

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 1

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1957

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

1

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

CONSEJO DEL INSTITUTO DEL TEATRO
DIRECCIÓN: GOBIERNO DE CATALUÑA

INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE

Elisabets, 12. BARCELONA

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
<i>Una aportación al estudio de la técnica escénica medieval.</i>	Guillermo Díaz-Plaja. 7
<i>Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Cataluña.</i>	José Romeu Figueras. 27*
<i>El cartel teatral de hace medio siglo.</i>	A. Cirici-Pellicer . . . 43
<i>Ortega y Gasset y el teatro nuevo.</i>	Joaquín Montaner. . . 65
<i>Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania.</i>	Federico Ulsamer . . . 79

NOTAS: *La Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale*; pág. 89. — *Olegario Junyent, o la sensibilidad constructiva*, por G. D.-P.; pág. 90. — *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, por B. O.; pág. 93.

En cubierta: *Carátula*, de Pablo Serrano.

UNA APORTACIÓN
AL ESTUDIO DE LA TÉCNICA
ESCÉNICA MEDIEVAL

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

El estudio histórico de la técnica escénica no sigue, entre nosotros, el ritmo que presenta el análisis de los textos literarios del teatro. Esta diferencia de atención origina una visión deficiente del tema, puesto que la comprensión del fenómeno estético que denominamos teatro no puede ser completa sin valorar el elemento plástico sobre el que, en gran medida, el autor hace gravitar su acento.

Iniciado el estudio de la escena a partir del período clásico, gracias al admirable trabajo de Rennert,¹ desearíamos traer unas breves aportaciones al estudio de la dramática de tradición medieval, persistente, como es sabido, a lo largo del siglo XVI. El estudio de la escenografía de técnica tradicional que, para la literatura francesa, tiene como base los importantes estudios de Gustave Cohen,² no posee trabajos de con-

1. *The spanish stage in time of Lope de Vega*, New York, 1909.

2. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, 1926.

junto, a excepción del imprescindible estudio de William Hutchinson Shoemaker: *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*,³ admirable trabajo para el que el autor ha utilizado abundantísimo material publicado e inédito. El estudio de Shoemaker está lleno de noticias acerca de la técnica escénica medieval y su desdoblamiento en distintos escenarios, visibles al público, constituyendo una suerte de decorados simultáneos, como ciertas formas del teatro contemporáneo pretenden ahora «descubrir».

Estas formas escenotécnicas «múltiples» son estudiadas por Shoemaker según su distribución física en el tablado, bien en forma vertical («vertical multiple stage»), es decir, con escenarios superpuestos,⁴ bien en distribución horizontal («horizontal multiple stage»),^{4'} a la manera más conocida y popularizada por el divulgadísimo diseño del Misterio de Valenciennes.

Esta forma fué más habitual, en primer lugar, por resultar seguramente menos costosa, y en segundo lugar, porque facilitaba mejor, como veremos, el movimiento de los personajes en la dinámica de la acción.

3. Princeton, Princeton University Press, 1935. V. también, del mismo autor, *Windows on the spanish stage in the sixteenth century*, en *Hispanic Review*, II (1934), 308-318.

4. Págs. 40-59.

4'. Págs. 60-122.

Con todo, las formas de tablado múltiple vertical eran extraordinariamente útiles en las representaciones en las que debían hacerse patentes al público visiones celestiales, siendo muy frecuentes aquellas en que figuras de ángeles descendían al tablado inferior o bien criaturas humanas ascendían hacia el Empíreo. Todavía podía colocarse, por debajo del nivel «terrestre», otra escena que representaba el infierno.⁵

La tramoya era asombrosamente complicada, como lo prueba, además de los ejemplos abundantísimos que Shoemaker aduce, la actual escenografía del *Misterio de Elche*, verdadero escenario múltiple vertical.

El movimiento entre los personajes de estos distintos planos debía hacerse por medio de escalas o poleas, con las consiguientes ingenuidades y fallos que una escenografía forzosamente rudimentaria había de comportar. Con todo, se construían, según parece, tramoyas extraordinarias no sólo por su coste y dimensiones, sino también por su perfección escenotécnica.

La disposición «múltiple horizontal» era, como ya hemos dicho, más abundante y se prestaba más a acciones de tipo anecdótico, donde lo sobrenatural tenía sólo una discreta presencia.

5. Hemos descrito esta maquinaria escénica en nuestro libro *El estilo de San Ignacio y otras páginas*, Barcelona, 1956.

Shoemaker presenta una notabilísima gama de ejemplos, desde los que tienen sencillamente dos «escenarios» — que son muy frecuentes — hasta los que, como la *Comedia pródiga*, de Luis de Miranda, exigían no menos de diez.⁶

Los pequeños «escenarios» secundarios, que en Francia reciben el nombre de «dieux», actúan, como es sabido, de posibilidad permanente de cambio de escena, a la vista del público. Pero ofrecen asimismo la fórmula de una «simultaneidad» dramática que no excluye una marcha paralela del conflicto escénico en varias escenas a la vez.

Es muy probable que hubiese una gran diferencia entre los distintos tipos de «dieux», que en unos casos serían verdaderos tabladillos secundarios — aptos para el desarrollo de escenas muy complejas — y en otros meros podios o asientos desde los que pronunciar un parlamento o una simple frase.

El estudio de esta técnica escenográfica padece de la ausencia total de material gráfico contemporáneo, debiendo conformarse el investigador con las descripciones literarias de la época, o bien con las *acotaciones*, a veces preciosas, que apostillan los textos teatrales. Unas y otras nos permiten reconstruir mentalmente la distribución

6. SHOEMAKER, ob. cit., pág. 79 y sigs.

«estática» de estos escenarios múltiples. Sabemos, por ejemplo, que el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* tenía dos «escenarios»: la habitación de dormir de la Virgen María y una cámara sepulcral, como el *Auto de Sansón* tenía una cueva y un templo con dos columnas.⁷ Pero lo que no queda claro es la situación de estos lugares en relación con la dinámica de la acción. «Passage between these two settings was easy and frequent although the imaginary distance was considerable», escribe nuestro autor.⁸

Desearíamos intentar en este trabajo un estudio que permitiese dar una cierta idea de lo que podía ser la «estática» y la «dinámica» de una de estas representaciones. Para ello vamos a utilizar textos, no aducidos por Shoemaker, y que pertenecen al manuscrito 1139 de la Biblioteca Central de Cataluña, Barcelona.⁹

Llamamos la atención sobre este manuscrito, de indudable importancia para la historia de nuestro teatro y para el estudio de la lengua catalana coloquial del siglo XVI, y cuya edición nos proponemos realizar en plazo próximo.

