaban con demasiada franqueza de los problemas sexuales o de las miserias de la gente del pueblo. Siguiendo la política de Antoine, Brahm ofreció sólo representaciones privadas, que la policía no podía interrumpir, y seleccionó un auditorio superior al vender boletos de entrada sólo a suscriptores anuales. Como Antoine, los actores de Brahm trabajaban sin sueldo, pero utilizaba profesionales en vez de aficionados. En lugar de alquilar una sala pequeña, dio sus representaciones los domingos al mediodía en teatros cuyos administradores, por simpatía, le permitían utilizar sus casas gratuitamente. También a semejanza de Antoine, Brahm esperaba que, una vez que hubiese puesto en evidencia los méritos de las obras nuevas, los teatros comerciales las adquirirían o aceptarían las que sus autores escribieran posteriormente.

El éxito de la "Freie Bühne" (Escenario libre) acaba con su carrera

Brahm inició sus representaciones con *Espectros*, obra prohibida por el censor berlinés. Y lo que es mucho más importante, Brahm la hizo seguir, en el término justo de un mes, por *Vor Sonnenaufgang* ("Antes del amanecer"), la primera obra escrita por un nuevo autor, Gerhart Hauptmann, destinado a encabezar a los dramaturgos alemanes y a sobrepasarlos por más de una generación. En la primavera de 1890, Brahm puso en escena un nuevo drama alemán, la obra naturalista *Die Familie Selicke*, de Arno Holz y Johannes Schlaf. También revivió Brahm *El doble suicidio*, de Anzengruber, y traducciones adaptadas a la escena, de *El poder de las tinieblas*, de Tolstoi, que ya había representado Antoine; *Teresa Raquin*, de Zola, *Henriette Maréchal*, de los Goncourt, *Los cuervos*, de Becque y *El padre y La señorita Julia*, de Strindberg.

Justamente como había esperado Brahm, el ejemplo de la "Freie Bühne" (Escenario libre) mejoró el nivel del teatro comercial. Lo mejoró tanto que en el término de un par de años no parecía haber razón alguna para que Brahm continuara sus representaciones. Pero la "Freie Bühne" tenía que ser reanimada de cuando en cuando. Por ejemplo, después de haber aceptado L'Arronge *Vidas solitarias* rechazó la siguiente obra de Hauptmann, *Los tejedores*; por lo que Brahm volvió a reunir sus fuerzas para ponerla en escena.

El rápido mejoramiento del escenario de Berlín lo ponen de manifiesto dos retoños de la institución de Brahm. Durante su segunda temporada, Bruno Wille organizó en Berlín la "Freie Volksbühne" (Escenario li-

bre del pueblo). Esta institución se anticipó al Club del Libro del Mes en otro terreno. Cuando diversas administraciones comerciales le pagaron por celebrar funciones especiales de distintas comedias, pudo vender a sus suscriptores entradas a un precio más bajo del acostumbrado. Ocasionalmente dio representaciones por su cuenta, por ejemplo, de *Las columnas de la sociedad*, de Ibsen. Como el nivel del teatro berlinés continuaba elevándose, apareció una nueva institución llamada 'Nuevo Escenario Libre del Pueblo, que en 1914 tenía 50 000 suscriptores y pudo construir su teatro propio, la magnífica "Volksbühne". Durante la década de los años de 1920 la lista de los suscriptores ascendió hasta alcanzar la elevada cifra de 120 000.

Brahm, destacado director

Para las obras de la "Freie Bühne", Brahm contrató magníficos actores, como Joseph Kainz, Emanuel Reicher y Agnes Sorma, y llegó a fundirlo en un brillante conjunto. En 1894, cuando L'Arronge se retiró de la administración activa del "Deutsches Theater" y confió su dirección a Brahm, éste contaba, además de los tres actores mencionados, con Else Lehmann, Max Reinhardt, Rudolf Ritter y otros también excelentes. En 1905, Brahm se mudó al "Lessing Theater", y disfrutó durante algún tiempo de los servicios del distinguido Albert Bassermann, que se había formado en la compañía de Meiningen.

Como crítico, Brahm había sido brillante, incisivo y con frecuencia sarcástico. Como director, no aceptaba términos medios, pero era paciente y altruista, sereno y atento. Fue superior a Antoine como director de obras realistas, pero desgraciadamente su gama no era tan

grande. Inauguró su cargo de director del "Deutsches Theater" poniendo en escena la obra clásica *Kabale und Liebe* ("Intriga y amor"), de Schiller, pero modernizada. El resultado fue un desastre. Aunque una vez utilizó o trató de utilizar a Gordon Craig, Brahm no aportó nada, como Reinhardt, a las formas nuevas e imaginativas del teatro del siglo xx. Pero rehizo el teatro alemán, y durante veinte años siguió siendo figura importante del teatro realista de Europa.

De Hauptmann a Wedekind

Hauptmann abandonó la escultura para dedicarse a escribir obras de teatro, y desde 1889 hasta casi su muerte, en 1946, su producción fue desigual en calidad y en especie, pero siempre mantuvo algo de distinción. Se ocupó de la tragedia personal de la clase trabajadora en *Antes de amanecer*, y de las miserias de las masas en *Los tejedores*. De sus dramas de ambiente campesino, el mejor es *Rose Bernd*. Escribió obras al estilo de Ibsen, como por ejemplo *Vidas solitarias* y *Michael Kramer*, comedias como *Der Biberpelz* ("El abrigo de castor") y dramas históricos como *Florian Geyer*, cuyo tema es la Guerra de los Campesinos, y *Der Weisse Heiland* ("Los redentores blancos"), que se ocupa de Hernán Cortés y la conquista de México. También ensayó el drama poético en *Hannele* y el simbólico en *Die Versunkene Glocke* ("La campana sumergida").

A principios de la década de los años 1890 aparecieron otros nuevos dramaturgos alemanes. Hermann Sudermann, mejor conocido por su obra *Heimat*, que los norteamericanos llaman "Magda", podría haber sido un artesano francés de la comedia bien hecha. De mayor tamaño

son las comedias y los dramas de Ludwig Fulda y de Otto Hartleben, así como las tragedias de Max Halbe. El satírico Carl Sternheim introdujo en sus comedias el estilo "telegráfico" que los autores expresionistas adoptaron posteriormente.

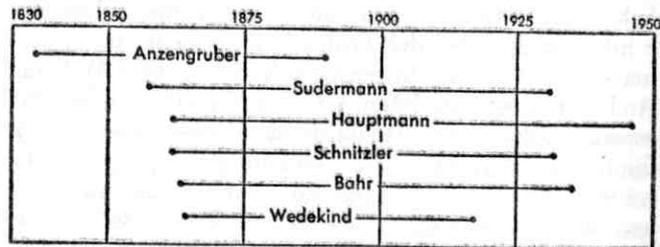
Después de Hauptmann, el autor alemán más destacado que comenzó a escribir para el teatro en la última década del siglo XIX fue Frank Wedekind. Como Strindberg, era un obsesionado por la tragedia sexual. En 1890, con *Die junge Welt* ("El mundo de la juventud") y al siguiente año con *Frühlings Erwachen* ("Despertar de primavera"), Wedekind llevó la técnica conocida como "rebanada de la vida" al problema de los adolescentes que no reciben ninguna orientación en cuanto a la vida sexual. *Erdgeist* ("Gnomo"), de 1895, y *Die Büchse der Pandora* ("La caja de Pandora"), de 1902, tuvieron de protagonista al mismo personaje, Lulu, instintiva y despiadada depredadora de hombres que encuentra un horrible final. Las obras de Wedekind son al mismo tiempo morales y morbosas. Eran naturalistarrealistas, y también introdujeron algunos elementos del expresionismo del siglo XX. La tragedia *Despertar de primavera* es tan real como emotiva, pero termina en forma rara, cuando uno de los dos héroes-niños regresa de la tumba para aconsejar al otro que se suicide a su vez, mientras "un hombre enmascarado", que simboliza la vida, viene a persuadirlo de que no se mate.

Schnitzler y los austriacos

La tragedia e incluso la morbosidad que señalan el despertar del drama en Alemania es menos visible en las obras teatrales de la misma época en Austria. El más

grande de sus dramaturgos, Arthur Schnitzler, escribió comedias, dramas y tragedias. Su primera obra para el teatro, en 1893, fue un grupo de alegres comedias de amor, en un acto, llamadas *Anatol*. Una de sus mejores tragedias, *Liebelei* (Luz de amor), fue escrita dos años más tarde, y otra más, *Der einsame Weg* (El camino solitario), en 1904. Schnitzler tenía preferencia por la comedia en un acto, de las que escribió muchas y que con frecuencia enlazó hábilmente para integrar una unidad —como con *Anatol*, *Reigen* (Círculo de manos) y *Lebendige Stunden* (Horas vivas). Escribió una de sus mejores obras, *Der grüne Kakadu* (La cacatúa verde), en 1899. Su vigoroso ataque contra el antisemitismo, *Professor Bernhardt*, apareció en 1922.

Después de aventurarse en el drama morboso en 1891, otro vienés, Hermann Bahr, se volvió hacia la comedia y en 1898 obtuvo éxito con *Josephine*, cuyo protagonista es el joven Napoleón. Es mejor conocido en los Estados Unidos por la versión de Belasco-Ditrichstein de su divertida obra *El concierto*.



DRAMATURGOS ALEMANES NACIDOS EN EL SIGLO XIX. La obra de Anzengruber es casi desconocida fuera del escenario alemán. Sudermann parece ahora superado. Wedekind aún no ha obtenido éxito en lengua inglesa.

Aunque Hugo von Hofmannsthal escribió y adaptó comedias, este poeta vienés se movía más libremente en las tragedias en verso. Comenzó a escribir este tipo de obras a principios de la década de los años 90, pero tal vez su mejor obra es *Edipo y la esfinge*, de 1906. A partir de entonces adaptó muchas obras para Reinhardt —entre ellas, *Jedermann*, inspirada por la obra de moralidad medieval *Everyman*, y tres obras de Calderón, *La dama duende*, *Der Turm* (“El faro”) y *El gran teatro del mundo*—; escribió también libretos para seis de las óperas de Richard Strauss, entre ellas, *Electra* y *El caballero de la rosa*.

El “Teatro Independiente” de Londres

Un holandés llevó a Londres la idea del “Teatro Libre”. Como Brahm, J. T. Grein había sido crítico teatral. A los veinte años de edad escribió la introducción a una traducción holandesa de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*. Dos años después, fue encargado de escribir reseñas para un diario de Amsterdam. Cuando aún no había cumplido los treinta años se fue a vivir a Londres e inició la Sociedad del Teatro Independiente en la primavera de 1891. Grein mismo y hombres como William Archer, traductor de Ibsen, y George Moore, el novelista, esperaban descubrir y lanzar dramaturgos ingleses. Grein inició sus actividades, por supuesto, con *Espectros*. No contento con los centenares de violentos comentarios y exaltadas cartas al editor, siguió con *Teresa Raquin*, de Zola. Después puso en escena obras inglesas de breve y larga duración que no suscitaban ninguna conmoción especial. Por fin, a fines de 1892, el Teatro Independiente representó la primera obra de George Bernard Shaw,

Widowers' Houses (“Casas de viudos”), con lo cual prestó al hombre que llegaría a ser el más importante dramaturgo de Inglaterra el mismo servicio que la “Freie Bühne” había prestado a Hauptmann. Entre las últimas obras que Grein puso en escena figuró *El pato salvaje* de Ibsen.

Aunque las obras de la Sociedad del Teatro Independiente —que se representaban por las mañanas, con actores voluntarios— significaron un fuerte gasto para los ingresos de Grein, esta empresa, que terminó en un fracaso económico, ejerció gran efecto sobre el escenario inglés. En 1899 se formó la Sociedad Incorporada del Teatro, que durante cuarenta años presentó las obras destacadas, ya fueran inglesas o producidas en el Continente, en funciones nocturnas dominicales con repartos que incluían a algunos de los mejores actores de Londres. Por el trabajo de esta sociedad, el estímulo que produjo la actividad de Grein y la gran reputación de Brahm y Antoine puede seguirse el de las empresas que mayor éxito obtuvieron y que revistieron la mayor importancia: la obra de Granville-Barker, los Actores de la Abadía, el “Manchester Repertory Theater” y otras aventuras que describiremos a su debido tiempo.

Ibsen y Björnson: gigantes del Norte

Como hemos dicho, hubo obras realistas —vigorosas y efectivas— antes de existir teatros del mismo tipo o auditorios que les dieran la bienvenida. Sin embargo, sólo dos escribieron en forma constante y abundante antes que Antoine abriera su “Théâtre Libre”. Fueron Henrik Ibsen y Björnstjerne Björnson, y ambos nacieron en la lejana y poco poblada Noruega.

Los dos escandinavos comenzaron por escribir obras

históricas y poéticas adaptadas al gusto de los auditorios noruegos. Los dos tuvieron puestos, en diversas ocasiones durante las décadas de 1860 y 1870, en teatros noruegos. Seguramente que éxitos moderados los estimularon para comenzar a escribir un tipo de obra que no fue tan prontamente aceptada como las históricas y románticas. Björnson —poeta, novelista y editor de periódicos— se volvió hacia el realismo aproximadamente cinco años antes que Ibsen escribiera *La liga de la juventud*, y una década antes de su siguiente obra del mismo género, *Los pilares de la sociedad*. Políticamente, ambos eran rebeldes; Björnson era dirigente del partido liberal, en tanto que Ibsen fue durante un tiempo socialista. Ambos atacaron los males sociales de su tiempo, pero de distinta manera. Para *La bancarrota*, cuyo protagonista es un deshonesto hombre de negocios, y para *Un guante*, ataque contra la “doble norma” de la moral sexual, Björnson encontró finales felices que Ibsen jamás hubiera concebido. Mientras Ibsen insistía más en el análisis psicológico y en la profundidad del carácter, su amigo y rival escribía en forma más superficial, aunque con una destreza teatral que le acarreó en su país mayor éxito del que disfrutaba Ibsen. El enfoque diferente de estos dos autores puede haberse debido un tanto a las diferentes circunstancias en que transcurrieron sus respectivos años juveniles. El Björnson feliz y optimista nació en el seno de una familia rica, y vivió en una parte encantadora del país. Los padres de Ibsen perdieron su fortuna cuando él contaba sólo ocho años de edad; a los quince, fue colocado de aprendiz con un boticario en una población de provincia poco acogedora.

Entre 1855 y 1865 Björnson escribió diversas obras históricas en verso, pocas de las cuales alcanzaron la popu-

laridad fuera de Escandinavia. Durante el mismo periodo, Ibsen utilizó las baladas y las sagas de la antigua Noruega como material para diversas obras poéticas tales como *Los héroes de Heligoland* y *Los pretendientes de la Corona*. Al final de su actividad creadora, ambos subrayaron los valores espirituales más bien que los sociales en su producción de carácter realista. La obra *Más allá del poder humano*, de Björnson, de 1881, es la obra más notable de este periodo posterior. Ibsen, en cambio, inyectó cada vez mayor realismo a sus obras, a partir de *El arquitecto Solness*, en 1892, hasta su última obra, *Cuando despertamos de la muerte*, pasando por *El pequeño Eyolf*.

Del verso al realismo en Ibsen

Cuando Ibsen comenzó a escribir para el teatro de su tiempo en 1862, el poeta que alentaba en él lo impulsó a hacer que los personajes de *Comedia de amor* hablaran en verso. Antes de consagrarse definitivamente a la prosa realista en *La liga de la juventud*, utilizó ritmos poéticos en dos largas obras que trataban temas de su época. (Como sus últimas obras, las escribió mientras se hallaba voluntariamente exiliado de su patria.) *Brand*, escrita a mediados de la década de los años 60, es un tético ataque de “todo o nada” contra los términos medios; no obtuvo popularidad duradera fuera de Escandinavia. *Peer Gynt*, que le siguió poco tiempo después, es una pintoresca, pero divagadora obra que refiere muy satíricamente la historia de un villano muchacho del campo que llega a ser millonario y vuelve para enfrentarse a un fin peculiar y raro. Entre *La liga de la juventud*, que le siguió en 1869 y *Los pilares de la sociedad*, la primera de las obras realistas a que se dedicó durante quince años, Ibsen

escribió otro drama histórico en verso. Este gigantesco texto, *El emperador y el galileo*, trata de la lucha entre la Cristiandad y el paganismo en el siglo iv.

Existe en Ibsen grandeza en dos aspectos. Uno, en su técnica. El otro, en su capacidad para comprender a los seres humanos y presentarlos en el escenario. Técnicamente, se adelantó muchísimo a hombres que como Scribe y Sardou habían escrito "obras bien hechas". Ibsen se despojó de todos los recursos tortuosos, de todas las coincidencias y desenlaces sorprendentes que aquéllos cultivaban. Comenzaba sus obras realistas exactamente antes de presentar la crisis de la trama, exponía con destreza el pasado, y acostumbraba agregar complicaciones que causaban una expectación cada vez mayor. Su comprensión del carácter humano y su capacidad para hacerlo vivir, ha de ser evidente para todo el que haya leído *Espectros*, *Casa de muñecas*, *El pato salvaje*, *La casa Rosmer*, o *Hedda Gabler*. Su falta más grave consistió en aceptar demasiado literalmente al principio las teorías medio digeridas sobre la herencia que infectaron a Zola y a los naturalistas, falta que también compartió Hauptmann en sus primeras obras. Pero Ibsen la compensó al no adherirse al dogmatismo en otros aspectos. Sus temas y sus ideas se hicieron más grandes de una obra a la otra. Aun sus dramas históricos contienen análisis del carácter. Tanto filosófica como psicológicamente, sus obras son de una profundidad que sólo tienen pocas obras antes de 1890.

Strindberg: ¿más grande que Ibsen?

Escandinavia contribuyó aún al teatro moderno con otro gigante. Esta vez era un sueco, August Strindberg. Como

Ibsen y Björnson —aunque nació una generación después—, Strindberg comenzó por escribir obras históricas, después se volvió hacia el realismo y finalmente hacia una que podría llamarse interpretación simbólica de la actualidad, y que es uno de los precursores del expresionismo. Fue todavía más polifacético que Ibsen y Björnson: además de dirigir representaciones, de administrar dos teatros, de escribir cincuenta obras largas y breves y de teorizar en forma radical acerca de la técnica escénica, escribió novelas, novelas cortas, historias y autobiografías que expusieron al desnudo su vida interior, como si estuviera en el diván de un psiquiatra.

En otros sentidos, Strindberg y los dos noruegos eran mundos aparte. Aun en su periodo realista, y mucho más hacia el final de él, escribió con intensidad y violencia mucho mayores, y analizó y sublimó los materiales de la vida como ninguno de sus rivales lo pudo hacer nunca. Su genio estaba matizado de locura. Algunas de las psicosis que ahora son bien conocidas de tantos legos —desde la arrogancia supercompensadora hasta la manía de persecución, pasando por la adhesión a la madre— son bastante evidentes en los años que precedieron y sucedieron a su trastorno nervioso de 1895 a 1897.

Superficialmente, Strindberg es mejor conocido por su misoginia violenta. Desde *El padre* —su primera obra otras obras, Strindberg pinta a la mujer como animal de presa que expolia al hombre y lo destruye, por lo regular realista, escrita en 1887— y en *Camarada*, *Los acreedores*, *El más fuerte* y en parte de todas o de muchas de sus por medio del matrimonio y a veces fuera de él. En este tema derramó toda la violencia de su naturaleza y todo el vigor de su grandioso arte. Después de su enfermedad mental y hasta su muerte, de cáncer, que ocurrió en 1912,

sus obras van desde un drama histórico, *Gustavo Vasa*, pasando por otra lucha sexual, *La danza macabra* y un drama religioso simbólico, *Pascua*, hasta un grupo de obras, en que figuran *Camino de Damasco*, *La sonata de los fantasmas*, *La sonata del espectro* y *Ensueños*, en donde la vida se presenta con una extraña deformación que parece ser la base y raíz —aun más que en la obra de Wedekind— del expresionismo alemán. Nos ocuparemos de esto en el próximo ensayo.