7. Ob. cit., págs. 82-84.

8. Idem, pág. 83.

9. Este manuscrito perteneció a la Catedral de Mallorca. Dió noticia de él el ilustre erudito mallorquín D. GABRIEL LLABRÉS, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. II, pág. 53, y en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1901, págs. 920 y sigs. Shoemaker lo conoce y lo cita con frecuencia.

Contiene el códice, que se encuentra en estado deficiente y por ello de dificultosa lectura, cerca de cincuenta obras,¹⁰ que podrían agruparse temáticamente como sigue:

- | | | |
|---|---|--|
| Ciclo del Ant.º Testamento. ¹¹ | } | De Jacob (12).
Del fill prodich (13).
Idem (14).
De Susanna (16).
Del sacrificio de Abraham (26).
De Tobies (34).
De Asuero (35).
De Judith (47). |
| Ciclo de Navidad. | } | Per la nit del Nadal (2).
Dels pastorells (5).
De la Nativitat (6).
Dels Tres Reys (7).
Idem (8).
Per la nit de Nadal (37). |
| Ciclo de Pasión. | } | Del Dijous Sant (19).
Cobles del davallament (20).
Del Dijous Sant (27).
Del Divendres Sant (28).
Consuetud de la Passió (38).
Del Divendres Sant (39).
Del Devallament (41).
De la Cena (42).
Del Divendres Sant (43).
Del Devallament (49). |

10. De éstas se han publicado algunas en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (1889, págs. 57-60; 1914, páginas 35-46 y sigs.); *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1902, pág. 456 y sigs.; 1905, págs. 127 y sigs.).

11. Seguimos la numeración de Llabrés (R. A. B. M., 1901, pág. 920), aun cuando un cotejo obligará a rectificaciones.

Ciclo de Vida de Jesús	{ De la tentació (9). Idem (10). De la Samaritana (15). De Llätzer (17). Idem (18).
Vidas de Santos,	{ Vida de Sant Francisch (29). Sant Jordi (31). Sant Christòfol (32). Martiri de Sant Christòfol (33). Sant Crespi (45). Sant Pera (46). Sant Pau (48).
Moralidades.	{ Consueta del Jui (11). Los set Sagraments (40).
Obras en castellano.	{ Sin título (3). Idem (4). De la Pastorela (22). Auto del Nacimiento (de Timoneda) (24). Del Descendimiento (25). ¹²

De la lectura del cuadro que precede puede deducirse la importancia de este códice riquísimo, además, en noticias acerca de la técnica escénica tradicional que estamos estudiando. La abundancia de acotaciones es, en efecto, una clave muy valiosa no sólo para entender la plantación escénica de algunas de sus obras, sino también el movimiento de sus personajes. Estudiaremos un grupo de ellas, inéditas y no analizadas hasta

12. Shoemaker ha estudiado especialmente estas últimas obras: *The Llabrés manuscript and its castilian plays*, en *Hispanic Review*, 1936, págs. 239-255.

hoy, basándonos principalmente en dos de las piezas de carácter bíblico e intentando reconstruir la escenografía correspondiente.

Anotemos, antes de comenzar, algunas indicaciones de carácter general. Se trata de obras de tema religioso, en su mayoría del tipo «misterio»; sólo en algún caso aparece la «moralidad» o teatro alegórico. Las obras están escritas en verso, pero la métrica—de tipo tradicional, preferentemente octosilábico— es bastante deficiente. La lengua, llena de vulgarismos, y la ortografía, vacilante. Las obras se representaban cantadas y, al empezar la parte de cada personaje, el texto indica la melodía litúrgica que haya de utilizarse («alma laude», «vexilla regis», etc.). En ocasiones existen partes musicales cuya letra y partitura debían dejarse al arbitrio del director del espectáculo. Las acotaciones suelen decir frases como «se sone y se cante un poch». Los textos suelen seguir el relato bíblico o evangélico o el de alguna leyenda piadosa. La fidelidad histórica no existe, y los personajes antiguos actúan en la época de la redacción de la pieza.

Veamos, pues, alguna de estas obras que por su amplitud y despliegue escénico se prestan a un estudio de las condiciones en que se desarrollaba la representación. Nos servirán especialmente dos «consuetas» de tema bíblico, la *Con-*

sueta del Rey Asuero y la Representació de Judith.

La *Consueta del Rey Asuero* se ajusta escrupulosamente al relato bíblico (*Ester*, 1-3). Se inicia, pues, con el festín del Rey Asuero y el repudio de la Reina Vasti, a la que sustituirá más tarde Ester. Las acotaciones prevén el montaje de cuatro —después se ve que son cinco— «cadafals» o «lugares», «dos a cada part de la esglesia» y «lo primer punt en lo banch del batlle».

Se trata, pues, de una obra de escenario múltiple, cuyos cuatro «lugares» se describen como sigue:

(*Primer «cadafal.»*) Palacio del Rey Asuero. Debe tener «una taula parada con si [h]agues sin de menjar». En este «lugar» se sitúa el Rey Asuero, «molt ricament vestit ab corona al cap y ceptre en la mà», sus siete «anuchs» o eunucos¹³ «en los sombreros en la mà», sin duda en señal de acatamiento. Además, dos porteros, «un a cada part del cadafal».

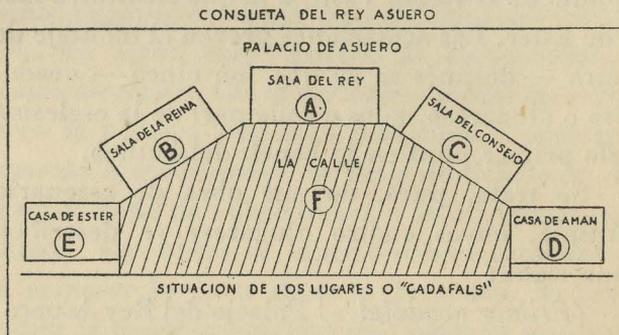
(*Segundo «cadafal.»*) La acotación indica que este segundo «lugar» «starà un poch més avall». Es el recinto de la Reina Vasti, acompañada de dos criadas y dos eunucos, «més Egeo¹⁴ y Atach ab ses robes largas». Este «lugar» es

13. Cf. *Ester*, 1, 10.

14. Eunuco del rey, al cuidado de la reina. Cf. *Ester*, 2, 8.

ocupado después por Ester y Mardoqueo. Mientras llega su turno, estos personajes estarán «en algun loch apartat de la esglesia».

(*Tercer «cadafal.»*) «En l'altre part — dice el manuscrito — avrà altres dos cadafals» «en



dret de estos dos». «En lo primer devant lo Asuero, staran quatre savis ab ses robes largas y barbas blanques».¹⁵

(*Cuarto «cadafal.»*) En él se encuentran Amán y los suyos: dos criados, dos correos, un alguacil, tres sargentos (?), un trompeta y un «butxí» o verdugo. En este «cadafal» debe haber una horca para «quan será menester».

Las distribución en planta de los «lugares» o «cadafals» podría ser la que se indica en el grabado adjunto.

15. Sin duda, los siete sabios consejeros del relato bíblico (*Ester*, 1, 14).

(Quinto «cadafal».) La casa de Ester y Mardoqueo, en Susa.

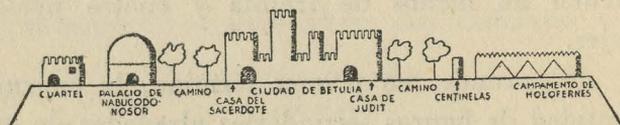
En la obra, que es bastante extensa, intervienen no menos de treinta y cuatro personajes.

Sorprende, en primer término, la enorme cantidad de figuras secundarias alrededor de las figuras principales: Asuero, Vasti, Ester, Amán, lo cual, aparte de la espectacularidad que procuran los séquitos, tiene una explicación por la *función de enlace* que estos personajes — criados, eunucos, correos, alguaciles — tienen en esta especial dramaturgia, en la que los diferentes «lugares», tan próximos a la vista del espectador, simulan estar situados a veces a larga distancia, distancias que «franquean» — atravesando el espacio que va de «lugar» a «lugar» — estos personajes, que, como decimos, son muy característicos de este tipo de teatro. En este lugar intermedio, que el manuscrito denomina «el carrer», la calle, acontecen, como veremos en seguida, numerosas escenas.

De esta manera puede seguirse la complejidad del texto bíblico con todos sus detalles.

Vamos a describir la dinámica de la acción de la Consueta, utilizando para ello el gráfico adjunto, que intenta una reconstrucción mental de la escenografía de los cuatro «lugares» o «ca-

«dafals» que las acotaciones describen (A, B, C, D), al que añadimos la casa de Ester (E), así como la zona intermedia (F)



Reconstitución de un escenario múltiple, tomado de las acotaciones de la «Representación de Judit» (del manuscrito 1.139 de la Biblioteca Central de Barcelona).

Señalemos también una numeración de escenas y de su correspondiente referencia al texto bíblico.

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
1. ^a	El Rey invita a sus sabios a participar en un festín enviándoles un portero.	<i>Ester</i> , 1, 1-7	A	El portero va de A a C.
2. ^a	El portero formula la invitación, que los sabios aceptan.		C	El portero va de B a C.
3. ^a	El portero da cuenta de ello al Rey. Llegan los sabios y se apareja el festín, que se despliega con música y fasto. El Rey se propone llamar a Vasti, la Reina, a la que envía sus eunucos.	<i>Ester</i> , 1, 1-7	A	Los sabios van de C a A. Los eunucos van de A a B.
4. ^a	Transmitida la invitación, Vasti se niega.	<i>Ester</i> , 1, 10-12	B	Los eunucos van de B a A.

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
5. ^a	Los eunucos dan cuenta al Rey de la negativa. Este consulta a sus sabios, quienes le aconsejan repudiar a Vasti y tomar nueva mujer. Los sabios se retiran.	<i>Ester</i> , 1, 14-22	A	Los sabios van de A a C.
6. ^a	Por el camino encuentran un correo, que al conocer las nuevas previene que en la ciudad de Susa hay una doncella de belleza sin igual, llamada Ester, hija de Mardoqueo.	<i>Ester</i> , 2, 3	F	Los sabios pasan a E.
7. ^a	Llegan los sabios a la casa de Mardoqueo y se postran ante Ester, que acepta ser presentada al Rey. Mardoqueo ruega a su hija que no explique su condición.	<i>Ester</i> , 2, 5-8	E	Los sabios y Ester pasan de E a A.
8. ^a	Los sabios presentan a Ester al Rey, quien la pone bajo la custodia de Egeo, pasando con ella.	<i>Ester</i> , 2, 8-9 («Hegue»)	A	Ester y Egeo pasan de A a B.
9. ^a	El Rey envía un portero a llamar a Egeo, que se presenta y recibe la orden de coronar a Ester como Reina. Parte con los eunucos a comunicárselo. El Rey ordena un festín.		A	El portero pasa de A a B y trae a Egeo. Egeo y los eunucos pasan de A a B.

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
10. ^a	Los eunucos explican a Ester la decisión real, que la acepta, y salen todos hacia palacio.		B	Ester, acompañada de los eunucos, sale de B para A.
11. ^a	Ester se presenta ante el Rey, quien le comunica su voluntad de desposarla, mandando el Rey músicas y fiestas. Unos porteros manifiestan su inquina contra el Rey. Cuando Ester se retira a su cámara, Mardoqueo le dice lo que ha oído a los criados.	<i>Ester</i> , 2, 16 <i>Ester</i> , 2, 21	A F	Sale Ester de A para B, pero retrocede a A.
12. ^a	Ester le explica al Rey, quien lo agradece y la envía de nuevo a descansar.		A	Ester vuelve de A a B.
13. ^a	El Rey envía a los porteros a llamar al alguacil que está en la casa de Amán.		A	Los porteros van de A a D.
14. ^a	Vuelven los porteros con el alguacil. El Rey ordena ahorcarlos.	<i>Ester</i> , 2, 22	A	El alguacil se lleva los porteros a D y los ahorca. Regresa a A.
15. ^a	El alguacil da cuenta al Rey de la ejecución de la sentencia. El Rey manda llamar a Amán.		A	El alguacil va de A a D y lleva a Amán de D a A.

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
16. ^a	Amán se apresta a cumplir la orden del Rey.	<i>Ester</i> , 3, 1-2	D	
17. ^a	Amán se presenta al Rey, quien le inviste de gran autoridad. Pero, al pasar ante Mardoqueo, él no le rinde los honores debidos. Un portero denuncia a Amán la condición de judío de Mardoqueo. Amán se queja al Rey y le pide permiso para perseguir a los judíos. Amán hace, por medio de los porteros, venir a sus correos y les da la orden de persecución.	<i>Ester</i> , 3, 4 <i>Ester</i> , 3, 6 <i>Ester</i> , 3, 7 <i>Ester</i> , 3, 12	A	Mardoqueo pasa de A a F. Los porteros pasan de A a D para traer a los correos.
18. ^a	Mardoqueo llora temiendo por el pueblo judío.	<i>Ester</i> , 4, 1	F(?)	
19. ^a	Las doncellas previenen a Ester de lo que acontece; Ester requiere a Hatach que se presente y busca a Mardoqueo.	<i>Ester</i> , 4, 4 <i>Ester</i> , 4, 5	B	Hatach va de B a F(?).
20. ^a	Mardoqueo explica a Hatach la gravedad de la persecución.		F(?)	Hatach va de F(?) a B.
21. ^a	Hatach transmite la noticia a Ester, que decide ver al Rey.		B	Hatach va de B a F(?).
22. ^a	Hatach comunica la decisión de Ester a Mardoqueo.		F(?)	