Puede decirse que la obra de este hombre que decía haber buscado a Dios y encontrado al diablo obtuvo los más calurosos elogios de dos dramaturgos que ocupaban puestos destacados y un comentario, todavía más significativo, de Ibsen. Sean O'Casey, autor de *Jano y el pavo real*, escribió: "¡Strindberg, Strindberg, Strindberg, el más grande de todos ellos!... Strindberg trae llamas de los planetas vivos y las estrellas fijas. Ibsen puede sentarse tranquilamente en *Casa de muñecas*, mientras Strindberg lucha con el cielo y con el infierno." O'Neill lo llamó "precursor de toda modernidad en nuestro teatro actual". Y, hablando de Strindberg, Ibsen dijo a un visitante: "He ahí a alguien que será más grande que yo."

El "Teatro de Arte" de Moscú

Rusia dio al teatro tres grandes realistas: Tolstoi, Chejov y Gorki. La obra de los tres está estrechamente ligada a una de las mejores instituciones en la historia del teatro moderno, el "Teatro de Arte" de Moscú. En 1891, cuando uno de sus dos directores, Constantin Stanislavsky, era sólo un aficionado, puso en escena la comedia satírica de Tolstoi, *Los frutos de la ilustración*. La primera obra notable de Tolstoi, la vigorosa tragedia de

ambiente campesino *El poder de las tinieblas*, fue escrita precisamente antes de que Antoine abriera el "Théâtre-Libre", y su *première* mundial fue precisamente en esta institución en 1888, pero este drama fue representado en Rusia por primera vez por Stanislavsky tan sólo cuando el "Teatro de Arte" estaba en marcha. Al revivir triunfalmente *La gaviota*, de Chejov, después de su fracaso en otro teatro, el "Teatro de Arte" lo convenció de que debía seguir escribiendo. El éxito de Chejov en las tablas atrajo a Gorki, y el teatro pudo poner en escena su vigorosa tragedia *Los bajos fondos*.

Probablemente se ha escrito más acerca del "Teatro de Arte" de Moscú que sobre cualquier otro teatro moderno. Constantin Stanislavsky nació en el seno de una familia rica que construyó para él un teatro rústico en sus propiedades en el campo, y otro en la casa que poseían en Moscú, donde realizó representaciones con familiares y amigos. En 1888 ayudó a fundar la Sociedad de Literatura y Arte, y en unos cuantos años —cuando apenas tenía veinticinco— comenzó a dirigir obras de teatro. Sabemos que otra persona con inquietudes similares, Vladimir Nemirovich-Danchenko, había estado enseñando actuaciones en la Sociedad Filarmónica de Moscú, y también que Stanislavsky y Danchenko se reunieron en un famoso restaurante de artistas, y en el transcurso de quince horas de charla delinearon las directivas y la organización del "Teatro de Arte" de Moscú. Sabemos también que los mejores de sus alumnos y de los aficionados que actuaron, juntamente con algunos profesionales, gracias a prolongados estudios y ensayos —utilizando lo que vino a llamarse "método de Stanislavsky"— formaron un conjunto insuperable. El propósito, como se nos ha dicho frecuentemente, no era lograr los aspectos superficiales del natu-

ralismo, sino captar y representar lo que Stanislavsky describía como “verdad interior, la verdad del sentimiento y de la experiencia”.

Los actores gracias a los cuales el “Teatro de Arte” de Moscú creó lo que podría llamarse con toda propiedad un profundo realismo psicológico provenían principalmente del grupo de aficionados de Stanislavsky y Danchenko y, en parte, de la profesión misma. Los mejor conocidos y más fieles —a muchos de los cuales conocieron los auditorios de Nueva York en 1922-23— fueron Olga Knipper, Ivan Moskvín, Vasili Kachalov, Maria Germanova, Leonid Leonidov, Alla Nazinova, Richard Boleslavsky, Leo Bulgakov, Akim Tamiroff y Olga Baclanova. Entre los distinguidos actores rusos que no representaron en el “Teatro de Arte” de Moscú hay que citar a Paul Orlenev; los Estados Unidos lo vieron representar *Espéctros*, con la compañía de Nazimova, hacia 1905.

Stanislavsky, Danchenko y otros más

Cuando una institución es tan notable y abunda tanto en particularidades como el “Teatro de Arte” de Moscú —que además ha logrado vivir triunfalmente durante más de medio siglo— muchos de sus aspectos se subestiman y hasta casi llegan a pasarse por alto. Por ejemplo, es difícil encontrar autores que mencionen el hecho de que la riqueza de la alta burguesía hizo posible la existencia del teatro, mientras Antoine, en París, solicitaba en vano fondos para construir su teatro ideal. No sólo la familia de Stanislavsky disponía de muchos bienes, sino que también sus alumnos y los de Danchenko, que integraban el núcleo de la compañía, provenían de las clases más ricas. Y para mayor abundamiento, un fabuloso pa-

trocinador llamado Savva Morozov proporcionó los fondos necesarios para reconstruir un teatro y para que la compañía pudiera representar mientras duraban los tiempos malos, antes de que las obras de Chejov les trajeran fama y fortuna.

Nunca se ha reconocido suficiente mérito a los predecesores del “Teatro de Arte” de Moscú. El “Teatro Maly,” el más pequeño de las dos instituciones imperiales, fue el primero que puso en escena obras de Gogol, Ostrovsky e Ibsen en Rusia. Ya desde 1853 abandonó el vestuario francés, que acostumbraba a vestir a las sirvientas con toca blanca y uniforme, sustituyéndolo por una sencilla blusa de algodón y dejándole el cabello al descubierto. Cuando el monopolio imperial del teatro terminó en 1882, aparecieron los llamados “teatros del pueblo”. El administrador de uno de ellos —un hombre llamado Lentovsky— estimuló a Tolstoi para que escri-

INFLUENCIAS EN LA PRODUCCIÓN MODERNA

Gira del grupo de Meiningen por las capitales europeas	1874-1890
Théâtre-Libre, París (Antoine)	1887-1894
Freie Bühne, Berlín (Brahm)	1889-1891
Neue Freie Volksbühne, Berlín	1890-
Independent Theater, Londres (Grein)	1891-1892
Elizabethan Stage Society (Poel)	1893-1905
Teatro de Arte, Moscú	1898-
Incorporated Stage Society, Londres	1899-1939

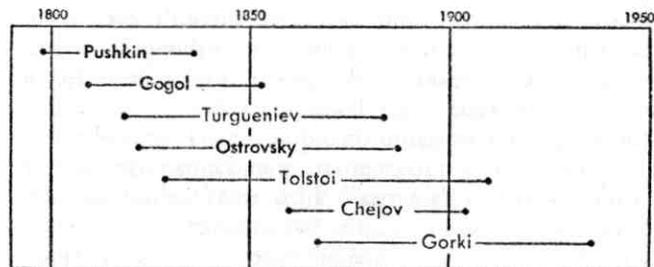
biera *El poder de las tinieblas*, aunque la censura impidió su representación hasta que el teatro de Stanislavsky y de Danchenko se convirtió en una institución poderosa. Lentovsky fue el primer productor ruso que sacó la dirección de una obra de las azarosas manos de su reparto; además, introdujo en el escenario ruso la luz eléctrica.

Como Danchenko no era actor y tal vez porque Stanislavsky acaparó la atención sobre su persona con su hermoso libro *Mi vida en el arte* ha quedado en segundo plano la parte desempeñada por Danchenko en la integración del "Teatro de Arte" de Moscú y se le ha colocado detrás de Stanislavsky. Pero fue Danchenko quien se interesó por la reunión con Stanislavsky. Según el convenio inicial, Stanislavsky tenía control absoluto de la representación —en tanto que, dicho sea de paso, administraba los negocios que le había legado su padre— y Danchenko se encargaba de la parte financiera así como de los asuntos "literarios". Pero el encargarse de estos asuntos literarios significaba hacer la selección de las obras, y Danchenko fue el único que pudo convencer a Chejov de que siguiera escribiendo, y produjo la fortuna de la institución al revivir *La gaviota*. Además de eso, Danchenko —como novelista y autor teatral al igual que como maestro de actuación— tenía derecho a determinar cómo debía enfocarse cada obra para que su sentido saliera a la luz. Stanislavsky mismo cuenta cómo su socio "le metió a martillazos todas las bellezas de Chejov en la cabeza. Podía hablar tan bien de una obra que a uno tenía que gustarle antes de haberla terminado". Aunque de acuerdo con el convenio básico se suponía que Danchenko nada tenía que ver con la actuación de las obras, dice Stanislavsky que "dos directores escénicos se sentaban en la mesa del director, Nemirovich-Danchenko y yo". Poste-

riormente Danchenko tuvo su propio escritorio, y creó el "Estudio Musical del Teatro de Arte" de Moscú, donde *Lysistrata* se convirtió en obra lírica, y *Carmen* adquirió las verdaderas cualidades del drama.

Chejov, Gorki y Tolstoi

Existe una curiosa paradoja en relación con el "Teatro de Arte" de Moscú. Los fundadores dijeron que, a diferencia de las instituciones que surgieron en Francia y en Alemania e Inglaterra, no sería el teatro de un actor, ni tampoco de un director, así como tampoco un teatro para autores teatrales. Pero, aunque Stanislavsky y sus socios crearon el arte de la actuación en Rusia, el teatro también engendró en abundancia directores distinguidos —el mismo Stanislavsky, Danchenko, Meyerhold, Vakhtangov, Michael Chejov, sobrino del dramaturgo, y hasta Baliéff



EL PROGRESO DEL REALISMO RUSO. Aunque Pushkin escribió teatro poético e histórico, su obra fue un comentario de su época. Las comedias de Gogol, amargamente observadoras, fueron seguidas sin interrupción por dramas realistas. Tolstoi no terminó obras teatrales hasta 1886, cuando escribió *El poder de las tinieblas*. También Gorki inició sus actividades bastante tardíamente; su primera obra, *Los bajos fondos*, es de 1902.

del satírico Chauve-Souris. Y en forma igualmente definida fue el teatro del dramaturgo.

Después de revivir *La gaviota* en 1898, logró que Chejov escribiera otras tres buenas obras antes de su prematura muerte en 1904. De modo que debemos al "Teatro de Arte" de Moscú *El tío Vania*, *Las tres hermanas* y, sobre todo, *El jardín de los cerezos*. Su última obra es la mejor demostración de la capacidad de Chejov para construir serenamente dentro de una trama simple —casi una estructura sin forma— personajes verosímiles, conmovedores, emotivos, profundamente humanos.

Gorki escribió obras teatrales desde aproximadamente 1902 hasta 1934. Pero sólo la segunda de ellas, *Los bajos fondos*, y la penúltima, *Ygor Bulychov*, son verdaderamente memorables. Sacó el material de la primera de los años que tuvo que pasar en las misérrimas posadas de Rusia con "criaturas que una vez fueron hombres". En *Ygor Bulychov* vio la tragedia desde el otro lado; nos muestra a un comerciante rico que muere de cáncer, rodeado por amigos crueles, ignorantes, corrompidos y ruines, y muere desilusionado, cuando el sonido de la Revolución Bolchevique llega hasta sus oídos —"el servicio funeral, que en su canto dice que estoy fuera del mundo". Cuando Gorki escogió su pseudónimo de escritor ("gorki" significa "amargo") hizo una buena elección.

Con o sin Antoine, Brahm, Stanislavsky y Danchenko, León Tolstoi habría sido dramaturgo. Y probablemente habría escrito no menos de las cuatro obras que añadieron reputación teatral al autor de la novela *La guerra y la paz*. *El poder de las tinieblas* es una tragedia sórdida y horrible de los campesinos desplazados. *Los frutos de la ilustración* satiriza a la clase media rural. *Redención* —como llamó Arthur Hopkins a *El cadáver viviente*

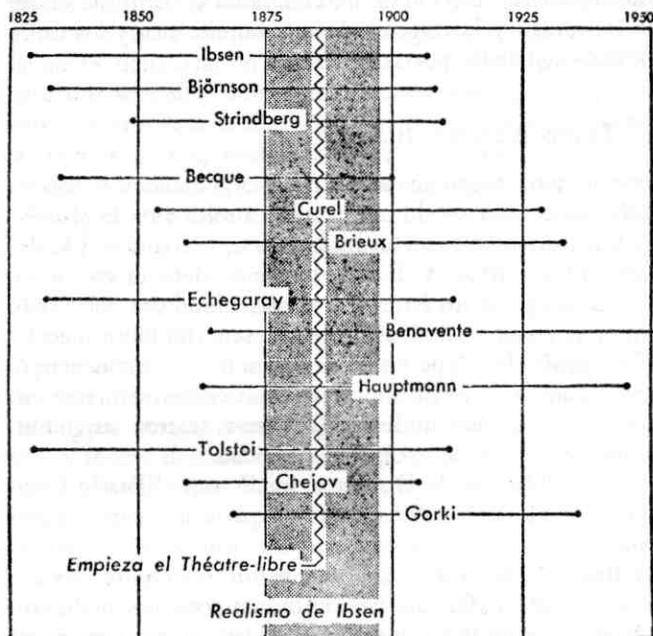
cuando la puso en escena con John Barrymore— es un drama poderoso y lastimero de un hombre que se ve obligado por las circunstancias sociales a matarse a fin de que su esposa pueda ser feliz con otro hombre. En su última obra, *Luz en las tinieblas*, Tolstoi dejó, en su último acto inconcluso, un intento de hacer resaltar el contraste entre la inutilidad y la tragedia de una familia rica y los campesinos agobiados por la pobreza.

El Teatro Nacional Irlandés

Dos mujeres desempeñaron un papel sumamente importante en la creación de compañías teatrales y en la promoción del drama realista en Inglaterra y en Irlanda. A Lady Gregory y a Miss A. E. F. Horniman debe el escenario la formación de los llamados actores irlandeses del "Teatro de la Abadía", de Dublín, y a la señorita Horniman la "Compañía del Repertorio" de Manchester, cuyas actividades fueron el inicio de otras instituciones similares en diversas ciudades inglesas. De estos teatros surgieron autores teatrales de excepcional calidad.

La institución de Dublín se inició como "Teatro Literario Irlandés" en 1899. Surgió en parte del movimiento político nacionalista, y en parte del entusiasmo del poeta William Butler Yeats. Él y Lady Gregory vieron en él, al principio, el vehículo para el drama poético. En sus comienzos, los actores eran ingleses, y fueron muy contados los irlandeses que quisieron asistir a sus representaciones. Después, en 1901, algunos actores aficionados de Dublín, los hermanos Fay, se unieron a Yeats, a Lady Gregory y a sus socios para integrar la compañía del "Teatro Nacional Irlandés". El resultado fue una actuación de genuino sabor nativo. En 1903, la compañía se presentó

triunfalmente en Londres. Miss Horniman —que había financiado la primera representación en Londres de la obra de Shaw *Arms and the Man* (“El soldado de chocolate”), casi diez años antes— se entusiasmó tanto con las actuaciones de los irlandeses que reconstruyó para ellos



ASCENSO DEL REALISMO EN EL CONTINENTE EUROPEO. Este diagrama, que excluye a Inglaterra, Irlanda y los Estados Unidos, muestra a los noruegos Ibsen y Björnson como precursores del realismo. Los demás, incluido Tolstoi, se adhirieron al realismo después que Ibsen y Björnson hubieron comenzado a escribir dentro de este estilo. La banda gris indica los años durante los cuales Ibsen concentró todas sus fuerzas en el medio realista.

el “Teatro de la Abadía” y sostuvo la empresa hasta 1910, en que ya pudo mantenerse por sus propios medios.

Bajo la dirección de los Fay, los actores siguieron el estilo realista establecido por Antoine, y representaron con sencillez, pero con fuerza y humor. Nuevos autores irlandeses volvieron sus ojos hacia el teatro porque el “Teatro de la Abadía” estaba allí para darles la bienvenida. Sus obras, desde las comedias de Synge hasta las de O’Casey, tenían sus raíces en la vida irlandesa actual. Yeats continuó leal e infatigable administrando la compañía, pero sus obras poéticas fueron pocas y no establecieron un modelo a seguir. Paradójicamente, el teatro que iba a ser vehículo de la poesía se convirtió en realista. Y, también paradójicamente, este realismo en sus mejores momentos ascendió a la elevada belleza de expresión porque ésa era la naturaleza de la lengua del país. Ciertamente, este teatro tuvo, como Lady Gregory dijo en sus principios, “una base de realismo y una cúspide de belleza”. Los Estados Unidos pudieron reconocerlo ya desde 1911, cuando George C. Tyler presentó la compañía como “Los Actores Irlandeses”.

El rico teatro irlandés

De Dublín y de Belfast, en el norte de Irlanda, vinieron en sorprendente número dramaturgos del país, unos que escribían obras en un acto y otros que cultivaban el género grande. Entre los primeros, John Millington Synge fue con mucho el mejor. Yeats lo sacó de una pensión de París para que viviera con los campesinos irlandeses y aprendiera su lengua. El resultado, entre 1903 y la prematura muerte de Synge en 1909, fueron seis obras que combinaron la veracidad del personaje con la belleza de

la lengua irlandesa, y que usualmente hacían gala de un gran humor. Su segunda obra, *Jinetes hacia el mar*, sigue siendo una de las mejores tragedias en un acto escritas en la lengua de Irlanda o de Inglaterra. La cumbre de su obra fue la sumamente original y brillante comedia *The Playboy of the Western World* (El bufón del mundo occidental).

Además de estas obras, y de la magnífica de Yeats, *Cathleen in Houlihan*, Irlanda ha dado —para mencionar sólo unas cuantas obras— las comedias en un acto, de tema popular, escritas por Lady Gregory, como *Spreading the news* (Divulgando las noticias) y *The Workhouse Ward* (El taller de la prisión), su drama patriótico *The Rising of the Moon* (“Sale la luna”) y su tragedia *The Gaol Gate*, (La puerta de la prisión) la deliciosa comedia de Lennox Robinson *The White-Headed Boy*, (El chico de la cabeza blanca) *John Ferguson* y *Mixed Marriage* de St. John Ervine, la sutil y significativa *Shadow and Substance* de Paul Vincent Carroll y *The White Steed* (El corcel blanco), y la satírica y amarga *Jano y el pavo real* de Sean O’Casey así como *The plough and the stars* (“El arado y las estrellas”). En conjunto, es una producción no igualada por los modernos autores teatrales ingleses, a menos que incluyamos entre ellos a dos autores nacidos en Dublín, Oscar Wilde y Bernard Shaw.