Escena	Tema	Fuente bíblica	Situación	Movimiento
23. ^a	Ester y sus criados se presentan al Rey. Ester le pide que llamen a Amán, y así lo ordena el Rey.		A	Ester y sus criados van de B a A. Ester vuelve de A a B.
24. ^a	Amán accede a los deseos del Rey y se presenta.		D	Los porteros van de A a D. Amán va de D a A.
25. ^a	Amán se presenta al Rey, quien le indica que Ester desea hablarle.		A	El Rey y Amán van de A a B.
26. ^a	Ester los recibe arrodillada y les pide que vuelvan al siguiente día.		B	El Rey y Amán van de B a A.

Basta la descripción de las escenas anteriores para hacerse cargo del movimiento escénico de la pieza. Los textos indican constantemente — como hemos señalado — la melodía con que cada parlamento debe cantarse, siempre de carácter litúrgico. El tono dilatorio de muchas escenas indica que el trasiego de personajes entre uno y otro lugar debía tener una gran importancia y, en cierto modo, estas situaciones que acontecen en «la calle», es decir, en el recinto

que queda ante los «lugares» o «cadafals» y el público serían una última y remota derivación de lo que la «orquestra» representó en la dinámica del teatro griego.

NOTAS AL ASPECTO DRAMÁ-
TICO DE LA PROCESIÓN DEL
CORPUS EN CATALUÑA

Por José ROMEU FIGUERAS

Ha sido reconocida la importancia dramática que ha revestido en las tierras de lengua catalana la procesión del Cuerpo de Cristo. Se ha puesto a colación, desde Carboneres y Milá y Fontanals hasta Mérimée, Durán y Sanpere y Corbató, un número notable de documentos que precisan fechas y aportan detalles concretos sobre algunos aspectos del dramatismo de aquella manifestación sagrada, y los estudios de Milá, Mérimée, Parker, Wardropper y otros han dado precisiones de base para un futuro estudio de conjunto. Pero aun queda una gran cantidad de puntos a esclarecer y de aspectos a tratar, no tanto desde un ángulo estrictamente histórico, documental — susceptible, con todo, a ser completado —, sino sobre todo desde otro de carácter cultural, de problemática de orígenes, desarrollo, elaboración, espíritu y relación con el antiguo teatro de la Edad Media y primeros siglos del siglo xvi.

Las presentes notas pretenden simplemente

plantear unos pocos de dichos problemas y señalarlos a grandes rasgos con un índice rápido, dada la brevedad del espacio. Y así nos limitamos a formular las siguientes cuestiones: en las tierras de habla catalana, por una parte vinculadas a la tradición y a las soluciones dramáticas de los demás países de Europa, pero por otra, bastante considerable, en cierta forma autónomas con respecto de aquéllos, y, por lo que atañe a la procesión indicada, totalmente desvinculadas de Castilla hasta entrado el siglo XVI, ¿existió una dramática nacida de la nueva liturgia y de la procesión del Corpus Christi, o bien se recurrió a soluciones dramáticas procedentes de otros estímulos? En este último caso, ¿cuáles serían dichos estímulos y cuáles aquellas soluciones? Además, ¿cuál fué la ordenación dramática a que llegó la aludida procesión? Dicha ordenación ¿se produjo, como se ha pretendido, un siglo después de Francia e Inglaterra, países que la fijaron hacia la segunda mitad del siglo XIV?

Recordemos que la festividad del Corpus Christi se celebró por primera vez en Lieja, el año 1246, pero que tuvo entonces un carácter meramente local. Más tarde, Urbano IV la declaró universal por bula fechada en 1264. Sin embargo, esta disposición no entró en vigor, a causa de la muerte de este papa, hasta que Cle-

mente V confirmó aquella bula en el Concilio de Viena, en 1311. Subrayemos, al pasar, que hubo celebración de la festividad en Gerona ya antes de 1314, año en que murió Berenguer de Palol, según noticia a él referida.

La procesión del Corpus Christi, que constituye el aspecto más interesante de la festividad, por lo que atañe a la historia del teatro, fué decretada por Juan XXII (1316-1334). Barcelona responde pronto a esta disposición, de tal manera que, si en 1319 los Consellers de la ciudad ordenaban que se celebrara la festividad a partir del año siguiente, en 1323 disponían que se tornaran las calles por las que tenía que pasar la procesión. Milá y Fontanals precisa aquí que en la Ciudad Condal la procesión se celebró por primera vez en 1322. Por tanto, Barcelona es, cronológicamente, una de las primerísimas ciudades de Europa en que se celebró la aludida procesión, y la primera, con muchos años de distancia, de las de la Península. Estamos, pues, ante una tradición muy antigua e ilustre. Por lo que respecta a otras poblaciones catalanas, en Vich consta que hubo procesión del Corpus desde 1330; en Lérida, antes de 1340; en Valencia, en 1355, y en Palma de Mallorca, en 1371.

La prescripción de Juan XXII ordenaba a las parroquias que celebraran procesiones especiales

y que en ellas fuera exhibida y paseada la Hostia por las calles para que recibiera el homenaje y la adoración de todos. Pronto se celebró en las ciudades una sola, única procesión, en la que estaban representadas las catedrales, las parroquias, conventos y demás centros religiosos de la población, y en la que asistían las corporaciones municipales, las órdenes religiosas, los gremios y cofradías, en una espectacular y enervada manifestación de adoración universal.

Observemos aquí que este tipo de manifestación, organizada por los estamentos religiosos y seculares y desde su nacimiento amparada y sufragada por las corporaciones municipales, no es más que un tránsito a lo sagrado de parecidas manifestaciones de exaltación secular más antiguas, dedicadas a los reyes y a los grandes personajes con motivo de una recepción, de una coronación o de la celebración de otras grandes efemérides. En efecto, sabemos por el gran cronista Ramon Muntaner el carácter de las fiestas celebradas en el reinado de Jaime I en Valencia (1269?), con sus desfiles de carretas arrastradas por las calles por los hombres del mar, las cuales soportaban figuraciones de galeas y navíos y desde cuyas plataformas superiores otros simulaban batallas con naranjas, y en la coronación de Alfonso II (III de Aragón), en

Zaragoza (1286). Eran fiestas con danzas, juegos y figuraciones de carácter alegórico. Otras fiestas reales posteriores, como las de la coronación de Martín I (1399), con una extraordinaria cantidad de comparsas, juegos, alegorías y entremeses — un castillo de madera, con cuatro sirenas, ángeles cantores, un rey y un niño; justadores y tiradores de tablado; bailes; los comedores de la Aljafería adornados con un cielo que representaba a Dios Padre rodeado de serafines y de muchos santos de bulto y desde el cual descendía un ángel que ofrecía al rey agua para las manos y le presentaba los diversos manjares; una águila; una gran roca que constituía una verdadera decoración y un auténtico escenario, etcétera —, y la de Fernando de Antequera (1414), con la compleja decoración y alegoría del entremés de las Siete Virtudes, en el cual se cantaban canciones catalanas debidas a don Enrique de Villena, y otras fiestas civiles, tienen un parentesco íntimo con las representaciones sacras de la procesión de Corpus. Por lo demás, la voz «entremès», que había de designar después, en la procesión, ciertos grupos en que intervenían comúnmente «castells», «roques» y «muntanyes», la hallamos por primera vez en una fiesta real y profana: la de la coronación de la reina Violante por su marido Pedro III (IV de

Aragón), en 1381; voz que indicaba aquí, a la manera francesa o provenzal, un complejo aparato, una ingeniosa decoración y una representación con recitado y música, que tenía lugar entre plato y plato («entremetz») de un convite regio. En síntesis: en los desfiles de recepción real o de celebración popular profana y en las demás fiestas de la misma naturaleza, todas ellas con un acusado carácter dramático y alegórico desde su formación, nos parece ver el origen de la procesión del Corpus, en el sentido de que el brillante y espectacular cortejo que acompañaba la sagrada Hostia, con sus ministriles, danzantes, ángeles, comparsas de águilas, «vibres» o dragones, «cuadros al vivo» de estatuas inanimadas, patriarcas de carne y hueso, «entremesos de peu», «entremesos», «croques», «muntanyes» o «castells» sosteniendo alegorías, atributos y figuraciones, y convertidos en verdaderos escenarios móviles llevados en andas y después en carros, fué concebido pensando en los recursos y los resultados de experiencias anteriores, más arcaicas, de asunto profano, aunque no con un carácter menos alegórico y figurativo que el que presidía en la procesión de la Eucaristía, ni con una menor intención dramática. Esta imitación y este aprovechar los recursos procedentes del campo secular, fueron naturales y obliga-

dos: la liturgia de la festividad de Corpus, tan reciente, no tuvo el tiempo suficiente para crear un dramatismo como la de Pascua, de Navidad o de los santos, liturgias que a través de una génesis lentísima habían dado ya por entonces la forma definitiva del misterio, entendiéndola esta forma como la expresión más acabada y extrema del teatro sacro medieval. En realidad, la liturgia de Corpus no pudo llegar a una forma dramática desarrollada, definitiva y peculiar, sino a otra simplemente embrionaria y emparentada con el teatro ya existente. Mímica, acción, canto, música, movimiento de comparsas, figuraciones animadas y con diálogo simple y un aparato escénico a veces muy vivo y espectacular, es cuanto pudo alcanzar. Pero no dió textos extensos, trabados e informados por una idea dramática sólida y al mismo tiempo peculiar, sino simplemente canciones y breves diálogos, a juzgar por los escasos restos y noticias que poseemos en este sentido. Por otra parte, los tres misterios valencianos conservados, aun cuando procedan del teatro sacro tradicional, nacido dentro del templo, y hayan sido aplicados a la procesión — pero no de la misma —, y lo que adivinados que debieron ser los textos desaparecidos, revelan que dichos textos no se referían, como habría sido lógico, a la transustanciación del pan y del vino

o a cualquier otro motivo referido a la Eucaristía, sino que se limitaban a dar una versión más o menos sumaria de los motivos de los misterios sacros relativos a los grandes ciclos del teatro medieval, es decir, a los del Antiguo Testamento, de la Natividad, de la Resurrección y de los santos. La solución dada por Valencia a tres de sus entremeses y la relación de la procesión del Corpus en Castilla y en Andalucía con el auto sacramental, son capítulos aparte de los que no podemos tratar aquí, pero que no invalidan el punto de vista que acabamos de señalar, sino que lo refuerzan.

Sentida la procesión del Corpus como un brillante desfile de recepción y homenaje al mayor de los reyes, sentida también como una manifestación alegórica, y ante la dificultad de dar una solución original y particular, se recurrió a la imitación y a la adaptación de lo ya existente. Y esta adaptación se desplegó en un doble sentido: en el de aprovechar las experiencias teatrales de las fiestas seculares, reales o municipales, ya indicadas, y en el de incluir en este desfile el elemento dramático sagrado, nacido de la liturgia de Navidad, de Pascua o de los santos, liturgia más antigua y eficazmente desarrollada en lo teatral. Y así, en un momento no precisado, la procesión de la Eucaristía se ordenó de acuerdo

con el criterio cíclico de los misterios dramáticos, es decir, desde la Creación hasta el triunfo de la fe por los apóstoles, mártires, confesores y demás santos, pasando por la Natividad y la Resurrección, manteniendo de esta manera la tradicional visión completa de la Redención de la Humanidad por Cristo.

La «ordenació» de la procesión barcelonesa del Corpus, de 1424, la primera que conocemos, nos ofrece el orden y el número de las «representacions» que figuraban en ella aquel año; orden que venía de bastante antes y que, por otra parte, siguió conservándose con ligeras modificaciones durante el resto del siglo xv, por lo menos. Como vamos a ver en seguida, la ordenación está evidentemente concebida bajo el criterio cíclico del misterio medieval a que nos referíamos antes.

Las «representacions» de la Ciudad iban en primer lugar y aludían al ciclo del Antiguo Testamento: la *Creació del món*; *Infern ab Lucifer*; la lucha de los ángeles y los diablos; el Paraíso, con el ángel, Adán y Eva; Caín y Abel; el arca de Noé «ab son arreu»; Melquisedec; Abraham e Isaac; Lot con su mujer y sus dos hijas; Jacob y su ángel; *lo rey David ab lo gigant*; las doce tribus de Israel.

Seguían las representaciones de la Catedral,

referidas al ciclo de Navidad y precedidas del cortejo de profetas de Cristo, cortejo que figura habitualmente en el teatro medieval navideño. Aquéllas son: Moisés y Aarón; diez profetas; san Juan Bautista; los jueces de santa Susana, la santa, el ángel y Daniel; Judit; san Rafael y Tobías; la Anunciación; *lo entremès de Bellem o la Nativitat*, con el que se relacionan los tres Reyes Magos, que iban solos y cabalgando uno tras otro y que luego adoraban; *lo entremès dels ignocents ab Rachel dessus*, con los hombres armados y el rey Herodes y sus doctores.