Miss Horniman y Granville-Barker

Una vez que dejó sólidamente establecido el “Teatro de la Abadía”, Miss Horniman dio a su ciudad natal, entre 1908 y 1921, el “Teatro del Repertorio” de Manchester. Este teatro se distinguía por las excelentes actuaciones que realizaban nuevos actores de la localidad, muchos

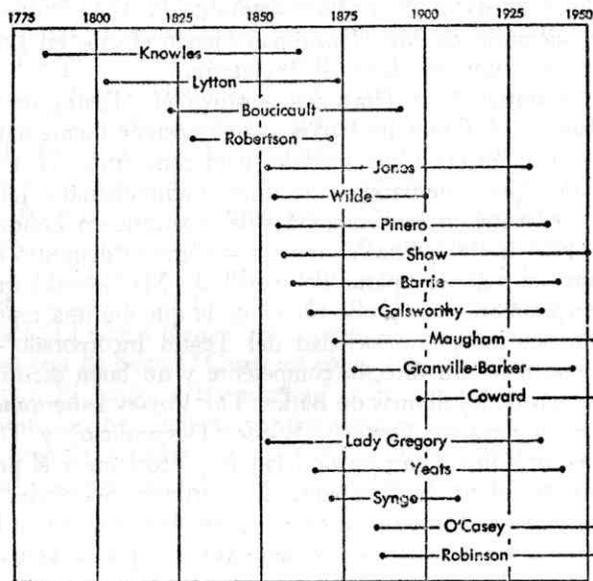
de los cuales triunfarían posteriormente en Londres, y también por poner en el escenario obras locales. La mitad de las 200 representaciones fueron obras nuevas. Entre ellas figuraron *Hindle Wakes* (El despertar de Hindle), de Stanley Houghton, *Hobson’s Choice* (La selección de Hobson), de Harold Brighouse, y obras escritas por St. John Hankin. Aquí se representó por primera vez *Jane Clegg*, de Ervine, y la excelente obra de John Masefield *The Tragedy of Nan* (La tragedia de Nan). El trabajo de iniciación de Miss Horniman ejerció efectos en Londres y en otras ciudades de Inglaterra.

Mientras Miss Horniman sostuvo el “Teatro de la Abadía”, H. Granville Barker —que posteriormente agregó un guión entre sus apellidos para convertirlos en uno Harley Granville-Barker— se unió al administrador John E. Vedrenne en las temporadas de repertorio en Londres de 1904 a 1907. Excelente actor —como lo demostró en otras actuaciones aparte del papel de Marchbanks que interpretó en *Cándida* de Shaw, de la que dio una representación para la “Sociedad del Teatro Incorporado”—, demostró ser un director competente y un buen escritor. Además de los dramas de Barker *The Voyage Inheritance* (La herencia de Voyagey), *Waste* (Desperdicio) y *The Madras House* (La casa de Madrás), Vedrenne y él presentaron obras de Eurípides, Maeterlinck, Schnitzler y Hauptmann. Pusieron en escena once obras de George B. Shaw, cinco de ellas por primera vez, y representaron la primera obra de un nuevo y distinguido autor teatral, John Galsworthy, que ya tenía reputación como novelista. Las temporadas de Vedrenne-Barker por sus altos niveles en la calidad de las obras y en la actuación, ejercieron mayor influencia sobre el teatro inglés que Herbert Beerbohm Tree, George Alexander, Cyril Mau-

de y todos los demás actores-empresarios tomados en conjunto.

Oscar Wilde y Bernard Shaw

En la década de los años 1880 llegó al escenario inglés un realismo de cierto tipo, con Henry Arthur Jones y Arthur Wing Pinero. Tal vez aprendieron algo de Ibsen, pero



150 AÑOS DEL TEATRO INGLÉS. El realismo no invadió las obras inglesas hasta que Tom Robertson comenzó a escribir obras de teatro, seis años antes de su muerte. No apareció ninguna otra obra de mérito hasta 1895. Los dramaturgos irlandeses, agrupados al pie del diagrama, escribieron principalmente sobre su pueblo y para él, pero lo hicieron con notoria distinción.

más de las "obras bien hechas" de Francia, Jones, autor de mayor conciencia, estuvo muy cerca de producir algo bueno a mediados de la década de los años 90 con sus obras *Michael and His Lost Angel* (Miguel y su ángel perdido) y *Los mentirosos*. Pinero esperó hasta 1909 y 1910 para abandonar el empantanamiento teatral con *Mid Channel* y *The Thunderbolt*. J. M. Barrie comenzó triunfalmente con una comedia romance en la década de los años 90 y diez años después compuso algunas comedias agradables como *The Admirable Crichton* (El admirable Crichton) y *What Every Woman Knows* (Lo que toda mujer sabe). Su fantasía *Peter Pan*, de 1904, era una anticipación de la irrealidad un poco más seria de *A Kiss for Cinderella* (Un beso para Cenicienta) y *Mary Rose*.

La década de los años 1890 ofreció al escenario inglés las primeras obras de Bernard Shaw —que no aceptó— y las cuatro comedias que escribió Oscar Wilde antes de su desgracia y su muerte. Londres adoró el diálogo elegantemente cínico de Wilde, que alcanzó su cumbre en *The importance of being Earnest* ("La importancia de llamarse Ernesto"). El hecho de que los asistentes al teatro en la década de los años 90 también disfrutaran con la trama artificiosa de *El abanico de Lady Windermere*, *Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal* puede explicarse porque el escenario londinense no resultaba apto para *Casa de viudos* y ni siquiera para *Arms and the Man* (El soldado de chocolate), de Shaw. Fue Barker, con 701 representaciones de las obras de Shaw en los años anteriores a la primera Guerra Mundial, quien llevó a este autor al triunfo en Inglaterra. El genio cómico que culminó en *Cándida*, *The Devil's Disciple* (El discípulo del diablo), *Caesar and Cleopatra* (César y Cleopatra),

Man and Superman (Hombre y Superhombre), *Major Barbara* (La comandante Barbara), *The doctor's Dilemma* (El dilema del doctor), *Androcles y el león*, así como *Pigmalión*, cayó lamentablemente después de *Santa Juana* en 1923. Pero —a pesar de los finos dramas sociales de Galsworthy tales como *The Silver Box* (La caja de plata), *Justice* (Justicia), *Loyalties* (Lealtades) y *Escape*— Shaw sigue siendo el más grande de los dramaturgos ingleses modernos.

Las mejores obras de Somerset Maugham, *The Constant Wife* (La esposa constante) y *The Circle* (El círculo), sufren al ser comparadas con su propia novela *Servidumbre humana*, para no hablar de las obras de Shaw. Desde *The Vortex* (El vórtice) hasta *Cavalcade* (Cabalgata) y *Design for Living* (Diseño para vivir), Noel Coward es elegante, ingenioso, y en ocasiones conmovedor, pero será olvidado antes que J. B. Priestley, Emyln Williams y Terence Rattigan con sus obras escasas, pero profundamente sinceras.

El realismo rezagado en el teatro norteamericano

La representación de obras realistas se desarrolló mucho más tarde en los Estados Unidos que en el Viejo mundo. Muestras de las obras de los mejores autores europeos fueron escasamente importadas hasta después de 1915. Pinero y Jones fueron populares porque eran claros, pero Ibsen languidecía y Shaw obtuvo escasa atención sólo, y gracias a la actuación de tres actores estrellas: Richard Mansfield en la década de los años 90, y Robert Loraine y Arnold Daly hacia 1905. De los norteamericanos que comenzaron a escribir en el siglo XIX, Clyde Fitch fue, excepto en un par de obras, autor de comedias fáciles,

pero superficiales, en tanto que Augustus Thomas pasó del melodrama a obras ampulosas sobre telepatía o de "doble personalidad" como *The Witching Hour* (La máquina para hechizar) y *As a Man Thinks* (Conforme un hombre piensa). En los Estados Unidos sólo surgieron cuatro autores de cierto mérito antes de 1915. Langdon Mitchell adaptó al teatro unas cuantas novelas, pero escribió solamente una obra original, una brillante comedia que tiene como tema el divorcio, *The New York Idea* (La idea neoyorquina), que Mrs. Fiske representó con algún éxito en 1906. En el mismo año surgió una obra vigorosa escrita por el poeta William Vaughn Moody, *The Great Divide* (La gran cordillera), pero el otro único drama que escribió, *The Faith Healer* (Curandero de la fe), resultó menos efectivo en el teatro. Edward Sheldon escribió *Salvation Nell*, obra en la cual desempeñó el papel estelar Mrs. Fiske, y *Romance*, que ocupó a Doris Keane durante unos cinco años. Elmer Rice —ahora conocido por sus obras posteriores *Street Scene* (Escena callejera) y *Counselor-at-law* (El abogado defensor)— escribió su obra *On Trial* (Acusado) sólo un par de temporadas antes de ese año decisivo de 1915, en que los Actores de Provincetown comenzaron a desarrollar el talento de Eugene O'Neill.

David Belasco y Arthur Hopkins

El realismo en la producción escénica llegó al teatro norteamericano con David Belasco, que fue uno de los iniciadores en el arte de crear ilusiones por medio del alumbrado, pero que sólo a fines del siglo XIX y comienzos del XX comenzó a utilizar escenarios de "medio cajón" sólidamente contruidos. En 1909, para poner en escena

The Easiest Way (El modo más fácil), literalmente llevó al escenario papel tapiz, puertas y muebles procedentes de una casa habitación arruinada. Unos cuantos años después llegó al clímax de su realismo cuando reprodujo una esquina de uno de los restaurantes Childs en el escenario, para *The Governor's Lady* (La Gobernadora). Sus actores —buenos como David Warfield, Blanche Bates, Leo Ditrichstein, Holbrook Blinn y George Arliss— nunca igualaron en su actuación el realismo de las obras que representó Otto Brahm o de las que puso en escena el "Teatro de Arte" de Moscú. Belasco tenía un instinto teatral que obligó a sus actores a ir más allá del realismo de sus escenarios.

Un director de época posterior se acercó más al ideal de Brahm. Se trata de Arthur Hopkins. En dramas escritos por Ibsen, Tolstoi, Gorki y O'Neill, así como en las comedias de Phillip Barry y otras, utilizó fondos simplificados y sugestivos realizados por el mejor decorador norteamericano, Robert Edmund Jones. En la forma en que Hopkins manejaba a sus actores, siguió en forma inconsciente el método de Brahm. Lo referente al movimiento y la tarea podía quedar perfectamente a cargo de un gerente escénico; Hopkins se concentró en el contenido. A los actores les explicaba en qué consistía su papel, las cualidades de los personajes, la relación que existía entre ellos. Nunca quiso apuntar y raramente interrumpió una escena. Corregía los defectos de actuación del actor sólo después de terminado el ensayo, y en plática tranquila e íntima. Tal vez nunca incorporó a sus producciones las intensidades ingeniosas que otro destacado director, Elia Kazan, logró en *La muerte de un viajante* y *Un tranvía llamado Deseo*. Hopkins se contentaba con buscar y encontrar la verdad interior.

Un buen número de los excelentes actores que se formaron en la década de los años 20, y casi todos los que podrían haber llegado a ser actores verdaderamente distinguidos, se fueron a Hollywood, para trabajar en el cine. El escenario de New York quedó para aquellos excelentes actores de la década mencionada, como Helen Hayes, Katherine Cornell, Alfred Lunt y Lynn Fontaine, en tanto que la pantalla utilizaba las personalidades magnéticas de John Barrymore, Charles Boyer, Katherine Hepburn, Edward G. Robinson, Leslie Howard, James Cagney y Fredric March, así como muchos extraordinarios actores de carácter.

El "teatro del dramaturgo"

Hasta 1915, no existió en Norteamérica un teatro tan acogedor para el nuevo autor teatral como habían sido los de Antoine y de Brahm. Después aparecieron dos. Ambos eran de aficionados, los dos eran pequeños y también ambos comenzaron sus actividades gracias al desprendimiento de autores, pintores y actores que hubieran vivido en la *rive gauche* de París si no les hubiese tocado vivir en Greenwich Village de la ciudad de Nueva York.

El primero, por un margen de unos seis meses, fue el de los "Actores de la plaza Washington". Aunque puso en escena obras de Soë Akins y de algunos escritores de menor categoría, la parte mayor de sus programas estaba constituida por obras de autores europeos consagrados. Víctima de la guerra en 1917, revivió dos años después como "Theatre Guild." Una vez más siguió insistiéndose casi totalmente en las obras extranjeras hasta que, en su cuarta temporada, encontró a Arthur Richman, con su obra *Ambush* (Emboscada), en la quinta; la obra *The*

Adding Machine (La máquina de sumar) de Elmer Rice, y en la séptima, *They Knew what they Wanted* (Sabían lo que querían) de Sidney Howard, y *Processional* de John Howard Dawson.

Los "Provincetown Players" fueron mucho más importantes para el desarrollo del teatro norteamericano. Llamaron a su grupo "Teatro del Dramaturgo", y en sus siete años sólo pusieron en escena obras nacionales. Su actuación comenzó muy humildemente en una colonia de artistas en el extremo del Cabo Cod, Massachusetts, durante el verano de 1915. Su teatro era todavía modesto cuando los "Actores de Provincetown" se cambiaron a un establo en Greenwich Village. Ninguna de sus obras nuevas tuvo importancia duradera, aunque incluyeron producciones de los novelistas Theodore Dreiser y Susan Glaspell, y de la poetisa Edna St. Vincent Millay. El principal rasgo de distinción de los "Actores de Provincetown" fue poner en escena las primeras obras de Eugene O'Neill. Si *Beyond the Horizon* (Tras del horizonte) y *Anna Christie* no hubieran encontrado quien auspiciara su representación en Broadway, los actores de Provincetown las hubieran puesto pronto en escena. El espíritu de los actores y del auditorio de Provincetown dieron a O'Neill el estímulo y la confianza que necesitó cuando comenzaba a escribir. Sin el "Teatro del Dramaturgo", su genio jamás se habría encontrado a sí mismo.

Los dramaturgos universitarios

Ya desde antes de 1915, otra fuerza comenzaba a crear autores teatrales en los Estados Unidos, pero sus resultados iban a verse sobre todo en la década de los años 20. Esta fuerza fue el profesor George Pierce Baker. Primero

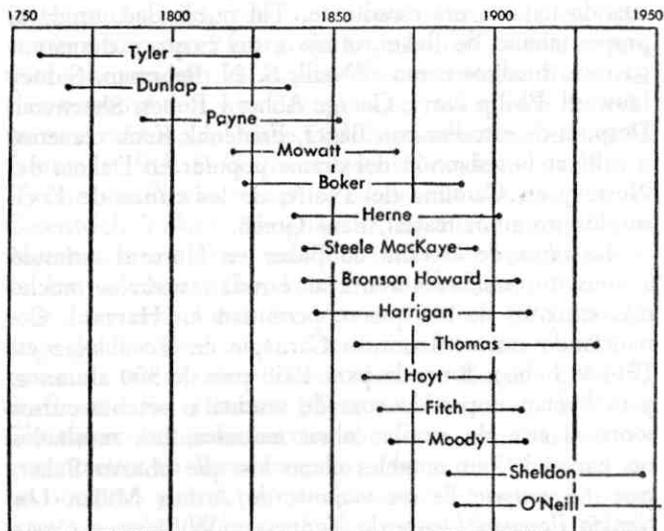
en el Randcliffe College y después en Harvard, en 1906, Baker comenzó a enseñar la técnica de escribir obras de teatro. No sólo era un maestro inspirado, sino que entre sus primeros alumnos tuvo la suerte de contar a Edward Sheldon, cuya *Salvation Nell* fue representada con éxito cuando todavía era estudiante. Tal publicidad, unida al propio talento de Baker, atrajo a sus cursos a dramaturgos aún inéditos como O'Neill, S. N. Behrman, Sidney Howard, Philip Barry, George Abbot y Robert Sherwood. Después de estudiar con Baker, Frederick Koch comenzó a cultivar la redacción del drama popular en Dakota del Norte y en Carolina del Norte; de los cursos de Koch surgió otro autor teatral, Paul Green.

La fama de la obra de Baker en Harvard estimuló a otras universidades a iniciar estudios teatrales mucho más extensos de los que se permitían en Harvard. Comenzando con el Instituto Carnegie de Tecnología en 1914 se habían formado para 1958 más de 300 alumnos, y se habían impartido cosa de sesenta o setenta cursos sobre el arte de escribir obras teatrales. Los resultados no han sido tan notables como los que obtuvo Baker, pero *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams y *Come back, little Sheba* (Regresa, corderito), de William Inge, fueron fruto de aquellos estudios de sus autores o de la experiencia que éstos adquirieron en representaciones experimentales.

El nuevo teatro de la década de los años 20

El efecto de los Actores de Provincetown, de los Actores de la Plaza Washington-Theatre Guild y del profesor Baker comenzó a hacerse sentir abiertamente en forma

aguda en la década de los años 20. Después de *Beyond the Horizon* ("Tras del horizonte") y *The Emperor Jones* ("El Emperador Jones"), de O'Neill, de los años 1920 y 1921, surgió una ola de nuevos escritores. Owen



DESDE EL PRIMER DRAMATURGO NORTEAMERICANO HASTA O'NEILL. Después de más de un siglo de lento desarrollo, el advenimiento de William Vaughn Moody con *The great divide* ("La gran cordillera"), en 1906, y de Edward Sheldon con *Salvation Nell* en 1908, preparó al escenario norteamericano para el importante teatro que Eugene O'Neill y otros iban a crear a partir de la década de los años veinte.

Davis abandonó los melodramas populares como *Nellie the Beautiful Cloak Model* ("Nellie, la bella modelo de capas") para dedicarse a escribir las obras serias y maduras

The Detour (La desviación) e *Icebound* (Hacia el Hielo). Durante la década de los años 20 surgió una mayor cantidad de obras nuevas de tipo realista: *The Hero* (El héroe), de Gilbert Emery, *Ambush* (Emboscada), de Arthur Richman, *Dulcy*, la primera de las colaboraciones de George S. Kaufman, *The Torchbearers* (Los portantorchas) y *Craig's Wife* (La esposa de Craig), de George Kelly, *They Knew what They Wanted* (Sabían lo que querían), *The Silver Cord* (El cordón de plata), de Sidney Howard; *Holiday* (Día de fiesta) y *Paris Bound* (Hacia París), de Philip Barry, *What's Price Glory?* (El precio de la gloria), de Maxwell Anderson y Laurence Stallings, *Saturday's Price Glory* (Niños del sábado), de Anderson, *The Children's Hour* (La hora de los niños) de Lillian Helman, *El puente de Waterloo*, de Robert Sherwood, y *Camino a Roma*, del mismo autor; *The Second Man* (El segundo hombre), de S. N. Behrman; *Young Woodley* (El joven Woodley), de John van Druten, y *Porgi*, de Dorothy y Du Bose Heyward.

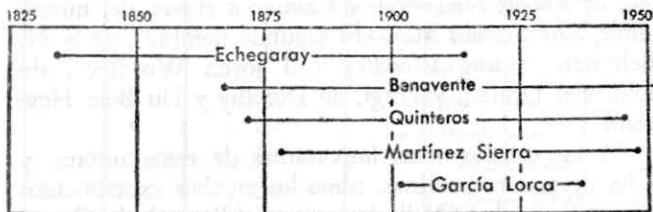
A las últimas obras importantes de estos autores, y a los dramas no realistas, como los muchos experimentos que ha realizado O'Neill, los poéticos *Elizabeth the Queen* (La reina Isabel) y *Winterset* (Bajo el puente), de Anderson, *The Green Pastures* (Las praderas verdes), de Marc Connelly, *Yellow Back* (Espalda amarilla), de Howard, *The Adding Machine* (La máquina de sumar), de Rice, *Waiting for Lefty* (Esperando al Zurdo), de Clifford Odets, y *Nuestra ciudad* y *Por un pelo*, de Thornton Wilder, y la mayor parte de las obras de Miller y de Williams, deben añadirse *Men in White* (Los hombres de blanco), de Sidney Kingsley, *The Hasty Heart* (El corazón apresurado), de John Patrick, *The*

Magnificent Yankee (El yanqui magnífico), de Emmet Lavery, *Of Mice and Men* (La fuerza bruta), de Steinbeck, y *The Time of Your Life* (La gran diversión), de William Saroyan.