Las representaciones de la iglesia de Santa Ana se limitaban, al parecer, a figuraciones de santos y sobre todo de santas cuya devoción se relacionaba con aquel centro religioso.

Las del convento de la Merced, en cambio, se centraban claramente alrededor del ciclo de la Resurrección y de la Pasión. Iban en primer lugar catorce imágenes de santas, mártires en su mayoría. Seguían luego los *àngels qui sonen*, y *Sancta Maria e Jhesús e Joseph*. *Après, lo Resucitat tot sol ab la creu; Gestas ab lo seu diable; Longí tot sol ab la seda; Joseph ab Arimathia e Nichodemus; los XII àngels ab les plaques, cantans; lo moniment ab tot son arreu e la Magdalena dessus*. Cerraban estas figuraciones de la Resurrección y de la Pasión con sus atri-

butos, las imágenes de san Antonio, san Onofre, san Pablo ermitaño y san Alejo.

Las «representacions» de Santa Eulalia del Camp, con sus imágenes de los santos fundadores y de los doctores de la Iglesia, y las de Santa María de la Mar, con sus imágenes y entremeses — destaquemos los de san Sebastián, santa Eulalia y san Jorge — alusivos a los mártires, constituían, con los figurantes humanos que representaban los doce Apóstoles, que seguían inmediatamente y que debían ser sufragados por el municipio, el ciclo dramático relativo a los santos.

He aquí, pues, cómo la ordenación de nuestra procesión y con ella la manifestación de su espíritu dramático, descansa sobre la idea cíclica del teatro sacro medieval, es decir, el tradicional, formado en el seno de la liturgia más antigua. La más reciente del Corpus no llegó a tiempo para crear un teatro propio y ni siquiera lo consiguió con los años, ya que la suerte ulterior de los entremeses fué la de ampliación, pero no la de evolución sustancial, en última instancia. Cuando, en el caso de Valencia, se quiso dar una nueva solución, se recurrió una vez más al antiguo teatro nacido en el interior del templo y surgido al calor de otros aspectos más antiguos de la liturgia.

Sobre la verdadera antigüedad de la ordenación y de los resultados dramáticos de la procesión de Corpus en Cataluña con respecto a la de Francia e Inglaterra, creo que basta con tener en cuenta lo añejo de la tradición y la riqueza de aquella en nuestras tierras, consideraciones que ya hemos destacado. Por lo demás, no se hubiera ordenado de una manera tan perfecta y lúcida el extenso e impresionante cortejo, como se hizo en 1424, de no existir un período cronológico que hubiera ya superado una etapa anterior de tanteos y pruebas; período superador al que podemos conceder una antigüedad aproximada de medio siglo y durante el cual la conciencia dramática catalana habría llegado en este aspecto de la procesión del Corpus a una notable madurez, parecida ésta a la que en las tierras catalanas se había conseguido en los restantes aspectos del teatro sacro medieval, tan desconocido en Cataluña por la mayoría de los estudiosos. Finalmente, quiero rápidamente aludir aún algunos datos más que contribuyan a probar la antigüedad propuesta: el hecho concreto de que la representación del Paraíso, con Adán y Eva, el árbol y la serpiente, la del arca de Noé y la del rey David con el gigante, que veíamos en la ordenación de 1424, iban ya en la procesión barcelonesa de 1391. Si tenemos en cuenta el carác-

ter fragmentario de los documentos barceloneses referentes a esta cuestión, es preciso ver en las noticias que acabo de apuntar los rastros probatorios de una ordenación de la procesión muy anterior a la de 1424, sin duda concebida ya bajo el mismo criterio que presidía en esta última.

EL CARTEL TEATRAL
DE HACE MEDIO SIGLO

Por A. CIRICI-PELLICER

Los primeros carteles teatrales impresos aparecieron en el Japón, por obra de la escuela de los Tori-i, cuyo fundador fué Tori-i Chobei Kiyonobu (1663-1729). Este artista era hijo de un famoso actor de teatro de quien heredó el interés por la escena y sus personajes. Sus xilografías teatrales, verdaderos carteles, representando actores gesticulando en expresivas actitudes, especialmente dedicadas al gran actor Ishikawa Danjuro, son el punto de partida histórico de este arte que Europa no debía conocer hasta muy entrado el siglo XIX.

En Europa, aun después que, en 1836, Lalancé creara, con el de *Comment meurent les femmes* el primer cartel impreso, la aplicación de la pintura a la publicidad teatral estuvo por bastante tiempo todavía confiada a pintores que realizaban a ejemplar único sus *mamarrachos* para las fachadas de los teatros, como las pintorescas composiciones que en 1825 ya colgaba José Sobreño en el balcón del teatro del Liceo

barcelonés o las que realizaba Ramón Barrera desde que, en 1851, regresó de América, como la dedicada a *Garín o las montañas de Montserrat*, de Víctor Balaguer.

Las antiguas xilografías europeas, de pequeño tamaño, pudieron decorar, como viñetas, algún cartel de teatro, pero la concepción moderna del cartel como un tema pictórico, en color y gran tamaño, no se desarrolló hasta contar con las posibilidades de la litografía en colores, en la segunda mitad del siglo XIX.

En su primera etapa el cartelismo europeo impreso tuvo un carácter mundano y alegre, relacionado con el estilo de los decoradores murales de los salones de la época. Las grandes litografías en color que esta época dedicó al teatro estaban en la atmósfera pictórica de Meissonnier y de Fortuny, caracterizada por el virtuosismo de la pincelada certera y brillante; el estilo croquizado, dinámico por la factura rápida y garbosa y por un contenido siempre inestable, de una concepción relacionada con la de la acuarela con su orientación destinada a captar lo efímero, especialmente los efectos de luz.

El creador de este cartelismo fué Jules Chéret, que trabajó como obrero litógrafo hasta 1866, en que empezó a realizar trabajos originales. Sus carteles tomaron, de los entrepaños

decorativos de los salones, el formato fuertemente verticalizado.

Sus temas, tratados con brío y salpicados de toques de luz, se agrupaban de un modo caprichoso en cascadas dentro del encuadre vertical; a menudo en forma de personajes volantes, unos casi encima de los otros. Eran características sus entradas de bailarinas, de payasos, de niños, temas dinámicos tratados de un modo dinámico.

Es natural que esta concepción, adecuada a la expresión del movimiento, fuera utilizada para los carteles de danza, para Loïe Fuller, el *Folies*, el *Alcázar d'Été* o el *Moulin Rouge*.