El realismo en España y en Hungría

Como hemos visto, a Francia y Alemania les llegó un sano realismo en la última década del siglo XIX. Ganó el lugar que le correspondía en Inglaterra e Irlanda alrededor de 1910, y en los Estados Unidos sólo después de 1920. En el Continente, el drama del siglo XX siguió diferentes cursos en diversos países.

España se adhirió al realismo desde los primeros tiempos de Echegaray hasta la destrucción de la República



LOS MODERNOS AUTORES TEATRALES DE ESPAÑA. Echegaray fue un autor bastante tardío. Escribió sus primeras obras cuando ya había cumplido los cuarenta años de edad. En el transcurso de veinte años, Benavente estaba muy cerca de Echegaray, que era mucho mayor.

legítima —y del dramaturgo García Lorca— en 1936. Fue un realismo matizado a veces de fantasía y de lirismo. Jacinto Benavente cultivó desde la tragedia campesina *La pasionaria* hasta su comedia cínica *Los intereses creados* utilizando personajes de la "commedia dell'arte". Los her-

manos Quintero escribieron por lo regular obras ligeras por el estilo de su comedia en un acto *Una mañana de sol*, pero tocaron una nota más profunda en el drama titulado *Malvaloca*. En las dos obras de Gregorio Martínez Sierra, *El Reino de Dios* y *Canción de cuna*, se presenta la vida de un convento con delicada simpatía y profundo sentimiento. En los breves años que el poeta Federico García Lorca pudo consagrarse al teatro antes de morir fusilado por uno de los pelotones de ejecución de Francisco Franco, escribió con gran fuerza poética *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, y con humor y fantástica imaginación otras obras menores.

Los dramaturgos de Hungría, algunos notablemente triunfadores en los Estados Unidos, aparecen con diversos intereses y estilos. Alexander Brody maneja problemas sociales un poco al modo de Brieux. Melchior Lengyel y Ernő Vajda quizá fueron más superficiales, pero efectivos en el terreno del teatro, como pudo confirmarlo Broadway en *Tifón* de Lengyel y en *Fata Morgana* de Vajda. Sigmund Moritz escribió principalmente de la vida de pueblos pequeños, en tanto que Ferenc Molnár se apegó a la artificialidad de su adorado Budapest. Molnár, el más popular y brillante de los autores húngaros, ha escrito desde la intrincada comedia *El guardián* y *Lo que importa es la comedia* y el sutil drama *El cisne* hasta la fantástica y simbólica *El molino rojo*. Entre esos extremos se encuentran la fantasía de *El rival fantasma* y la mezcla de realidad y ultramundo de la conmovedora obra *Liliom*.

En Francia e Italia: el drama poético

En los primeros años de nuestro siglo, el drama poético, la tragedia romántica y la obra sutil de estilo simbólico

absorbieron a tres destacados dramaturgos: Edmond Rostand, Maurice Maeterlinck y Gabriele d'Annunzio. La muy popular obra de Rostand, *Cyrano de Bergerac*, la fantasía de Maeterlinck *El pájaro azul* y su sutil *Peleas y Melisenda*, así como *Francesca de Rimini* y *La hija de Iorio*, de d'Annunzio, son unas cuantas entre las muchas obras que estos poetas escribieron en rebelión contra el creciente poder del teatro que tipificaba Antoine.

Italia no produjo autores realistas de mérito después de Giuseppe Giacosa con su *Cáida de las hojas* de 1900. Francia puede señalar apenas un poco más de las escasas obras como *La cautiva*, de Edouard Bourdet, *Pasteur* de Sacha Guitry y *S. S. Tenacity* ("El paquebote") de Charles Vildrac. El realismo se esfumó en Alemania ante la arremetida del expresionismo, que irrumpió a fines de la primera Guerra Mundial. Francia tuvo en Lenormand y Cocteau autores que siguieron la moda alemana, y en Giraudoux, Anouilh y Sartre dramaturgos no realistas de un tipo más sutil y más vigoroso.

Las obras de Rostand, Maeterlinck y d'Annunzio reclamaban un tipo de escenario y de alumbrado que iba a servir a los expresionistas y a autores como Sartre. También iba a servir, lo que no deja de ser bastante irónico, a los ingleses y norteamericanos que todavía escribían en estilo realista.

VIII. EL TEATRO DE HOY Y DE MAÑANA

El siglo XIX dio al escenario la obra realista y su cuarto muro. El siglo XX le dio escenario y luces mucho más hermosos y expresivos que cualesquiera otros que el teatro pudiera haber conocido antes. La nueva técnica teatral —como vino a llamarse este movimiento— reestructuró los métodos de producción del teatro del mundo civilizado. También hizo posible escribir obras de teatro en nuevas formas. Hizo del drama realista algo más ilusorio, pero también ayudó al autor a desarrollar una técnica muy distinta.

Ataques a la perspectiva y a las candilejas

Antes de 1905 en Europa y de 1915 en los Estados Unidos, para los exteriores en el escenario se recurría todavía a bastidores, bambalinas y telones pintados; eran un expediente ingenuo en comparación con los sólidos y convincentes escenarios de "medio cajón" utilizados en la misma función. El resplandor de candilejas de proscenio y de las "diablas" * perjudicaban a ambos tipos de decorado. Zola, Antoine y Strindberg, criticaron los métodos de representación de su tiempo, pero con poco éxito. Entre 1895 y 1905 los escritos y los dibujos de dos hombres —el suizo Adolphe Appia y el inglés Edvard Gordon Craig— y seis representaciones diseñadas por Appia sentaron las bases para una revolución

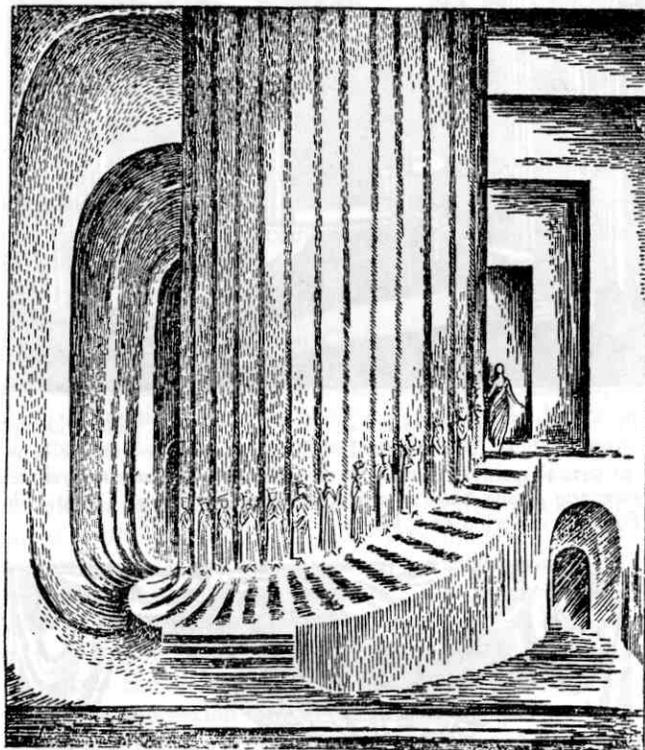
* En México se llama "diablas" a las tiras de luces que se cuelgan de la parrilla entre las bambalinas. En España les dicen "herces". [T.]

completa en los decorados y en las luces escénicas. Las primeras batallas de la revolución fueron ganadas en Berlín por el director Max Reinhardt, de origen austriaco.

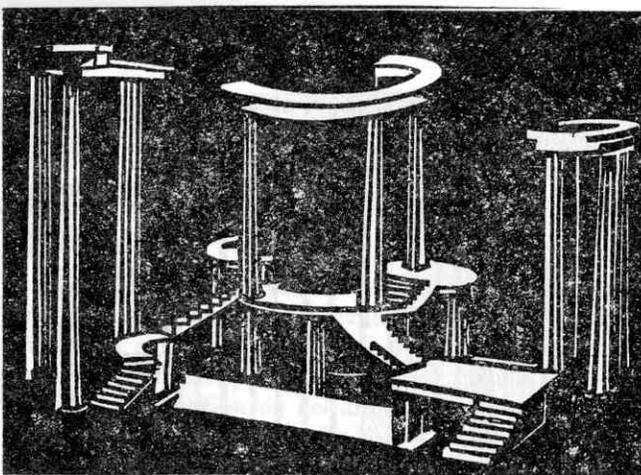
Adolphe Appia, profeta de la nueva técnica teatral

Los críticos habían señalado que el tipo de escenario del siglo XIX había sido inventado cosa de doscientos años antes para las funciones de ópera. Y precisamente para la ópera Adolphe Appia teorizó y dibujó cuando publicó *La escenificación del drama wagneriano* en 1895 y *La música y la escenografía* dos años después. La primera escenografía de Craig, en 1900 en Londres, fue también para una ópera, *Dido y Eneas*, de Purcell, pero su primer libro, *El arte del teatro*, publicado en 1905 y los que le siguieron, mostraron tanto por sus títulos como por sus textos e ilustraciones que su verdadero interés se orientaba hacia el teatro. Appia también se apartó de la ópera y diseñó decorados para las obras de Goethe, Shakespeare, Ibsen y otros autores.

Appia no enfocó la escenografía como pintor. Además, en su primer libro no había ilustraciones. Aunque posteriormente trazó y publicó brillantes diseños, su valor está en la *teoría* que postuló. Su intención básica era "reforzar la acción dramática". Esto debía lograrse no sólo por medio del decorado tridimensional, con diversos niveles para que el actor actuara en ellos, sino principalmente por medio de la iluminación escénica. Appia pidió una "luz viva". Quería que la iluminación del escenario cambiara con el transcurso del tiempo; o variarlo de modo que la acción de la obra obtuviera más relieve. "La *mise-en-scène* —escribió— es un cuadro que se compone en el tiempo."



EL MACBETH DE CRAIG. Los dibujos de Craig son tan imposibles de reproducir cabalmente en grabados de línea, como los de Appia. La escena del descenso por la escalera, de la obra *Macbeth*, da una idea, sin embargo, de la grandeza de sus concepciones y de la efectividad con que organizó formas, niveles y detalles para ayudar al dramaturgo. A medida que Lady Macbeth descende hacia el auditorio pasa junto a una serie de figuras de reyes esculpidas, que representan a aquellos que se entregaron a su ambición y terminaron en la tumba. (Dibujo de Gerda Becker With, de la obra de Craig, *Towards a New Theatre*.)



PARTE DEL ESTUDIO MUSICAL DE DANCHENKO. Valiéndose del diseñador J. V. Rabinovitch, Danchenko elaboró un gracioso constructivismo para *Lysistrata*, de Aristófanes. La parte central del escenario giraba hasta asumir diferentes posiciones. (Dibujo de Fouquet aparecido en *Theatre Arts Monthly*, 1927.)



DISEÑOS UTILIZADOS EN EL CONTINENTE DESPUÉS DE LA GUERRA. Diseño de Tobias Schiess para una proyectada representación suiza del *Tartufo* de Molière. Las condiciones que reinaban en Alemania después de la guerra obligaron a los artistas a utilizar el sistema de construcción y los materiales más sencillos. (De *Das Kunstwerk*, 1953.)

En sus escritos, Appia analizó escena tras escena de los dramas musicales de Wagner, y mostró cómo el efecto del decorado, de los movimientos del actor y de los cambios de luces habían de seguir, y reforzar el curso de la acción. Por ejemplo, al tratar del tercer acto de *Las Valkirias*, Appia no se concretó a un solo diseño, como hacían la mayor parte de los escenógrafos; hizo siete diseños para señalar los cambios de luces y de posición de los cantantes durante el desarrollo de toda la escena.

La contribución de Gordon Craig

Por su formación, Craig era más hombre de teatro que Appia. Practicó el arte de la actuación antes de dedicarse al arte del diseño. Si el talento se hereda, seguramente el cargo de actor provenía de su madre, Ellen Terry, y su talento de diseñador de su padre, Edward Godwin, pintor y arquitecto que también hizo algunos decorados para el teatro. Craig dejó de actuar para dedicarse a meditar sobre los problemas escénicos de la representación. Volvió a las tablas en 1900 para montar *Dido y Eneas*; y en los siguientes años realizó casi una docena de escenografías. Sin embargo, estas representaciones no causaron una conmoción similar a la suscitada por su libro escrito con lucidez y ricamente ilustrado, *El arte del teatro*, y los otros volúmenes que le siguieron.

Craig nunca exaltó al artista en detrimento del teatro. Para él el escenario no era un lugar que ofreciera su telón de fondo como el lienzo más grande que hubiera tenido jamás un pintor. "El teatro —escribió— no debe ser un lugar para exhibir decorados. . . debe ser un lugar donde pueda desplegarse toda la belleza de la vida. . . la belleza interior y el sentido de la vida." Si esto resulta

un tanto vago y místico, buena parte de su teoría y de sus hechos fueron intensamente prácticos a la vez que estimulantes. Aunque la mayor parte de los diseños que publicó eran demasiado grandes para caber en cualquier arco de proscenio, siempre tuvieron sencillez y grandeza. Conocía el poder de la sugestión. Reconoció, como antes Appia, que el escenario debía ser tridimensional. Prescindió de la perspectiva, a menos que se tratara de una gran distancia. En sus diseños no incluyó ningún lugar "que no pudieran utilizar realmente los actores para moverse en él", a menos que estuviera tan lejano que nadie pudiera percibir las figuras y que "sólo nuestra imaginación pudiera poblarlo".

Hacia un nuevo teatro

Craig reconocía que el teatro es una síntesis de muchas artes y de muchas pericias. No es sólo el arte de la actuación, del decorado, de la música, del movimiento o de la danza. Pensaba que el teatro, era todas estas cosas o por lo menos muchas de ellas. Movido por este pensamiento, llegó a la concepción de que un hombre, un hombre solo, tiene que crear todas estas cosas. Aunque el desarrollo de esas ideas lo llevó a conclusiones no muy buenas, debemos reconocer el inmenso efecto que los brillantes diseños ejercieron sobre las generaciones nuevas. Debemos volver a los pasajes en los cuales se dedica a analizar obras —*Macbeth*, por ejemplo— y en que sentó, como antes Appia, las bases de los tratamientos imaginativos e inspiradores.

Resumamos los principales elementos de la nueva técnica teatral tal como los establecieron Appia y Craig, y

veamos cuáles son los cambios que originaron en el aspecto material de la producción.

En primer lugar la simplificación de medios y efecto: Un escenario sencillo hace resaltar al actor y por lo tanto a la obra. El complemento de la simplificación es la sugestión: *Un simple pilar gótico puede suscitar, en la imaginación del auditorio, la realidad física y la fuerza espiritual de la iglesia que se yergue por encima de Margarita en "Fausto"*, la síntesis: *La producción debe ser una fusión limpia y clara de decorados, vestuario, movimiento, y tal vez música, de modo que la actuación pueda presentar la obra en su más pleno efecto.*

Equipo nuevo para la nueva técnica teatral

Renunciar a las bambalinas y a los telones para adoptar las estructuras tridimensionales significaba que, ya fuera la obra realista o no, los decorados tenían que ser más pesados que antes. Los rápidos cambios de escena exigían nuevos mecanismos en sustitución de las bambalinas, acanaladuras, carros o tirantes, o puntales escénicos, así como recursos nuevos para complementar o sustituir las sogas y poleas de volantes y parrillas. Existían tres posibilidades, y el renaciente teatro de Alemania ensayó las tres antes de la primera Guerra Mundial. Una era el escenario giratorio que Lautenschläger importó a Munich desde el Japón en 1896. Carros que transportaban sobre ruedas todo un decorado o parte de él fueron inventados por un norteamericano, Steele MacKaye, pero quien los empleó por primera vez en forma efectiva fue Fritz Brand, de Berlín, hacia 1900. Un tercer recurso era el escenario-elevador, que MacKaye había utilizado en 1880. Entre 1904 y 1913, los dos teatros de la corte

de Dresde combinaron con gran eficacia el uso de carros y elevadores.

Max Reinhardt, el revolucionario perfecto

Si Steele MacKaye hubiera vivido en los tiempos de Craig, el autor, director, administrador, actor, diseñador e inventor norteamericano se habría acercado al ejemplo ideal del hombre de teatro que pregonaba Craig. En su lugar tenemos a Max Reinhardt, revolucionario que no sólo libertó al teatro mundial de la tiranía del siglo XIX, haciéndolo sobre la imagen —y ciertamente más allá de la imagen— de Appia, sino que también aceptó el reto de Craig en lo que éste tiene de aceptable. Combinó la más amplia variedad posible de talentos teatrales.

Reinhardt fue durante nueve años actor en la compañía de Brahm en el "Deutsches Theater". Al final de su actuación en dicho lugar obtuvo permiso para realizar funciones experimentales por su cuenta en el "Kleines Theater", y allí puso en escena *Hay crímenes y crímenes*, de Strindberg, *Salomé*, de Oscar Wilde, *Erdgeist* de Wedekind y *Los bajos fondos* de Gorki. El día de año nuevo de 1903 se separó de Brahm y dos meses después abrió el "Neues Theater". Allí, a principios de 1905, Reinhardt cosechó su primer gran triunfo de director con *Sueño de una noche de verano*. Lo importante no es que colocara su decorado en un escenario giratorio, ni tampoco que hiciera actuar hadas y campesinos a través de un tablero móvil y cambiante. En esta representación, como en todas las que no eran por necesidad realistas, abandonó las rígidas convenciones del pasado teatral y utilizó uno entre diversos vivos e imaginativos estilos de actuación que eran totalmente nuevos en el escenario. El éxito de

Reinhardt fue tan notable, que en 1905 l'Arroge lo escogió para director del "Deutsches Theater", que su viejo maestro Brahm había administrado una vez.

La fantástica carrera de Reinhardt

Después del "Deutsches Theater", Reinhardt construyó un lujoso e íntimo teatro de pequeñas dimensiones llamado el "Kammerspiele". Allí cosechó nuevos y muy variados triunfos con *Despertar de primavera*, de Wedekind. Desde la apertura del "Kammerspiele" en 1906 hasta que Reinhardt se trasladó a los Estados Unidos en 1938, su carrera fue fantástica. Fue director en Munich, Viena, Salzburgo, París, Venecia, Estocolmo, Nueva York, Hollywood y Londres. Desde la intimidad del "Kammerspiele" se lanzó a una producción de masas con el *Edipo rey*, de Sófocles, en el gran Circo Schumann, después convirtió el edificio en el "Grosses Schauspielhaus", teatro al aire libre, con escenario giratorio, un espeso bosque y asientos para 3 500 espectadores. Presentó la pantomima *El milagro* en escala similar en Londres, Viena, Berlín y Nueva York. En Salzburgo, Austria, como espectáculo central del festival de verano, representó *Everyman* frente a la catedral, *El gran teatro del mundo*, de Calderón, en el interior de otra iglesia, y *Fausto* en la antigua Escuela Imperial de Equitación. Representó *El mercader de Venecia* en un canal en Venecia, y *Sueño de una noche de verano* al aire libre en Berkeley, California, y en el Hollywood Bowl. También a la ópera le tocó el turno: *El caballero de la rosa*, de Strauss, en Dresde; Mozart en el "Redoutensaal", la reconstruida sala de juegos del palacio vienés de María Teresa. Administró otros dos teatros, el Teatro restau-

rado en la "Josefstadt" en Viena, y un teatro nuevo, el "Komödie", en Berlín, ambos destinados a obras ligeras principalmente. Mientras tanto, viajó con sus compañías a Rusia, Suecia, Suiza y Estados Unidos. Reinhardt elaboró un repertorio internacional, que se extendió a todos los teatros alemanes y austriacos de su época. Era tan variado como sus estilos de representación, porque incluía, además de la docena de autores que hemos mencionado, a Schiller, Shaw, Gozzi, Goldoni, Grillparzer, O'Neill, Büchner, Werfel, Kleist, Hasenclever y Eurípides. Es notable su actividad en lo referente a resucitar a Shakespeare en el escenario alemán. Entre 1905 y 1930, Reinhardt dirigió personalmente 136 obras con un total de 8 393 funciones. De este total, 2 531, o sea casi la tercera parte, eran obras de Shakespeare.

El expresionismo en Alemania

Un nuevo tipo de obra y un nuevo estilo de representación siguieron a Brahm y Reinhardt en Alemania, o por lo menos crecieron junto a ellos y el "Teatro de Arte" de Moscú, Antoine y el "Théâtre Libre" en Francia, y Grein y Barker en Inglaterra. En general, las obras y las representaciones europeas después de la primera Guerra Mundial se desviaron del concepto realista. Siguieron senderos conducentes a mayor y más libre expresividad, aunque a veces terminaron en un callejón sin salida de artificiosidad teatral caótica e inefectiva.

El expresionismo se acercó al escenario en los años de 1917 y 1918, cuando una Alemania desilusionada se dio cuenta de que perdía la guerra. El expresionismo continuó nutriéndose, hasta aproximadamente el año de 1925, del caos espiritual de una nación arruinada. Pero

las raíces del expresionismo vienen de más lejos; existen fuertes indicios en algunas de las obras de Wedekind, y es evidente en las últimas obras de Strindberg. El expresionismo hizo su primera entrada importante en el escenario en 1916, con una representación privada de *Der Sohn* ("El hijo") que Walter Hasenclever había escrito en 1912, pero que por haberse prohibido su representación no vio la escena hasta 1918. Reinhardt, que no simpatizaba mucho con el expresionismo, representó una de estas obras, *Der Bettler* ("El mendigo"), de Reinhard Sorge, en privado, en 1917.

El expresionismo en las obras y en la representación

En sus materiales, la obra expresionista era una curiosa mezcla de lo abstracto y lo concreto. Trató de presentar valores subjetivos, de ver más allá de la realidad para llegar a la verdad emotiva. Pero era también una obra de rebelión inmediata que con frecuencia hacía objeto de sus ataques a la guerra, al mundo de los negocios o a la autoridad de los padres. Su construcción se prestaba a lo episódico, en tanto que el diálogo iba desde lo lírico hasta lo telegráfico. Sus personajes por lo regular eran tipos en lugar de seres humanos bien delineados.

En lo que toca a la representación, el expresionismo se atenia más bien a símbolos que a decorados. Un arco gótico valía por una catedral. Un árbol cubierto de nieve simbolizaba la muerte. El diseño del escenario era plano, angular, deformado. Le proyectaban sobre un decorado signos o números para expresar una idea subjetiva. El escenario se convirtió en una fantasmagoría de efectos desconcertantes y con frecuencia incomprensibles.

Además de Sorge y Hasenclever, los autores más im-

portantes del nuevo medio dramático fueron Georg Kaiser, con sus obras *Del amanecer a la medianoche* y *Gas*; Ernst Toller, con *Masse-Mensch* ("El hombre y las masas"), *Die Wandlung* ("La transformación") y *Die Maschinenstürmer* ("La agresión a las máquinas"); y Fritz von Unruh con *Ein Geschlecht* ("Un linaje"). Dos escritores checoslovacos de la década de los años 20 aportaron obras que en parte eran expresionistas y en parte más convencionales. Karel Capek, que escribió a veces en colaboración con su hermano Josef, es recordado por su drama fantástico *R. U. R.* y por su alegoría *La comedia de los insectos*. Franz Werfel fue desde el expresionismo cabal en *Spiegelmensch* ("El hombre del espejo") hasta su drama realista, que tiene por tema la historia de México, *Juárez y Maximiliano*, pasando por su obra simbólica *Bocksgesang* ("El canto del macho cabrío"). El alemán Bertolt Brecht, cuyas obras tenían vitalidad lírica, comenzó en 1923 sus actividades más bien realistas en *Trommeln in der Nacht* ("Tambores en la noche"), y continuó en la década de los años 30 con *Die Dreigroschenoper* ("La ópera de tres centavos"), adaptada de la *Ópera del mendigo*, de Dryden, y con obras polémicas que recomendaban el expresionismo, como por ejemplo el grupo de obras en un acto denominadas *La vida privada de la Raza Elegida*, y su mejor drama, *La madre Valor y sus hijos*. Brecht mismo llamaba a su obra "drama épico", subrayando su naturaleza narrativa. Aunque buena parte del expresionismo alemán parece ahora un alarde poco efectivo más bien que una realización artística, algunas obras y ciertas representaciones dejaron tras sí impresiones duraderas.

Nuevos directores y diseñadores rusos

No fue necesaria ninguna revolución para hacer al teatro ruso más radical en cuanto a métodos de representación que cualquier otro de Europa. Durante un tiempo, los Soviets estimularon los más extravagantes experimentos, después los condenaron como "formalistas". En la década de los años 20 el gobierno comunista estimuló —quizá debiéramos decir mejor obligó— a los autores teatrales para que produjeran obras de propaganda.

Magníficos artistas se acercaron al escenario ruso, más pronto que en ningún otro lugar; pintores de la calidad de Golovin, Roerich, Anisfeld, Benois y Bakst. La mayor parte de ellos trabajaron para la ópera —antes de 1900— y para el ballet, realizando brillantes pinturas en telones gruesos y en grandes bambalinas. Sin embargo, fueron artistas de muy diferente clase los que dieron al teatro ruso su sabor particular. Allí estaba el cubista Alexander Exter, por ejemplo, contratado por Alexander Tairov para su íntimo, pero muy radical "Teatro Kamerny" que abrió sus puertas en 1914. En su *Salomé*, casi al borde de la revolución, pudo contemplarse un piso del escenario cortado en muchos niveles oblicuos, y actores con trajes tiesos y formalistas como nunca existieron en la historia del vestuario humano. Añádanse decorados cubistas, que anticipaban el expresionismo alemán, y se tendrá un mundo de formas y movimientos angulares y astillados.

El "Teatro de Arte" de Moscú proporcionó dos de los más notables directores: Vsevolod Meyerhold y Eugene Vakhtangov. Ya desde 1905, Stanislavsky y Danchenko comenzaron a instalar "estudios" en los cuales podían hacerse experimentos acerca de métodos hacía mucho

tiempo eliminados del realismo de su teatro. Tanto Vakhtangov como Meyerhold trabajaron en dichos estudios. Michael Chejov, sobrino del dramaturgo, sucedió a Vakhtangov cuando éste murió, pero dejó su puesto en 1927 para enseñar actuación en los Estados Unidos. Danchenko, como hemos dicho, abrió el "estudio musical" hacia 1920.

Vakhtangov demostró ser un director con ideas originales y al mismo tiempo con capacidad para ponerlas vigorosamente en práctica. Sus representaciones de *Macbeth* y *El Dybuk*, que dirigió para el grupo judío llamado "El Habima", así como *Turandot*, que no vivió lo suficiente para ver representado, mostraron sus devotos intentos de encontrar nuevos conceptos de la representación, con frecuencia grotescos, que adaptó a las obras que representó.

Meyerhold y el "teatro teatral"

Meyerhold, el principal director fuera del "Teatro de Arte" de Moscú, principió su carrera como uno de sus actores. La terminó en la escenografía como sacrificio trágico a la política comunista. Sus ideas básicas se alejaban mucho de todo lo que remotamente se aproximara al realismo. Aun más que Tairov, Meyerhold representó el "teatro teatral". No tendría nunca un "cuarto muro". Quería que el auditorio estuviera siempre consciente de hallarse en un teatro. Con esa finalidad, eliminó el telón, dejó encendidas las luces que iluminaban al auditorio, dejó ante la vista del público los desnudos muros de ladrillo del escenario. Vistió a sus actores con overoles y los adiestró para que corrieran y saltaran sobre estructuras de madera, vidrio o metal. De tal ma-

nera —con frecuencia se le llamó "constructivista" a causa de sus escenarios— Meyerhold representó obras como *El estupendo cornudo*, de Fernand Crommelynck, belga de origen, y en otro estilo radical *El revisor* de Gogol. Durante algún tiempo, Meyerhold cabalgó en la ola del éxito. En 1937 el gobierno comenzó a construir un teatro para él, un teatro sin proscenio y con nuevos diversos expedientes para poner en contacto al auditorio con los actores. Antes de terminado el teatro, Meyerhold cayó en desgracia por lo que se llamó su "formalismo" —acusación corriente durante la época de las purgas—. Lo negó públicamente en un discurso y calificó el estado del teatro ruso de "lastimoso y aterrador". Meyerhold fue arrestado al día siguiente y nunca volvió a saberse más de él.

Tenemos que tomar en cuenta todavía otro director, Nikolai Okhlopkov. Más joven que los demás e inocente de cualquier contacto con el "Teatro de Arte" de Moscú, se distinguió por crear "teatro circular" profesional, que era en realidad un teatro flexible. De 1932 a 1938 —su éxito no fue muy espectacular— representó *La madre*, de Gorki y otras obras en las cuales los actores entran en relación inesperada e íntima con el auditorio. "En mi escenario —decía—, cuando la madre llora, una docena de personas en el auditorio deben sentir la necesidad de saltar de su asiento para enjugar esas lágrimas." Independientemente del teatro ruso, se desarrollaron en los Estados Unidos, después de 1940, el teatro circular y una forma de teatro más flexible.

El destino de los dramaturgos rusos

Entre la abortada rebelión de 1905 y la revolución de 1917, la combatida "intelligentsia" de Rusia produjo dra-

maturgos que fueron más extremistas en su expresión que los de otros países europeos. Su obra está lejos de ser satisfactoria o duradera. Michael Artsybachev laboró desesperadamente sobre la tragedia sexual. Alexander Blok era extravagantemente simbólico. Leonid Andreiev comenzó en estilo realista en *Hacia las estrellas* y con sátira en *Las Sabinas*, y llegó hasta la alegoría en *Vida de hombre* y *Rey hambre*. La única obra de este periodo que ha interesado a los auditorios de otras naciones fue su dramática pero desconcertante tragedia *El que recibe las bofetadas*. Nikolai Evreinov, director y dramaturgo, tuvo una visión excéntrica del teatro. En su breve "monodrama" de 1906, *El teatro del alma*, dividió a su héroe en tres personajes, M1, M2 y M3, y presentó a su heroína como la clase diferente de mujer que cada uno de los tres vería. Después de la revolución materialista, escribió en *Lo principal*, una obra que exalta la vida de la ilusión.

El efecto de la revolución sobre la representación y los dramaturgos fue profundo. Al principio el gobierno fomentó el "formalismo" teatral de Tairov y de Meyerhold, principalmente porque el régimen del zar había estado contra él. Después, el comunismo cambió de opinión. El Estado, que consideraba al teatro como un arma en su lucha contra el capitalismo, aumentó enormemente el número de teatros. Sólo en Moscú su cifra aumentó de dieciséis de 1914 hasta sesenta en 1934. Los nuevos auditorios tal vez no apoyaban las producciones estéticamente radicales, pero acudían en masa a presenciar las obras anteriores que la censura había prohibido, y a los lugares en donde se representaba una amplia variedad de obras procedentes del resto de Europa y de los Estados Unidos. Ciertamente disfrutaron con el "realismo socialista"

de las obras de propaganda que tenían como tema las luchas y los triunfos de los revolucionarios y los afiliados al partido, ya procedieran de los tiempos históricos o de su propio tiempo. El Teatro de Arte de Moscú se conservó como una institución "académica", una especie de museo de lo mejor que había existido en el pasado. Con el transcurso del tiempo comenzaron a surgir algunas de las mejores obras de propaganda. Entre ellas debemos mencionar *Turbinas* y *Tren blindado 14-69*. *China ruge* y *Contraataque* fueron representadas en Nueva York, por primera vez, en el "Theatre Guild".

Los teatros judíos en Rusia

Al hacer frente al problema de los muchos elementos raciales de Rusia, los soviets estimularon a dos notables grupos de judíos en Moscú. El primero y más importante fue "El Habima" (palabra que significa "escenario"), fundado en 1917 por el brillante Nahum Zernach con la ayuda del "Teatro de Arte" de Moscú. La representación más destacada del "Habima" fue la obra de ambiente campesino de Salomon Ansky, *El Dybbuk*, que tiene como tema la posesión demoníaca. Bajo la magnífica dirección de Vakhtangov fue la principal obra del repertorio que se presentó en Nueva York en 1926-27. El hogar permanente del grupo "Habima" es ahora Tel Aviv. El "Teatro Judío del Estado", que presenta sus representaciones en yiddish en lugar de hacerlo en hebreo, como lo hace el "Habima", contó con la excelente dirección de Alexander Granovsky, y puso en escena, en escenarios diestramente deformados, una serie de obras que incluyeron las de Shakespeare así como otras escritas por autores judíos como Sholem Aleichem e Isaac Peretz.

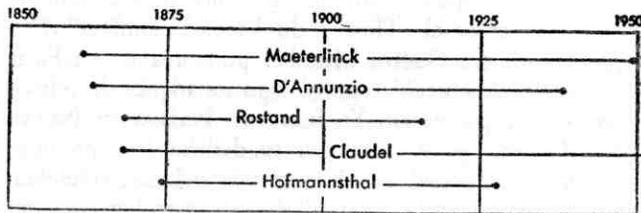
Rostand, Maeterlinck y Lugné-Poë

Antoine y sus realistas no fueron las únicas figuras importantes en el escenario parisino de la década de los años 90. Hubo un romántico que se convirtió al simbolismo, y un simbolista que se convirtió al romanticismo. Estos fueron Edmond Rostand y Maurice Maeterlinck. Cada uno de ellos escribió una obra de popularidad mundial.

Rostand no tenía ningún talento especial para el teatro, salvo su facilidad para escribir dramas poéticos que pudieron ser populares cuando el escenario de Europa estaba bajo la sombra cada vez más grande de Ibsen. La primera obra de Rostand, la breve comedia llamada *Les Romanesques* ("Los románticos" o "Los noveleros") obtuvo éxito inmediato cuando la Comedia Francesa la representó en 1894. Tres años después vino su *Cyrano de Bergerac*. El gran actor Coquelin triunfó en esta comedia de espadachines con un final agradablemente trágico, y fue representada también por otros muchos autores, entre ellos los norteamericanos Richard Mansfield y Walter Hampden. Después del sentimental *L'Aiglon* ("El aguilucho"), que ni siquiera Sarah Bernhardt ni Maude Adams pudieron salvar del fracaso, el vigor lírico de Rostand regresó con *Cantaclaro*, obra que convirtió a las aves de un gallinero en símbolos de hombres. Nos dio al mismo tiempo ironía y ternura en la obra que escribió precisamente antes de morir a los cuarenta y nueve años de edad: *La última noche de Don Juan*.

Antoine, quien trató en vano de hacer del "Théâtre Libre" un teatro poético y realista, podría haber montado *Les Romanesques* si se le hubiese ofrecido la obra de Rostand. Pero, en cambio, a Antoine no le gustaba Maeterlinck, y lo mismo les pasaba a los administradores de

los teatros del Estado y de los comerciales. De modo que el poeta belga que escribía en prosa rimada tuvo que volver los ojos hacia otro teatro rebelde. Éste fue el "Teatro de Arte", fundado en 1890 por el poeta simbolista de diecisiete años de edad Paul Fort, como preámbulo de las obras escritas por autores llamados "simbolistas" o "imaginistas". Aquí se presentaron las obras breves de Maeterlinck *El intruso* y *El ciego*. Fort se retiró pronto del teatro para dedicarse a escribir poesía, y su colaborador, Lugné-Poë —que había trabajado bajo la dirección de Antoine— convirtió la institución en el más celebrado "Théâtre de l'Oeuvre", que administró hasta 1929. Comenzó con *Peleas y Melisenda* de Maeterlinck, pero siguió el modelo ecléctico que Antoine había esperado poder realizar. Entre las obras que representó figuraron *Rosmersholm* y *El maestro Solness*, de Ibsen, y *Redención*, de Tolstoi, *Hannele* de Hauptmann y su drama simbólico *La campana sumergida*, *Salomé* de Oscar Wilde, diversos dramas de d'Annunzio, *El estupendo cornudo*, *Shakuntala* y *El carrito de barro*, de Crommelynck, *Peer*



LOS NEO-ROMÁNTICOS. Frente al realismo de Ibsen y de una docena más de famosos dramaturgos, los autores que aparecen en este diagrama escribieron casi únicamente teatro poético o imaginativo. El primero en atraer la atención fue Maeterlinck con *Peleas y Melisenda* en 1892. Rostand comenzó con *Les Romanesques* en 1894.

Gynt y otras muchas obras poéticas que ahora se han olvidado. Puso en escena el drama romántico de Maeterlinck *Monna Vanna* en 1902, pero tuvo que esperar a que el "Teatro de Arte" de Moscú hiciera la primera representación del simbólico cuento de hadas del dramaturgo, *El pájaro azul*, en 1908. Lugné-Poë disfrutó la distinción de poner en escena el drama religioso de Paul Claudel *La Anunciación*, con lo cual inició en su carrera teatral al hombre que en la década de los años 50 era el principal dramaturgo poético de Francia.

Copeau, reconstructor del escenario de París

La mayor fuerza en el teatro francés del siglo xx fue Jacques Copeau. Su notable teatro, llamado "du Vieux Colombier", fue el primero que descartó el "cuarto muro". Su repertorio era una fina mezcla de lo realista y lo poético, del drama moderno y el clásico. Y de su compañía surgieron tres de los principales directores y actores de Francia.

En 1913 Copeau abandonó una brillante carrera de crítico para crear el "Théâtre du Vieux-Colombier". Durante la primera Guerra Mundial pudo reabrir en París el "Vieux-Colombier" y agregó algunos toques de refinamiento a su escenario. Ya fuera en París o en Nueva York, Copeau y su compañía se dedicaron a producir una amplia variedad de obras con la máxima fidelidad, simplicidad y claridad, y también a desarrollar un conjunto de actores que se apartaran del realismo estricto sin caer en el alarde teatral. Su éxito artístico fue notable.

El teatro que Copeau construyó en una pequeña sala no tenía divisiones obvias entre el auditorio y los actores,

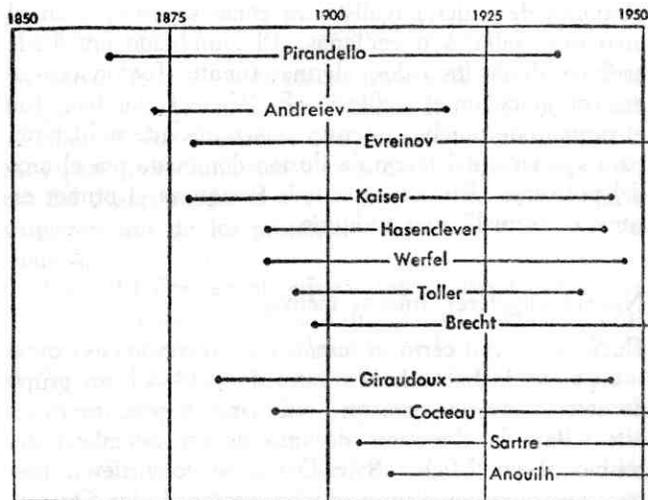
salvo en que se sirvió de un pequeño telón corridizo durante los cambios de decorado o de utilería. El escenario y el auditorio eran un todo orgánico donde los muros de uno se unían con los del otro. No había candelijas entre los espectadores y un proscenio que conducía por medio de tres escalones a los lados y en el centro a la plataforma principal. Sobre esta plataforma había una estructura permanente que incluía un arco en la parte posterior y una escalera a uno de los lados, que subía hacia el arco y a la parte superior de él. Sobre este escenario de muchos niveles, Copeau colocó biombos o sugerencias de utilería realista así como soportes, y en el arco puso puertas o ventanas. El alumbrado era desde arriba y desde los lados; algunas fuentes fueron colocadas con gracia en el auditorio. El "Vieux-Colombier" fue el primero de muchos intentos posteriores que se hicieron para apartarse del teatro de ilusión dominado por el arco del proscenio. Presentó con toda franqueza el primer escenario "formal" a su auditorio.