El estilo superficial y brillante de Jules Chéret tuvo pronto una complementación sentimental y graciosa en el arte de Adolphe Willette, que representaba una postura psicológica muy distinta. En contraste con el arte extravertido retórico, de Chéret, el del autor del poético cartel de *L'enfant prodigue*, de Michel Carré, era una plástica introvertida, lírica, que se valía de nebulosidades a la manera de Carrière. Su lirismo, al exigir un margen para la imaginación, tendía a borrar los contornos exactos de los objetos y a destruir toda rigidez geométrica. Por ello las letras dejaron, en sus manos, su simple esquema lineal para volverse cimbreadas, movidas, como llamas o como troncos de árbol.

Inglaterra conoció también su primera etapa de cartel teatral mundano, pero el carácter de las clases dominantes británicas era radicalmente distinto del de las francesas. Ello explica que, en vez de la picante libertad de los carteles de París, los británicos asumieran un digno clasicismo, que por dandysmo se priva a sí mismo de ser majestuoso y prefiere una rebuscada sencillez, a la manera de los muebles Sheraton, de Hyde Park, del Crescent de Bath o de la columnata de la National Gallery. Este estilo participa de la moda clasicista que mantuvieron, más allá del mismo romanticismo, artistas de aprecio mundano, como el famoso Alma Tadema.

Los carteles de Frank E. Butler para el Walnut's Theatre, de la última década del siglo XIX, parecidos a marqueterías de muebles Sheraton, ilustran perfectamente esta etapa.

En nuestro país la etapa del estilo mundano del cartel estuvo en manos de Francisco Pla, Pedro Valls y del más importante de los artistas catalanes de la litografía en colores, Eusebio Planas, pero el cartel teatral no debía desarrollarse hasta el período siguiente.

En esta nueva etapa el cartelismo teatral salió de su fase mundana para entrar en la zona de interés del ambiente artístico e intelectual.

Este fenómeno, que se operó entre nosotros en los últimos años del siglo XIX, cuando el *Anís del Mono* convocaba, en 1897, el primer concurso de carteles y lo ganaba un artista de primera clase, como Ramón Casas, y cuando, en 1900, se celebraba en Barcelona la primera exposición de carteles, tenía su raíz en una renovación del pensamiento sobre arte, que había tenido lugar cincuenta años antes en Inglaterra.

Las doctrinas de Ruskin predicaban un arte social, para todos, en el que la cultura y el oficio tendrían gran parte y que aplicaría su perfección a los artículos que, en su tiempo, estaban en manos del mal gusto industrial. Este arte sería social por su desarrollo y por la economía de los nuevos métodos de trabajo proporcionados por las máquinas, guardando al mismo tiempo el carácter depurado que sólo tenían las obras de los grandes pintores o escultores.

Estas ideas, a la vez técnicas, sociales y económicas, fueron llevadas a un intento de realización por parte de William Morris.

En lucha contra la fealdad y la injusticia de la civilización industrial y en la propia Inglaterra que había sido la primera gran potencia de la Industria, Morris intentó dar vida a los talleres que fundara, el más importante de los cuales, o por lo menos el que más larga vida

tuvo, fué el dedicado a las artes gráficas, la Kelmscott Press.

La renovación de las artes gráficas realizada por Morris tuvo un carácter marcadamente arraizante, que se explica por el deseo de combatir la fealdad industrial intentando reanudar la tradición que la corriente moderna había destruído. Por ello su tipografía, con los tipos Golden, Troy y Chaucer, fué concebida dentro de una atmósfera cuatrocentista.

El estilo de la paleotipografía puesto en circulación por los ingleses fué uno de los rasgos típicos de gran número de carteles teatrales de la época intelectual y artística. Sirva de ejemplo, entre nosotros, el del drama *Silenci*, de Adrián Gual, que recuerda un incunable en letra itálica. En Inglaterra es abundante la constelación de los cartelistas teatrales que adoptaron el estilo de la xilografía arcaica, una de cuyas figuras representativas es Dudley Hardy.

En la plástica europea de fines de siglo, la rama salida del idealismo británico se encontró con la que partía de la posición directamente sensible de los franceses. Y el dualismo encarnó en dos concepciones muy concretas. De una parte estaban los que sentían la plástica como algo surgido de la visión. De otra parte, los que la sentían como algo nacido del oficio.

El primer grupo, que trabajaba para una esfera humana, no acostumbraba a tocar muchas cosas con las manos, desembocó en el impresionismo. El segundo grupo, nacido de la fidelidad a la materia y dirigido a todos, según la idea social ruskiniana, desembocó en el estilo. Éstas fueron las dos alas con que voló el 1900; la del arte que podemos llamar vertebrado, porque tiene su esqueleto en el interior, y la del artrópodo, que tiene su esqueleto en el exterior. Aquél es un arte preocupado por la substancia impalpable de la luz, naturalista, y que concentra su interés en la impresión causada al sujeto. Éste es un arte con aspiraciones de pureza, que trata con cuidado minucioso el material con que opera — hasta el preciosismo —, que es idealista, y pone su interés máximo en el mismo objeto producido. El primero es un arte de mancha, que con el tiempo llevará al fauvismo y al expresionismo; el segundo es un arte de línea, que conducirá al cubismo y al neoplasticismo.

En la pintura de caballete, el ala idealista llevó las de perder. La técnica de la pintura al óleo favoreció la otra corriente. Estuvieron sin duda Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Von Marées, Max Klinger, Hodler, aparte los pre-rafaelitas británicos, pero la importancia artís-

tica e histórica estuvo, sin duda alguna, por los impresionistas.

En el terreno del cartelismo, en cambio, el carácter artesano, la misma historia de la especialidad, favorecieron la orientación complementaria, salida del idealismo y la reivindicación ruskiniana del oficio. Además, a esta herencia europea se sumó la fascinante novedad de las estampas japonesas que a la sazón empezaron a ser conocidas y que permitieron concebir un arte del grabado capaz de separarse de las limitaciones que suponía hasta entonces la sujeción a los modelos arcaicos de la xilografía cuatrocentista europea.

Los japoneses, que poseían carteles teatrales grabados desde el siglo xvii, y que, desde que Kiyonobu, en 1745, inventó la cromoxilografía, utilizaban para ellos el grabado en varias tintas, aportaban su concepción propia, cuyos rasgos dominantes eran: la utilización de los colores planos, la precisión y la fuerza otorgadas al trazo que rodea las manchas de color, la importancia concedida al tema floral, y la composición en superficie, que anula toda apariencia de profundidad espacial para concentrarse en los valores que pueden dar acentos al mismo plano sin destruirlo, en función de arabesco expresivo.

Estos caracteres convenían a la perfección

para el cartelismo. Los colores planos eran adecuados para la fácil reproducción impresa; los trazos fuertes favorecían la legibilidad a distancia, el tema floral espontáneo y libre de los japoneses venía a renovar el amanerado repertorio decorativo occidental y la composición plana era la más adecuada para un arte muralista.