Nuevos directores, nuevos teatros

Cuando Copeau cerró su teatro se llevó consigo al campo —como ya lo había hecho antes de 1913— a un grupo de actores jóvenes para que estudiaran y practicaran su arte. Bajo la dirección de uno de los miembros del mismo grupo, Michel Saint-Denis, se convirtieron posteriormente en la distinguida Compañía de los Quince, que Copeau llevó consigo en una gira antes de comenzar a trabajar en Inglaterra. A principios de la década de los años 20 dos de los mejores actores de Copeau, Louis Jouvet y Charles Dullin, dejaron el "Vieux-Colombier" para dedicarse a actuar y a dirigir, con distin-

ción, en otras partes. Además de éstos y de Lugné-Poë, hubo otros que lograron dar a conocer a los nuevos dramaturgos franceses: Jean-Louis Barrault, brillante actor y escenificador de *Le Livre de Christophe Colomb* ("El libro de Cristóbal Colón"), de Claudel, y Jean Vilar, quien logró notable éxito en la administración del nuevo "Théâtre National Populaire".

Entre los nuevos autores teatrales cuyas obras pusieron en escena estos directores figuraban Jean Giraudoux, con *Siegfried*, *Anfitrión 38*, *La loca de Chaillot* y *Ondina*;



LOS AUTORES DRAMÁTICOS MODERNOS CONTRA EL REALISMO. Las obras escritas por los autores que aquí aparecen son más "intelectuales" que la obra de los neo-románticos como Maeterlinck y Rostand. Todos ellos trabajaron por un teatro que se apartaba radicalmente del realismo.

Romain Rolland, con *El juego del amor y la muerte*; Jules Romains, con su satírica obra *El doctor Knock* y *Donogoo*, que utilizó efectos escénicos del cine; Jean Cocteau, con sus *bizarrieres* tales como *Los matrimonios de la Tour Eiffel*, *La máquina infernal*, y *Orfeo*; el expresionista Henri-René Lenormand, con *Fracasados*, *El tiempo es un sueño* y *El hombre y sus fantasmas*; Jean-Paul Sartre, con *A puerta cerrada*, *Las moscas* y *La prostituta respetuosa*; y Jean Anouilh, con *El vals de los toreros*, *El tiempo recordado* e *Invitación al castillo*.

El resultado total de los directores que surgieron de los teatros de Antoine y Copeau, así como de aquellos que se iniciaron en otras partes fue la reconstrucción del teatro parisino. Aun la inmovible Comedia Francesa capituló ante los nuevos dramaturgos; en 1936 invitó a Copeau, Jouvet, Dullin y Baty a dirigir obras, y en 1941 Copeau se convirtió en su administrador. A partir de 1945, el gobierno francés organizó cuatro "centros" para la representación de obras en las provincias, mientras sostenía en París la Opéra, la Opéra-Comique, la Comedia Francesa y el Odeón, grupo al que añadió el Teatro Nacional Popular.

Italia escapa al realismo

Italia, como Francia, comenzó el siglo con el drama poético. La pasión que d'Annunzio sentía por la más grande de las actrices modernas, Eleonora Duse, tal vez hizo que aumentara su interés por el teatro, pero no elevó mucho sus dramas poéticos por encima del fácil ideal de la efectividad teatral. Duse representó *La ciudad muerta* durante muchos años, y también *La Gioconda*, que fue escrita para exaltar la belleza de sus manos. Pero su

mejor drama, *La hija de Iorio*, fue representado por otra actriz, Emma Gramatica.

El teatro, aun más que la pintura o que la novela, es susceptible de quedarse rezagado de la vida. En Italia podemos ver una excepción. El final de la primera Guerra Mundial, en la cual perdió medio millón de hombres, la dejó sumida en un caos de desilusión, que la convirtió en presa fácil de la violencia y la corrupción del fascismo. En una época así, los escritores pudieron poner en duda el valor de la existencia. El dramaturgo más notable de Italia, Pirandello, fue aún más lejos. Puso en duda su realidad, y lo mismo hicieron la mayor parte de los autores que lo siguieron. De ello resultaron obras en las cuales los valores de la vida, tal como los concebimos, se trastocan completamente. Nada es objetivo; todo es relativo; la experiencia es inútil. El sentido de la existencia individual desaparece y toman su lugar el aturdimiento psíquico y la frustración. Para parodiar a W. S. Gilbert, "Las cosas raramente son lo que parecen; disfrazadas de crema como leche desnatada" y, por lo general, agria.

Antes de la guerra, Pirandello escribió en *La cal de Sicilia* un drama avanzado de la realidad infeliz. Después de la guerra, *Seis personajes en busca de autor*, en donde la incapacidad de la gente para comunicarse entre sí se complica por la pretensión de que sólo son criaturas ficticias de una obra de teatro; *Cada uno a su modo*, en donde las identidades psíquicas de las dos esposas de un hombre y una suegra se confunden perversamente; y *Enrique IV*, cuyo tema es la relatividad de la locura. Cuando más, Pirandello se anticipa en un aspecto menor a los existencialistas franceses que fían en los hechos como única realidad.

En *El loco de la montaña*, Alessandro de Stefani muestra que sólo los locos están sanos. *Lo inesperado*, de Luigi Antonelli, presenta a un hombre que toma equivocadamente una película por la realidad y ésta por una película. El título de su obra *El hombre que se encontró a sí mismo*, es bastante significativo de lo que es esta obra e igualmente lo es el de *¡Títeres, qué pasión!*, de Rosso di San Secondo. En *La muerte en vacaciones*, de Alberto Casella, la Parca toma forma de hombre y nadie muere mientras ella está en la tierra; la heroína se enamora de él, sin ignorar psíquicamente quién es él, y la Muerte se enamora de la vida. En *La máscara y el rostro*, así como en otras obras, Luigi Chiarelli siguió el patrón de desilusión con realidad, pero trató el tema con cinismo cómico.

De Bélgica, España e Inglaterra

Además de Maeterlinck y de Crommelynck, Bélgica aportó una figura menor en Emile Verhaeren con su obra *Les Aubes*. En España, García Lorca matizó su realismo con una cualidad lírica, y escribió unas cuantas obras, como *El crimen de la mariposa*, que anticipa *La comedia de los insectos* de Karel Capek, algunas obras de teatro de marionetas y una tragedia surrealista, *El público*.

Los dramas poéticos que Swinburne, Tennyson y Matthew Arnold escribieron en el siglo XIX eran sólo "dramas de gabinete", cuya calidad se aprecia mejor al leerlos que al verlos sobre las tablas. La obra de Stephen Phillips se acercó más al verdadero teatro. La *Salomé* de Oscar Wilde obtuvo algún éxito cuando la escenificó Reinhardt, pero *La duquesa de Padua* nunca llegó al escenario. Con el siglo XX vinieron las preciosistas obras

de Lord Dunsany; de diez obras breves escritas en prosa rimada, la mejor fue *Una noche en la posada*. El novelista J. B. Priestley agregó a su realismo un concepto místico del tiempo en *El tiempo y los Conways*, lo mismo que en otras comedias, y experimentó con el expresionismo en *Johnson sobre el Jordán*. Los poetas W. H. Auden y Christopher Isherwood enlazaron lo poético y lo polémico, con no mucho acierto en *La bestia bajo la piel* y *La ascensión de F. 6*. En 1949 surgió un verdadero y efectivo drama poético de un inglés, Christopher Fry, en su obra *No quemén a la dama*, a la cual precedieron algunos ensayos como *Un Fénix demasiado frecuente*, y siguió *Venus Observed* ("Observando a Venus"). T. S. Eliot comenzó bien con *Asesinato en la catedral*, tragedia poética inspirada por Thomas Becket, y con *Reunión de familia*, pero en sus obras posteriores es difícil ver algo más que prosa culta y a veces elevada: *The Cocktail Party* y *El secretario particular*.

El drama poético en los Estados Unidos

Obras poéticas de tipo convencional fueron escritas por Percy MacKaye a principios de siglo. *Los peregrinos de Canterbury*, de 1903, y *Jeanne d'Arc*, tres años después, fueron representadas por E. H. Sothorn y Julia Marlowe. Su fantasía de Nueva Inglaterra titulada *The Scarecrow* ("El espantapájaros") siguió a un intento sumamente original de enlazar el pasado con el presente en *Sappho and Phaon* ("Safo y Faón"). El único dramaturgo americano que ha escrito obras en verso vigorosas y que al mismo tiempo han alcanzado notable éxito es Maxwell Anderson. Entre 1930 y 1935 alcanzó la cima de su carrera con *La Reina Isabel*, *María de Escocia* y *Winterset* ("Bajo el

puente"). En la década de los años 20, Eugene O'Neill ensayó la prosa rimada en *The Fountain* ("La fuente de juventud"), *Marco Millions* ("Los millones de Marco Polo") y *Lazarus Laughed* ("Lázaro rió"), pero el único pasaje memorable fue el que recita Kublai Kan ante el cadáver de su hija muerta, en la segunda de las obras mencionadas.

Eugene O'Neill, dramaturgo de vanguardia

El dramaturgo norteamericano logró liberarse de los lazos del realismo estricto en virtud de una mayor libertad en la construcción y de nuevos experimentos en los métodos de representación, más bien que por medio de la poesía. O'Neill abrió el camino en 1920 con *Emperador Jones*, en donde una serie de escenas breves muestran al dictador negro que regresa, en una especie de delirio pánico, por la historia de su raza. El siguiente año, en *The Hairy Ape* ("El mono velludo"), O'Neill ensayó el sistema del expresionismo alemán, como también lo hizo Elmer Rice una temporada más tarde, en *La máquina de sumar*. Durante los siguientes diez años, O'Neill realizó experimentos por diversos caminos, además del expresionista, a medida que se esforzaba por elevar el drama y por llevarlo más allá del simple realismo. En una de sus mejores obras, *Desire under the Elms* ("El deseo bajo los olmos"), utilizó un decorado compuesto del exterior y cuatro habitaciones de una granja. En *The Great God Brown* ("El gran Dios Brown") y en *Days without End* ("Días sin fin"), dramatizó la naturaleza dual de las personalidades, haciendo que la mayor parte de los personajes utilizaran una máscara además de su propia cara normal en la primera, y que dos actores representaran al mismo personaje

en la segunda. En su obra simbólica *Lazarus Laughed* todos los actores utilizan máscaras. En *Strange Interlude* ("Extraño interludio"), en forma mucho más constante que en *The Great God Brown*, se valió de soliloquios para expresar los pensamientos íntimos que sus hombres y sus mujeres no podían expresar de otra manera. En *Mourning Becomes Electra* ("El luto le sienta a Electra") —que como *Strange Interlude* ("Extraño interludio") tiene casi las dimensiones de una trilogía— obtuvo notable éxito al resolver el problema más difícil que se planteó. Acudiendo francamente a Esquilo en la trama, combinó el asesinato que comete Clitemnestra en la persona de su marido, más el que comete su hijo con ella y con su amante, con la atmósfera de la época de la Guerra Civil y con algunos conceptos freudianos de la época del autor. Algunos piensan que al final, cuando O'Neill añade el impulso incestuoso que alimenta un hermano contra su hermana, *Mourning Becomes Electra* se desvía un tanto. Otros piensan que en cuanto obra teatral es ésta la mejor obra del dramaturgo y no *Desire under the Elms*.

Durante los últimos diez años de la vida de O'Neill —cuando la parálisis interrumpió su trabajo— el teatro olvidó un tanto su tamaño. Como realista tal vez no sea rival digno de Lillian Hellman, autor de la extraña obra *The Little Foxes* ("La loba"). Tuvo que vencer algunos obstáculos en cuanto al dominio de las palabras, lo cual puede explicar por qué experimentó con tantos recursos para romper el modelo realista. Sin embargo, fue más lejos que cualquiera de los dramaturgos norteamericanos al buscar y realizar profundas y amargas verdades psicológicas. O'Neill, más que ningún otro, es el innovador del teatro del Nuevo Mundo.

Otras rebeliones contra el realismo

Después de *The Hairy Ape*, el expresionismo apareció de nuevo en las obras *Processional* de John Howard Lawson y *Pimwheel* ("Fuegos de artificio"), de Francis Faragoh. Una forma más libre —más libre tanto de realismo como de expresionismo— apareció en la obra de Irving Shaw, *Bury the Dead* ("Enterrad a los muertos"), escrita contra la guerra, y en *Por un pelo*, de Thornton Wilder. Sin utilizar escenario alguno, sólo con cortinas negras y cambios de luces, Clifford Odets presentó su breve pero vigorosa obra *Waiting for Lefty* ("Esperando al Zurdo"), y en *Our Town* ("Nuestra ciudad") Wilder relata una conmovedora historia, con sólo los muros desnudos del escenario, valiéndose de un narrador, simplemente un hombre del pueblo, y de utilería sugerente. Humor e imaginación sirvieron a Marc Connelly de modo efectivo en *The Green Pastures* ("Las praderas verdes"), adaptación teatral del relato de Roark Bradford acerca de las interpretaciones bíblicas de los negros. Después de la obra de O'Neill, las evasiones más efectivas de un realismo entumecido han sido la obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado Deseo* y, antes que nada, *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller.

El teatro universitario

La contribución más original de los Estados Unidos al teatro ha sido el desarrollo de los estudios sobre el teatro y de la escenografía teatral en los colegios y en las universidades. Desde la época del profesor Baker en Harvard, la redacción de obras nuevas, la representación de obras nuevas y viejas, así como la enseñanza y la práctica de

las muchas artes de la representación teatral han aumentado hasta el punto de que, en 1955, existían 320 instituciones que daban cursos en los cuales los estudiantes podían concentrarse en las artes teatrales como estudio básico. Hubo un número lo suficientemente grande de cuerpos docentes para formar la "American Educational Theatre Association" con 2 000 miembros, El *Educational Theatre Journal*, órgano de la Asociación, estimó en 1953 que había más de 1 800 colegios y universidades que ofrecían anualmente de 5 500 a 6 500 obras en cosa de 60 000 funciones. Unas cuantas universidades han realizado giras con sus actores.

Además de formar un auditorio nuevo de espectadores con espíritu crítico y de enseñar a los trabajadores del teatro, las universidades han hecho mucho para llenar el vacío creado por el decremento del sistema de giras al disminuir los "albergues de camino", de varios millares, a escasamente cincuenta. La mayor parte de los teatros universitarios proporcionan a sus comunidades las únicas funciones buenas que pueden ver en forma regular. La falta de compañías profesionales ambulantes ha impulsado a los teatros de la comunidad a apartarse de las obras clásicas y de las mejores obras que se han producido tanto en Europa como en los Estados Unidos, y a concentrarse, en cambio, demasiado en la representación de las obras que han triunfado en Broadway. Las universidades han escapado hasta cierto punto a este peligro, pero si el futuro del teatro norteamericano ha de ser brillante, estas instituciones deben poner en escena mayor número de obras y más, muchísimas más de las mejores obras pasadas y actuales, del Viejo y del Nuevo Mundo. Estos son los únicos teatros norteamericanos que cuentan con fondos, los únicos que reciben fuertes subvenciones, en

forma segura, tanto de dinero público como de aportaciones privadas.

El futuro del teatro norteamericano

La guerra interrumpió la obra de creación teatral en Europa, pero no mutiló al teatro en forma permanente. Aun en la Alemania derrotada, donde existían 250 teatros antes de la última guerra, en 1955 había más de 175 sólo en Alemania Occidental. Europa sufrió menos que los Estados Unidos la competencia de la cinta de plata del cine y de su hermano menor la televisión, para no mencionar la radiotelefonía. Los reglamentos contra incendios evitaron que la mayor parte de los cincuenta teatros de Londres fueran alquilados para funciones de cine; la tradición salvó de tal destino a la mayor parte de los teatros comerciales y a todos los teatros estatales y municipales de Alemania y de Francia. Pero, en cambio, los 85 teatros que había en Nueva York a mediados de la década de los años 20 se redujeron a 25 treinta años después, y el sistema de las giras sufrió todavía más. La "American National Theater and Academy", autorizada por el Congreso, pero sin fondos públicos, así como el "National Theatre Council", que ha sido sostenido durante algún tiempo con dinero de fundaciones, no han logrado hacer por el escenario norteamericano lo que el Consejo de las Artes ha hecho por el teatro inglés. En el renacimiento de los teatros universitarios y, tal vez en grado menor, en los teatros de las comunidades, podemos ver un portento que nos llena de esperanza. Todavía tenemos un teatro vivo. Se trata de un teatro que ha crecido mientras Broadway está en decadencia. Tal vez en este aumento de las instituciones encargadas de presentar funciones teatrales en

los 8 y medio millones de kilómetros cuadrados de los Estados Unidos se encuentren las raíces de un futuro teatro nacional.

A través de cien siglos, el teatro ha sobrevivido. El teatro —el teatro que incluye buenas obras y buenas actuaciones— se viene y se va, muere y se reanima una vez más. Como su propio dios, puede ser destruido y esparcidos sus miembros. Pero, como en el teatro hay una especie de divinidad, siempre renace. La historia del escenario vivo demuestra la vitalidad eterna de este “fabuloso inválido”.

INDICE DE NOMBRES

- Abbot, George, 293
 Abraham, 56
 Adams, Maude, 316
 Adriano, 60
 Agamenón, 36
 Agathón, 44
 Akins, Saë, 291
 Alarcón, Juan Ruiz de, 198
 Alberti, Leon Battista, 57
 Aleichem, Sholem, 315
 Alejandro el Grande, 12
 Aleotti, Giambattista, 62
 Alexander, George, 285
 Alvarez Quintero, Serafín y Joaquín, 297
 Alleyn, Edward, 151, 153, 155, 178, 183, 184
 Ana, Reina, 179, 185, 187
 Anaxágoras, 12
 Anderson, Maxwell, 295, 324
 Andreiev, Leonid, 314
 Aníbal, 236
 Anisfeld, Boris I., 311
 Annunzio, Gabriele d', 298, 317, 321
 Anouilh, Jean, 298, 321
 Ansky, Salomon, 315
 Antoine, André, 243, 246, 248, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 269, 275, 276, 280, 283, 291, 298, 308, 316, 317, 321
 Antonelli, Luigi, 323
 Anzengruber, Ludwig, 245, 263, 267
 Appia, Adolphe, 7, 75, 299, 300, 301, 303, 304, 306
 Apuleyo, 21
 Archer, William, 268
 Arión, 15
 Ariosto, 57, 65, 75, 76, 77, 104, 128
 Aristófanes, 16, 23, 26, 35, 37, 42, 45, 199, 302,
 Aristóteles, 11, 12, 14, 15, 36, 41, 44, 50, 146, 197
 Arlecchino, 83, 84
 Arlequín, 106
 Arliss, George, 290
 Arnold, Matthew, 236, 323
 Arronge, Adolf L', 261, 262, 263, 264
 Artsybachev, Michael, 314
 Arturo, 186
 Atenea, 9
 Atreo, 18
 Auden, W. H., 324
 Augier, Émile, 241, 242
 Avenant, William d', 188
 Avendaño, Francisco de, 118
 Baclanova, Olga, 276
 Baco, 14
 Bacon, Lord, 186
 Bahr, Hermann, 267
 Baker, George Pierce, 292, 293, 327
 Bakst, Leon, 71, 311
 Bale, John, 131
 Balieff, Nikita, 279
 Balzac, Honorato, 241

- Bancroft, Squire, 230, 234
 Barker, Harley Granville, *véase*
 Granville-Barker, Harley
 Barrault, Jean-Louis, 320
 Barrie, J. M., 287
 Barry, Phillip, 290, 293, 295
 Barrymore, John, 280, 291
 Bassermann, Albert, 249, 264
 Bataille, Henri, 260
 Bates, Blanche, 290
 Baty, Gaston, 321
 Beatriz, 149
 Beaumarchais, Pierre Agustin Ca-
 ron de, 219
 Beaumont, Francis, 139
 Becker With, Gerda, 64, 168,
 209, 210, 301
 Becket, Thomas, 324
 Becque, Henry, 244, 263
 Bedford, Lady, 188
 Beerbohm Tree, Herbert, 285
 Behrman, S. N., 293, 295
 Belasco, David, 267, 289, 290
 Benavente, Jacinto, 296
 Benedicto, 149
 Benois, Alexandre, 311
 Bernhardt, Sarah, 239, 246, 316
 Bianca, 85
 Bizet, Georges, 244
 Björnson, Björnstjerne, 258, 269,
 270, 271, 273, 282
 Blinn, Halbrook, 290
 Blok, Alexander, 314
 Boccaccio, Giovanni, 49, 50, 75
 Boleslawsky, Richard, 276
 Bóreas, 186
 Borgoña, Duque de, 190
 Bottom, 176
 Boucicault, Dion, 230, 235
 Bourdet, Edouard, 298
 Boyer, Charles, 291
 Bradford, Roark, 327
 Brahm, Otto, 262, 263, 264,
 265, 268, 269, 280, 290, 291,
 306, 307, 308
 Bramante, Donato, 66
 Brand, Fritz, 305
 Brandon, Sir William, 161
 Brecht, Bertolt, 310
 Brieux, Eugène, 258, 259, 260,
 297
 Brighella (personaje cómico),
 83
 Brighouse, Harold, 285
 Brody, Alexander, 297
 Broving, Robert, 226
 Brühl, conde, 230
 Brunelleschi, Filippo, 66
 Bruto, 147, 149
 Büchner, Georg, 239, 308
 Bulgakov, Leo, 276
 Buontalenti, Bernardo, 71
 Burbage, Cuthbert, 153, 180
 Burbage, James, 121, 128, 129,
 131, 132, 145, 146, 150, 152,
 153, 155, 156, 158, 169, 171,
 176
 Burbage, Richard, 131, 151,
 178, 180, 183, 184
 Burckhardt, Jacob, 51
 Byron, Lord, 226
 Cagney, James, 291
 "Calderona, La", 111
 Calderón de la Barca, Pedro, 91,
 106, 114, 116, 117, 119, 120,
 207, 209, 223, 253, 268, 307
 Callot, Jacques, 84
 Capek, Josef, 310
 Capek, Karel, 310, 323
 Capitano, Il, 83, 85
 Carlos I, 143, 155, 172, 185,
 179
 Carlos II, 170
 Carlos III, 98
 Carlos V, 87
 Carmiana, 162
 Carón, 96
 Carrall, Paul Vincent, 284
 Casella, Alberto, 323
 Cástor, 22
 Castro, Guillén de, 117
 Catalina de Francia, 149
 Céfiro, 72
 Cervantes, Miguel de, 95, 102,
 105, 108, 114, 115, 118, 119,
 207
 Clairon (Claire Joseph Hippoly-
 te Lérés de la Tude), 226, 227
 Claudel, Paul, 318, 320
 Cleopatra, 162
 Clinton, Lord, 131
 Clitemnestra, 326
 Cocteau, Jean, 298, 321
 Cogo, Nicollo del, 58
 Coleridge, Samuel Taylor, 225
 Colón, Cristóbal, 99, 320
 Colombina, 84
 Comba, 209
 Condell, Henry, 143, 144, 183
 Condesa Olivia, 147
 Connelly, Marc, 295, 327
 Conti, Príncipe de, 202, 203
 Copeau, Jacques, 318, 319, 321
 Copérnico, 12
 Coquelin, Constant, 246, 316
 Corneille, Pierre, 117, 194, 195,
 196, 197, 198, 199, 200, 201,
 204, 205, 236, 246
 Cornell, Katherine, 291
 Cortés, Hernán, 265
 Coward, Noel, 288
 Craig, Edward Gordon, 75, 265,
 299, 300, 301, 303, 304, 306
 Cristo, 27, 34, 88, 91, 219
 Crommelynck, Fernand, 313,
 317, 323
 Cromwell, Oliver, 185, 188
 Cueva, Juan de la, 100
 Curel, François de, 258, 259,
 260
 Chapman, George, 135, 138
 Chauveau, François, 210
 Chejov, Antón, 241, 274, 275,
 277, 278, 279, 280
 Chejov, Michael, 279, 312
 Chiarelli, Luigi, 323
 Daly, Arnold, 288
 Danchenko, Vladimir Nemiro-
 vich, 275, 276, 278, 279, 280,
 302, 311, 312
 Dante Alighieri, 49, 50, 60, 75
 Darwin, Charles, 237
 Daudet, Alphonse, 244
 Davis, Owen, 294
 Deburau, Gaspar y Charles, 246
 Dekker, Thomas, 54, 136
 Derby, Conde de, 131, 177, 178
 Derby, Strange, 151
 Deurient, Ludwig, 294
 De With, 158, 167
 Diana, 186
 Dicaeópolis, 37
 Diderot, Denis, 226
 Dionisos, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
 24, 29, 30, 47
 Ditrichstein, Leo, 267, 290
 Don Juan, 118, 206

- Donnay, Maurice, 259
 Don Quijote, 94, 95, 118
 Dorset, Marquesa de, 161
 Dreiser, Theodore, 292
 Druten, John van, 295
 Dryden, John, 310
 Dulcisio, 56
 Dullin, Charles, 319, 321
 Dumas, Alejandro, 224, 225
 Dumas, Alejandro, hijo, 241, 242
 Dunsaney, Lord, 324
 Duse, Eleonora, 321
- Echegaray, José, 296
 Edwardes, Richard, 129, 130
 Effingham, Barón, 131, 177, 178
 Electra, 24, 45
 Eliot, T. S., 324
 Elizabeth, Lady, 179
 Emery, Gilbert, 295
 Encina, Juan de la, 99, 100, 104
 Enrique, Príncipe, 179
 Enrique V, 121, 149
 Enrique VII, 122, 123
 Enrique VIII, 53, 122, 124, 128, 184, 185
 Epermon, Duque d', 202
 Epigenes, 15
 Ervine, St. John, 284, 285
 Esquilo, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 26, 28, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 326
 Essex, Conde de, 131
 Este, Ercole d' (duque de Ferrara), 52, 56, 57, 58, 60, 71, 73, 77
 Eurídice, 92
- Eurípides, 10, 11, 16, 18, 19, 23, 24, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 285, 308
 Evreinov, Nikolai, 314
 Exter, Alexander, 311
- Faragoh, Francis, 327
 Fry, Christopher, 76, 324
 Falós, 14
 Falstaff, 149, 176
 Farrant, Richard, 129, 171
 Fay, Frank J. y William G., 281, 283
 Fechter, Charles, 231, 232, 233
 Felipe II, 104, 106
 Felipe III, 105, 110
 Felipe IV, 105, 110, 111, 116
 Fidiás, 26
 Fiske, Minnie Maddern, 289
 Fitch, Clyde, 288
 Fitzgerald, Edward, 117
 Flaubert, Gustave, 244
 Fletcher, John, 139
 Flora, 72
 Fontaine, Lynn, 291
 Fort, Paul, 317
 Fouquet, 302
 Fouquet, Nicolas, 208
 Francisco I de Francia, 87
 Franco, Francisco, 297
 Fulda, Ludwig, 226
 Furtenbach, Josef, 68
- Galsworthy, John, 285, 288
 Ganassa, Alberto, 106, 110
 García Lorca, Federico, 296, 297, 323
 Garrick, David, 170
 Gascogne, George, 128
 Germanova, Maria, 276
- Ghirlandaio, Domenico, 66
 Giacosa, Giuseppe, 298
 Gilbert, W. Seldes, 45, 322
 Gildenstern, 170
 Giraudoux, Jean, 298, 320
 Glaspell, Susan, 292
 Gloster, 162
 Gloucester, Ana, Duquesa de, 161
 Godwin, Edward, 303
 Goethe, Johann Wolfgang von, 8, 117, 220, 221, 222, 223, 227, 229, 236, 300
 Gogol, Nikolai, 241, 248, 277, 279, 313
 Goldoni, Carlo, 86, 308
 Golovin, 311
 Goncourt, Jules, 237, 238, 243, 255, 263
 Goncourt, Edmond, 237, 238, 243, 255, 263
 Gonzaga de Mantua, Vespasiano, 62
 Gorelik, 248
 Gorki, Máximo, 274, 275, 279, 280, 290, 306, 313
 Gozzi, Carlo, 86, 308
 Gramatica, Emma, 322
 La Grange, Charles Varlet, 204
 Granovsky, Alexander, 315
 Granville-Barker, Harley, 269, 285, 287, 308
 Green, Paul, 293
 Greene, Robert, 135, 141
 Gregory, Lady, 281, 283, 284
 Grein, J. T., 268, 269, 308
 Gribayedov, Alexander, 240
 Grillparzer, Franz, 117, 223, 308
 Grube, 247
 Guarini, Battista, 73
- Guitry, Lucien, 246
 Guitry, Sacha, 246, 298
 Gwyn, Nell, 169, 228
- Haase, Friedrich, 249
 Halbe, Max, 266
 Halévy, Ludovic, 242
 Hamilton, Edith, 45
 Hamlet, 137, 147, 149, 165, 169, 182
 Hampden, Walter, 316
 Hankin, St. John, 285
 Harden, Maximilian, 262
 Hardy, Alexandre, 195, 196, 197, 198
 Harpagón, 83
 Hartleben, Otto, 266
 Hasenclever, Walter, 308, 309
 Hathaway, Anne, 141
 Hauptmann, Gerhart, 240, 256, 257, 258, 263, 265, 266, 269, 272, 285, 317
 Hayes, Helen, 291
 Hebbel, Friedrich, 240, 245
 Helman, Lillian, 295, 326
 Heminge, John, 143, 144, 183
 Henslowe, Philip, 139, 140, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 160, 161, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 184
 Hércules, 164
 Heródoto, 12
 Hervieu, Paul, 259
 Hepburn, Katherine, 291
 Heyward, Dorothy, 295
 Heyward, Du Bose, 295
 Heywood, John, 124, 131
 Heywood, Thomas, 136, 143, 164, 181, 183
 Highet, Gilbert, 59

Hodges, C. Walter, 161, 162, 163
Hofmannsthal, Hugo von, 268
Holmes, Sherlock, 142
Holz, Arno, 263
Homero, 21, 138
Hopkins, Arthur, 280, 289, 290
Horacio, 41, 146, 197
Horacio (personaje), 165
Horniman, A. E. F., Miss, 281, 282, 284, 285
Hotson, Leslie, 161, 162
Howard Dawson, John, 292
Howard, Leslie, 291
Howard, Sidney, 292, 293, 295
Houghton, Stanley, 285
Hroswitha, 56
Hugo, Victor, 224, 225, 236
Hunsdon, Lord Henry, 131, 151
Ibsen, Henrik, 13, 219, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 250, 255, 256, 258, 261, 262, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 282, 286, 288, 290, 300, 316, 317
Immermann, Karl, 152
Inge, William, 293
Iras, 162
Irving, Henry, 70, 232, 234, 239, 250
Isabel I, 74, 85, 112, 121, 123, 128, 129, 131, 132, 133, 138, 142, 143, 145, 150, 161, 177, 178, 182, 184
Isherwood, Christopher, 324
Jacobo I, 74, 85, 112, 133, 137, 138, 142, 152, 155, 171, 172, 178, 185, 188
Janasuchek, Fanny, 246

Jasón, 223
Jones, Burne, 45
Jones, Henry Arthurs, 286, 287, 288
Jones, Íñigo, 73, 137, 172, 184, 185, 186, 187, 188, 189
Jones, Robert Edmund, 236, 290
Jonson, Ben, 54, 129, 133, 135, 136, 137, 140, 154, 164, 169, 182, 183, 184, 185, 186, 188
Jouvet, Louis, 319, 321
Juan de Austria, 311
Julieta, 163, 176
Julio César, 11, 147, 148
Juno, 22
Júpiter, 22, 164
Kachalov, Vasili, 276
Kainz, Joseph, 249, 262, 264
Kaiser, Georg, 310
Kaufman, George S., 297
Kazan, Elia, 290
Kean, Edmund, 225, 226, 230
Keane, Doris, 289
Keats, John, 138
Kelly, George, 295
Kemble, Charles, 225, 227
Kemble, Fanny, 225
Kemble, John Philip, 225
Kempe, Will, 176, 183
Ken, Charles, 230, 231, 235, 249, 250
Khayan, Omar, 117
Kingsley, Sidney, 295
Kleist, Heinrich von, 223, 250, 251, 308
Knipper, Olga, 276
Knowles, James Sheridan, 224
Koch, Frederick, 293
Koch, Heinrich Gottfried, 227

Kotzebue, A. F. F. von, 224
Kublai Kan, 325
Kyd, Thomas, 130, 134, 135, 174
Labiche, Eugène, 242
Laertes, 165
Laetus, Julius Pomponius, v.
Leto, Giulio Pomponio
Laube, Heinrich, 249
Lautenschläger, 305
Lavary, Emmet, 296
Lavedan, Henri, 259, 260
Lawson, John Howard, 327
Le Brun, Charles, 208
Lehmann, Else, 264
Leicester, Condes de, 131, 141, 176, 177, 178
Lemaître, Frédérick, 246
Lengyel, Melchior, 297
Lenoir, Charles, 197
Lenormand, Henri-René, 298, 321
Lentovsky, M. V., 277, 278
Leonidov, Leonid, 276
Lessing, G. E., 224, 250
Leto, Giulio Pomponio, 60
Licurgo, 24, 30
Loraine, Robert, 288
Lucencio, 85
Lugné-Poë, Aurélien-Marie, 316, 317, 318, 320
Luis XIII, 191, 193, 194
Luis XIV, 192, 194, 195, 199, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 212, 215
Luis Napoleón, 237
Lully, Jean-Baptiste, 208, 215
Lunt, Alfred, 291
Lyly, John, 130
Lytton, Edward Bulwer, 226

Macbeth, Lady, 301
Macgowan, Kenneth, 8
Macklin, Charles, 226
Macready, William Charles, 226, 227
Maeterlinck, Maurice, 76, 225, 285, 298, 316, 317, 318, 320, 323
Maintenon, Mme de (Françoise d'Aubigné), 200
Malvolio, 149
Mantegna, Andrea, 58, 66
Mantell, Robert, 181
Mansfield, Richard, 288, 316
Maquiavelo, Nicolás, 76, 77
Marco Antonio, 149, 162
March, Fredric, 291
Marchbanks, 285
María Teresa, 307
Marlowe, Christopher, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 146, 152, 164, 169, 178, 183
Marlowe, Julia, 324
Mantua, Marqués de, 58
Martínez Sierra, Gregorio, 297
Marston, John, 135
Masefield, John, 285
Massinger, Philip, 135, 139
Matkowsky, Adalbert, 223
Matthews, Charles James, 225, 235
Matthison, Edith Wynne, 253
Maude, Cyril, 285
Maughan, Somerset, 116, 119, 288
Mazarino, Cardenal, 194, 195, 199, 208, 214
"McFadden, Guilelmus, Henricus", 60
McKaye, Percy, 324

- McKaye, Steele, 305
 Medea, 223
 Meilhac, Henri, 242
 Meiningen, Duque de, 223, 246, 247, 249, 251, 252, 253, 257, 261, 262, 264
 Melnitz, William, 8
 Menandro, 16, 25, 42, 45
 Mercurio, 21, 211
 Merlín, 186
 Metivet, Lucien, 248
 Meyerhold, Vsevolod, 311, 312, 313, 314
 Mezzetino (personaje cómico) 83
 Miguel Ángel, 49, 66, 70
 Millay, Edna St. Vincent, 292
 Miller, Arthur, 76, 293, 295, 327
 "Miller, Jacobus Petrus", 60
 Milton, John, 16, 186
 Minerva, 22
 Mirbeau, Octave, 259
 Mitchell, Langdon, 289
 Mitterwarzer, Friedrich, 249
 Molière (Jean Baptiste Poquelin), 83, 85, 86, 115, 195, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 225, 236, 250, 253, 302
 Molina, Tirso de, 117, 119
 Molnár, Ferenc, 297
 Montdory, Guillaume, 193, 194, 197, 198
 Monteverdi, Claudio, 74
 Moore, George, 268
 Moritz, Sigmund, 297
 Morozov, Savva, 277
 Morton (cardenal), 124
 Moskvín, Ivan, 276
 Mounet-Sully, Jean, 246
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 83, 307
 Murray, Gilbert, 40
 Musset, Alfred de, 225
 Napoleón, 190, 267
 Nazinova, Alla, 276
 Neptuno, 174, 186
 Nerón, 29
 Nestroy, Johann, 245
 Nicolás V, 57
 Nicoll, Allardye, 79
 Norton, Thomas, 126, 127
 Nottingham, Conde de, v. Effingham, Barón
 O'Casey Sean, 274, 283, 284
 Odets, Clifford, 295, 327
 Ofelia, 130
 Okhlopkov, Nikolai, 313
 Olivier, Laurence, 231
 O'Neill, Eugene, 76, 274, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 308, 325, 326, 327
 Orestes, 227
 Orfeo, 92, 93
 Orleáns, Duque de, 203
 Orlenev, Paul, 276
 Ostrovsky, Alexander, 241, 277
 Oxford (personaje), 161
 Pafnucio, 56
 Palas Atenea, 10
 Palmer, John, 201
 Palladio, Andrea, 61
 Pantalón, 83
 París, 21, 22
 Parolles (capitán), 85
 Patrick, John, 295
 Pavy, Salathiel, 182
 Pedrolino, 83, 84
 Peele, George, 54, 136, 169
 Pembroke, Conde de, 141
 Pepys, Samuel, 135, 182
 Percival, Maurice, 168
 Peretz, Isaac, 315
 Pericles, 7
 Peruzzi, 66
 Petrarca, 49, 50, 60, 75
 Phelps, Samuel, 226
 Phillips, Stephen, 323
 Pierrot, 83
 Pínero, Arthur Wing, 236, 286, 287, 288
 Pío II, 56
 Pirandello, Luigi, 322
 Pixérécourt, René Charles Guilbert de, 224
 Planché, J. R., 227, 228, 230
 Platón, 12, 50, 59
 Plauto, 25, 46, 56, 58, 71, 76, 119, 125, 145
 Plutarco, 12
 Poel, William, 252, 253
 Policiano, 52, 73, 74
 Polichinela, 83
 Polonius, 128, 165
 Pólux, 11, 22, 27, 29, 37, 38
 Pompeyo, 35
 Poquelin, Jean, 202
 Porcia, 149
 Porto-Riche, Georges de, 259, 260
 Possart, Ernst von, 249, 262
 Priestley, J. B., 288, 324
 Proculeyo (personaje), 162
 Pulcinella, 81
 Punch, 83
 Pushkin, Alejandro, 279
 Purcell, Henry, 300
 Rabinovitch, J. V., 302
 Racine, Jean, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 236, 246
 Rachel, 246
 Rafael, 66
 Raimund, Ferdinand, 245
 Rattigan, Terence, 288
 Reicher, Emanuel, 264
 Reinhardt, Max, 75, 117, 239, 264, 265, 268, 300, 306, 307, 308, 309, 323
 Rejane, Gabrielle, 246
 Riario, cardenal, 58, 60
 Ricardo I, 53
 Ricardo III, 149
 Rice, Elmer, 289, 292, 295, 325
 Richelieu, cardenal, 191, 193, 194, 197, 198, 214
 Richman, Arthur, 291, 295
 Richmond (personaje), 161
 Ristori, Adelaide, 246
 Rittner, Rudolf, 264
 Robertson, Tom, 230, 234, 235, 236, 286
 Robinson, Edward G., 291
 Robinson, Lennox, 284
 Roerich, Nicholas K., 311
 Rojas Villandrando, Agustín, 103, 111
 Rolland, Romain, 321
 Romain, Jules, 321
 Romeo, 163, 173
 Roscius, 20
 Rossini, Gioacchino, 83
 Rostand, Edmond, 298, 316, 320
 Rueda, Lope de, 101, 102, 106, 114

- Saint-Denis, Michel, 319
 Sabbatini, Nicola, 68, 71, 85
 Sackville, Thomas, 126, 127
 Safo, 223
 Salvini, Tommaso, 246
 San Secondo, Rosso di, 323
 Sancho Panza, 95
 Sand, George, 225
 Sardou, Victorien, 236, 238, 239, 242, 243, 272
 Saroyan, William, 296
 Sarto, Andrea del, 66
 Sartre, Jean Paul, 76, 298, 321
 Scamozzi, Vincenzo, 62
 Scotti, Marqués di, 111,
 Scribe, Eugène, 236, 238, 239, 242, 243, 272
 Schiess, Tobias, 302
 Schiller, Johann Friedrich, 117, 220, 222, 223, 236, 240, 250, 251, 253, 265, 308
 Schinkel, Karl Friedrich, 251
 Schlaf, Johannes, 263
 Schildkraut, Rudolph, 249
 Schnitzler, Arthur, 267, 285
 Schreyvogel, Josef, 230, 249
 Semper, Gottfried, 251
 Séneca, 46, 59, 71, 76, 126, 146
 Serlio, Sebastiano, 66, 67, 68, 71, 72, 85, 172, 186
 Sforza, Francesco, 77, 78
 Shakespeare, William, 40, 76, 78, 81, 83, 85, 108, 121, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 161, 162, 165, 166, 169, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 191, 195, 196, 197, 211, 220, 225, 226, 228, 230, 250, 251, 252, 253, 300, 308, 315
 Shaw, Bernard, 44, 76, 219, 238, 253, 268, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 308
 Shaw, Irving, 327
 Sheldon, Edward, 289, 293, 294
 Sheridan, Richard B., 219, 228, 236
 Sherwood, Robert, 236, 293, 295
 Shylock, 174
 Siddons, Sarah, 225
 Sila, 20
 Sócrates, 26, 37, 45
 Sófocles, 10, 13, 16, 18, 19, 23, 25, 36, 41, 42, 43, 45, 62, 307
 Sonnenthal, Adolph, 249
 Sorge, Reinhard, 309
 Sorma, Agnes, 262, 264
 Sothern, E. H., 324
 Stanislawsky, Constantin, 80 *n.*, 250, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 311
 Stallings, Laurence, 295
 Stefani, Alessandro, 323
 Steinbeck, John, 296
 Sternheim, Carl, 266
 Strange, Lord, 141, 177, 178
 Strauss, Richard, 268, 307
 Strindberg, August, 255, 257, 258, 263, 266, 272, 273, 274, 299, 306, 309
 Sudermann, Hermann, 265, 267
 Survey, conde de, 127
 Sussex, conde de, 141
 Swinburne, Charles, 323
 Sydney, Sir Philip, 146, 147, 166, 173
 Syngé, John Millington, 283
 Taïrov, Alexander, 311, 312, 314
 Talma, François Joseph, 227
 Tamiroff, Akim, 276
 Tarleton, 178
 Tarlton, Richard, 178, 183
 Tasso, Torquato, 73, 76, 77
 Tennyson, Alfred, 323
 Terencio, 25, 46, 56, 61, 71, 76, 119, 123, 125, 173
 Terry, Ellen, 251, 303
 Tespis, 15, 16, 23, 25, 29
 Thomas, Augustus, 289
 Ticknor, George, 92
 Tieck, Ludwig, 251
 Toller, Ernst, 310
 Tolstoi, León, 258, 260, 263, 274, 277, 279, 280, 281, 282, 290, 317
 Torelli, Giacomo, 194, 208, 211
 Torres Naharro, Bartolomé de, 99, 100
 Turgueniev, Iván, 241
 Uccello, Paolo, 52, 66
 Udall, Nicholas, 125
 Unruh, Fritz von, 310
 Vajda, Ernő, 297
 Vakhtangov, Eugene V., 279, 311, 312, 315
 Valbuena, 209
 Vaughn Moody, William, 289, 294
 Vedrenne, John E., 285
 Vega, Lope de, 78, 91, 97, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 146, 195, 196, 197, 207
 Verhaeren, Émile, 260, 323
 Venus, 22, 98, 164
 Venus Victrix, 35
 Vestris, Mme. Lucia, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235
 Vicente, Gil, 91, 100
 Vignola, Da, 68
 Vilar, Jean, 320
 Vildrac, Charles, 298
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, Conde de, 244
 Vinci, Leonardo de, 49, 55, 58, 66, 70
 Virgilio, 50
 Virués, Cristóbal, 119
 Vitruvius, 11, 27, 28, 29, 36, 38, 48, 57, 60, 65, 66, 71, 122
 Voltaire, 220
 Wagner, Richard, 246, 303
 Warfield, David, 290
 Warwick, conde, 131, 177
 Watkins, 168
 Watt, James, 218
 Watteau, Jean Antoine, 84
 Webster, Ben, 252
 Webster, John, 135, 139, 183
 Wedekind, Frank, 265, 266, 267, 274, 306, 307, 309
 Weimar, duque de, 220
 Werfel, Franz, 308, 310
 Wilde, Oscar, 45, 284, 286, 287, 306, 317, 323
 Wilder, Thornton, 295, 327
 Wille, Bruno, 263
 Williams, Emlyn, 288
 Williams, Tennessee, 293, 295, 327
 Wilton, Marie, 230
 Woffington, Peg, 228
 Wolsey, cardenal, 123
 Worcester, conde de, 131, 152, 177, 178, 179

Wuerttemberg, duque de, 222	Zemach, Nahum, 315
Yeats, William Butler, 281, 283, 284	Zeus, 9, 15
York, duquesa de, 161	Zola, Émile, 237, 238, 240, 241, 243, 244, 255, 257, 263, 268, 272, 299

ÍNDICE GENERAL

Prefacio	7
I. Los grandes autores griegos y los mucho menos importantes autores latinos	9
El misterio del teatro clásico, 9; La contribución de Atenas, 12; Tres clases de obras para un solo dios, 13; Orígenes del drama, 14; Los festivales dionisiacos de Atenas, 17; El degradado drama romano, 19; Pantomimas en lugar de comedias, 21; El Coro y los actores griegos, 23; Máscaras y trajes, 25; Escasa información de Vitruvio, 27; La forma del teatro, 29; La <i>skene</i> , o fondo del escenario, 32; El edificio del teatro romano, 34; Escenario y máquinas, 36; Teatro griego y dramaturgo griego, 39; Limitaciones literarias, 40; Los cuatro fundadores de la tragedia y la comedia, 42; Tramas viejas, pero personajes nuevos, 44; La comedia vieja y la nueva, 45	
II. El teatro del Renacimiento en Italia	48
El Renacimiento y el resurgimiento del saber, 49; Vínculos con el teatro medieval, 52; El teatro de las "entradas", 53; La comedia latina de la Edad Media, 55; ¿Cuáles fueron el primer teatro y el primer escenario?, 57; Los académicos como productores, 59; Los primeros teatros permanentes en Italia, 61; La escasa guía de Vitruvio, 65; Serlio y el arte del pintor escenógrafo, 66; La práctica teatral según Sabbatini, 68; Decorados artificiales para espectáculos artificiales, 71; "Pastorales" y ópera, 73; Un teatro magnífico, pero sin obras, 74; el teatro del pueblo, 78; Un arte de tramas y "tarea", 80;	

Los caracteres de repertorio, 82; Italia hace teatro en el extranjero, 85

III. El siglo de oro en España 87

En España surge al fin un excelente teatro profesional, 87; Desarrollo de un teatro nacional, 88; El drama religioso español. Los autos sacramentales, 89; Carros españoles, semejantes a los "vagones" de los campesinos ingleses, 91; Una representación sobre carros en 1663, 92; Don Quijote encuentra en su camino un auto sacramental, 94; Comedia licenciosa mezclada con edificación sacra, 96; Las comedias y los primeros comediógrafos, 98; Lope de Rueda, autor popular, 100; Compañías ambulantes; la de Rueda y otras, 102; Las comedias en la Corte y en las escuelas, 104; La *Commedia dell'Arte* en España, 106; Patios y corrales: Los primeros teatros públicos, 107; La administración del teatro en España, 109; Los actores, el vestuario y el escenario, 111; Un espectáculo de variedad infinita, 113; Cervantes, Lope de Vega y Calderón, 114; El instinto de España por el diálogo y la forma libre, 118; Un teatro floreciente en una nación arruinada, 120

IV. El teatro patrocinado por Isabel I 121

Las comedias de los estudiantes del Renacimiento, 122; Los interludios, vehículo de la comedia y la instrucción, 123; Los universitarios comienzan a escribir comedias en inglés, 125; Obras representadas por niños para la Corte y para el público, 127; Los actores profesionales y sus primeras representaciones, 130; Súbitamente, un gran teatro y un gran drama, 132; Marlowe abre el camino, 133; Otros siete isabelinos, 134; Ben Jonson, el rival más fuerte de Shakespeare, 136; Los colaboradores en la época de Jacobo, 138; Shakespeare, hombre misterioso,

140; Publicación de las obras de Shakespeare, 142; La prosperidad de Shakespeare, 144; Los dramaturgos isabelinos prescinden de las reglas clásicas, 146; Defectos de los tiempos, 147; La Corte contra la City por causa de los teatros, 149; Comienzan la censura y el monopolio, 151; Constructores de teatros y administradores de teatros, 152; Lo que sabemos acerca del "Globe", 155; Dibujos de teatros isabelinos, 158; El contrato para construir el teatro "Fortune", 160; Lo que nos dicen las acotaciones escénicas, 161; Un teatro flexible para obras de muy diverso alcance, 164; El auditorio, 166; Los teatros "privados", 170; ¿Usaron decorados los isabelinos?, 176; "Un vestuario suntuoso y magnífico", 174; El sistema isabelino de repertorios, 175; De "pícaros y vagabundos" a actores de la Reina, 176; Las compañías de actores, 177; La economía en el teatro isabelino, 179; La actuación en la época de Shakespeare, 180; Actores que todavía se recuerdan, 183; Las mascaradas cortesanas de Íñigo Jones y Ben Jonson, 184; Las maravillas escénicas italianas en Inglaterra, 186

V. El teatro barroco de Francia 190

De un teatro medieval a un drama tardío, 191; Representaciones en ferias y en canchas de tenis, 192; Los teatros cortesanos se convierten en teatros públicos, 194; Hardy, el primer dramaturgo profesional de Francia, 195; Corneille, el clasicista a pesar de sí mismo, 197; Racine: Su obra y sus recursos, 199; Molière: de aficionado a inmortal, 201; La hora más dramática de Molière, 203; Molière como satírico social, 205; Comedias-ballets para agradar al rey, 207; La única tragedia de Molière, 211; Hombre de muchas facetas, 211; Teatros y escenarios, 213; La Comedia Francesa: última contribución de Luis XIV, 215

VI. El siglo XIX: época de cambio en Europa . . . 218

Un siglo de progreso en el teatro, 218; El movimiento romántico en Alemania, 220; Goethe como autor dramático, y algo más, 220; Schiller: el más grande de los dramaturgos alemanes, 222; Victor Hugo y *Hernani*, 224; Actores-empresarios ingleses de mérito, 225; Precisión-histórica en el vestuario, 226; Mme. Vestris: iniciadora, 228; Advenimiento del escenario de "medio cajón", 229; Un decorado históricamente preciso, 230; Escenarios que se elevan desde el sótano (o desde el foso), 232; La luz de gas deja a oscuras el auditorio, 233; Dramaturgos victorianos, 234; Naturalismo frente a realismo, 236; La "obra bien hecha", 238; El realismo en Alemania y en Rusia, 239; Balzac, Dumas y Augier, 241; El naturalismo se convierte en realismo en Francia, 243; Los dramaturgos de Austria, 245; Actores sin conjuntos, 245; Los primeros conjuntos: Viena, 249; Los actores de Meiningen, 249; Escenarios para Shakespeare en Alemania, 251; Las resurrecciones isabelinas de William Poel, 252; El realismo en espera de su teatro, 253

VII. El advenimiento del realismo 255

El "Théâtre-Libre" de Antoine: escaparate del realismo, 255; Triunfo del realismo; fracaso económico, 257; La influencia de Antoine, 258; Un "teatro libre" para Alemania, 261; El éxito de la "Freie Bühne" (Escenario libre) acaba con su carrera, 263; Brahm, destacado director, 264; De Hauptmann a Wedekind, 265; Schnitzler y los austriacos, 266; el "Teatro Independiente" de Londres, 268; Ibsen y Björnson: gigantes del Norte, 269; Del verso al realismo en Ibsen, 271; Strindberg: ¿más grande que Ibsen?, 272; El "Teatro de Arte" de Moscú, 274; Stanislavsky, Danchenko y otros más, 276; Chejov, Gorki y Tolstoi, 279; El

Teatro Nacional Irlandés, 281; El rico teatro irlandés, 283; Miss Horniman y Granville-Barker, 284; Oscar Wilde y Bernard Shaw, 286; El realismo rezagado en el teatro norteamericano, 288; David Belasco y Arthur Hopkins, 289; El "teatro del dramaturgo", 291; Los dramaturgos universitarios, 292; El nuevo teatro de la década de los años 20, 293; El realismo en España y en Hungría, 296; En Francia e Italia: el drama poético, 297

VIII. El teatro de hoy y de mañana 299

Ataques a la perspectiva y a las candilejas, 299; Adolphe Appia, profeta de la nueva técnica teatral, 300; La contribución de Gordon Craig, 303; Hacia un nuevo teatro, 304; Equipo nuevo para la nueva técnica teatral, 305; Max Reinhardt, el revolucionario perfecto, 306; La fantástica carrera de Reinhardt, 307; El expresionismo en Alemania, 308; El expresionismo en las obras y en la representación, 309; Nuevos directores y diseñadores rusos, 311; Meyerhold y el "teatro teatral", 312; El destino de los dramaturgos rusos, 313; Los teatros judíos en Rusia, 315; Rostand, Maeterlinck y Lugné-Poë, 316; Copeau, reconstructor del escenario de París, 318; Nuevos directores, nuevos teatros, 319; Italia escapa al realismo, 321; De Bélgica, España e Inglaterra, 323; El drama poético en los Estados Unidos, 324; Eugene O'Neill, dramaturgo de vanguardia, 325; Otras rebeliones contra el realismo, 327; El teatro universitario, 327; El futuro del teatro norteamericano, 329

ÍNDICE DE NOMBRES 331

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de noviembre de 1997 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares.

COLECCIÓN POPULAR



1. Juan Rulfo, *El llano en llamas*
2. Maurice Dobb, *Introducción a la economía*
3. Agustín Yáñez, *La creación*
4. Ricardo Pozas A., *Juan Pérez Jolote*
5. Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica*
6. Fernando Benítez, *El rey viejo*
7. G. D. H. Cole, *La organización política*
8. Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso*
9. Karl Mannheim, *Diagnóstico de nuestro tiempo*
10. Carlos Fuentes, *Las buenas conciencias*
11. *Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché*
12. Sergio Galindo, *El bordo*
13. Mariano Azuela, *Los de abajo*
14. Jean Rostand, *El hombre y la vida*
15. Rosa de Babini, *Los siglos de la historia*
16. Francisco Rojas González, *El diosero*
17. Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución mexicana. I. Los antecedentes y la etapa maderista. II. La etapa constitucionalista y la lucha de facciones*
18. Benedetto Croce, *La historia como hazaña de la libertad*
19. Agustín Yáñez, *La tierra pródiga*
20. Paul Rivet, *Los orígenes del hombre americano*
- *21. C. Wright Mills, *Escucha, yanqui*
- *22. Ndabaningi Sithole, *El reto de África*
- *23. Jovan Djordjevich, *Yugoslavia, democracia socialista*
24. Jacob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*
25. Gunnar Myrdal, *El Estado del futuro*
- *26. T. J. Hughes y D. E. T. Luard, *La China popular y su economía*
27. Fernando Benítez, *El agua envenenada*
28. E. A. Wright, *Para comprender el teatro actual*

- *29. R. L. F. Boyd, *La investigación del espacio*
- 30. César Fernández Moreno, *Introducción a la poesía*
- 31. Mark van Doren, *La profesión de Don Quijote*
- 32. G. L. S. Shackle, *Para comprender la economía*
- *33. Pierre Broué y Émile Témime, *La revolución y la guerra de España* 2 vols.
- 34. Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*
- *35. Kwame Nkrumah, *Un líder y un pueblo*
- 36. Raymond A. Dart y Dennis Craig, *Aventuras con el eslabón perdido*
- *37. R. Barre, *El desarrollo económico*
- 38. H. Bondi y otros, *El origen del universo*
- *39. J. E. Berendt, *El jazz*
- 40. Alfred von Martin, *Sociología del Renacimiento*
- 41. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*
- 42. *El libro de los libros de Chilam Balam*
- 43. Norberto Dufourcq, *Breve historia de la música*
- *44. Janheinz Jahn, *Muntu: Las culturas neoafricanas*
- 45. Harlow Shapley, *De estrellas y hombres*
- 46. Alfonso Reyes, *Antología*
- *47. Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*
- 48. Robert Redfield, *El mundo primitivo*
- *49. Michael Harrington, *La cultura de la pobreza*
- 50. Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*
- 51. Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano (Antología crítico-histórica)*
- 52. W. J. H. Spiro, *Introducción a la sociología*
- 53. Gunnar Myrdal, *El reto a la sociedad opulenta*
- 54. Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*
- 55. Gilberto Freyre, *Interpretación del Brasil*
- 56. Fernando Benítez, *La ruta de Hernán Cortés*
- 57. André Gorz, *Historia y emancipación*
- 58. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*



* TIEMPO PRESENTE

1800 - XIX

1700 - VIII

1600 - VII

1500 - XVI

1400 - XV

F.C.R.