Además, este programa poseía las suficientes afinidades con formas propias de la tradición europea, como el vitral gótico, para que pudiese producirse un mestizaje entre ambas concepciones.

La síntesis del arcaísmo prerrafaelita del estilo de los incunables y las novedades japonesas fué realizada de un modo sobresaliente por el exquisito dibujante británico Aubrey Beardsley, preocupado básicamente por el estilo del grafismo y el arabesco.

Es curioso notar que las estampas japonesas fueron puestas a la moda por los impresionistas, que buscaron en ellas un apoyo para su reivindicación del color, pero sirvieron directamente de apoyo a la tendencia artística que les era opuesta, encarnada en Beardsley y en toda una corriente del gusto originada por él y que en Barcelona tuvo un entusiasta inflamado y activísimo en la personalidad de Alejandro de Riquer.

Beardsley adoptó el mismo formato verticalizado que empleara Chéret, y que resultó coincidir al mismo tiempo con la proporción cara al neogoticismo prerrafaelita y al *kakemono* de los japoneses. Para los japoneses, el *kakemono* o composición vertical, y por ende limitada, se reserva a las imágenes representativas, o simplemente «representativas», que se dirigen a los ojos y tienen que ser captadas de una sola vez — como ocurre en el caso de los carteles —, mientras que el *makimono* o composición apaisada, susceptible de un gran desarrollo, se dirige a la imaginación y se refiere a contenidos líricos o narrativos. Beardsley sintió este mismo sentido de la importancia de la configuración.

Pero basta mirar los carteles que realizó para el *Avenue Theatre* para darse cuenta de que no llegó a esta especialidad partiendo de la artesanía ni de la pintura, sino de un criterio intelectual y dibujístico. La falta de base técnica en la concepción de sus trabajos se hace patente en el hecho de que sus dibujos quedan a modo de viñetas o cenefas, por importantes que sean, desligadas del texto, de manera que la abundante tipografía aparece como un elemento forastero, en el que se mezclan las más vulgares formas de la composición metálica o de los típicos y adocenados caracteres grandes, de

madera, tan característicos de los anuncios teatrales baratos.

Este mismo hibridismo que señala a la vez un desprecio y un desconocimiento de lo tipográfico, tan esencial en el verdadero cartel, se presenta en los carteles de J. Hearn, como el de *Pigmalión y Galatea* para el *New Theatre* de Oxford.

Una síntesis muy significativa de las distintas corrientes plásticas que ejercieron su influjo sobre el cartel teatral de los alrededores del 1900 aparece en las realizaciones de Heywood Sumner para las representaciones de la *Menson's Shakespearian Comedy* en *The Globe Theatre*. Allí vemos como elemento dominante el neomedievalismo, en forma de un cariño por los perfiles, por las manchas planas, por lo simbólico, fuertemente arraigado en la tradición romántica y prerrafaelita de la nostalgia de un pasado legendario, que en Inglaterra confunde el carácter de *revival* con un auténtico carácter de *survival*. Pero a este decorativismo casi heráldico, medievalizante, se superpone la temática naturalista japonesa: las flores, las mariposas, y uniendo ambas corrientes al evidente culto a la delicadeza enfermiza de los grafismos melancólicos a lo Botticelli. Y todavía, si continuamos la disección, un contacto entre este preciosismo y la evocación,

muy a lo Goncourt, de un siglo XVIII convencional, en el uso de la silueta, todo ello llegando a formar algo muy análogo al arte de nuestro Apeles Mestres.

Las concepciones idealistas, simbolistas y enfermizas como éstas llegaron a pesar tanto en el ambiente británico, que su seducción, basada en el prestigio del falso espiritualismo, llegó a ejercerse en el mismo corazón de los hombres vitales y directos, que a lo sumo habrían llegado al estilo brillante extravertido, a lo Chéret, pero que no podían más que violentarse a sí mismos en tan enrarecida atmósfera. A esta clase de artistas pertenecía, por ejemplo, el cartelista H. G. Ibels, cuyo arabesco aparece deformado en sentido expresivo, como si obedeciera a las resultantes del modelado en barro, a la manera del arabesco de Nonell cuando se cansó de hacer estilo japonizante con sus cretinos del valle de Boí.

Si Ibels significa la vertiente expresionista extravertida del estilismo, el arte del checo Mucha significa una vertiente de expresionismo intravertido. Su estilo, indudablemente embebido del gusto por la poesía misteriosa propia del *Jugend*, y de su vitalismo soñador, toma las formas precisas, exactas, delineadas, de los versos cincelados por los Parnasianos. Habría sido un

decorativista preciosista como Grasset si no hubiese sido redimido de la superficialidad por un sensualismo sentimental asaz profundo.

El puro formalismo, en este mismo terreno estilístico, estuvo encarnado en el arte de Eugène Grasset.

A diferencia de Beardsley y sus seguidores, Grasset era un profundo conocedor del arte tipográfico, creador de los tipos que dieron carácter a los impresos de su tiempo, y no sólo a las realizaciones de arte, sino al libro y al periódico.

Grasset pudo fundir por primera vez, en una perfecta unidad, el dibujo y el texto del cartel teatral, en cuya plástica recibió el múltiple mensaje de los grafismos más refinados que podía aportarle su gran cultura visual y manual: las pinturas de los vasos griegos, el diseño de los vitrales góticos, el arabesco de Botticelli, los trazos de las estampas japonesas.

Pero Grasset supo ser no sólo el estilista casi formulista de los carteles de Sarah Bernhardt, sino asimismo el participante en el arte que hemos llamado vertebrado, con su atmósfera, sus masas y sus sombras, en las espléndidas litografías de anuncio para el teatro del Odeón, a la manera de Whistler.

Desde Grasset, se asistió a una progresiva descarga de elementos simbolistas. Francia era

todavía la tierra del impresionismo, y no pudo menos que ir vaciando paulatinamente el cartelismo teatral de los elementos formales demasiado rígidos y pretensiosamente idealistas, para ir dando simplicidad y calor a las formas.

Así Feure señaló una primera etapa en la simplificación del arte de Grasset, camino ya del cubismo.

Entre nosotros, el cartelismo teatral de Adrián Gual representó una síntesis entre el estilismo de Aubrey Beardsley, aclimatado por Alejandro de Riquer, y el formalismo de Grasset. En los carteles del *Teatre Íntim*, el lirismo británico y el estilo brillante francés se superponen, anegados ambos en la melancólica sensibilidad de Gual, que teñía sus carteles con sentimentales tonos violáceos y verdes desvanecidos.

Hasta aquí el arte artrópodo de los idealistas, con su estilo cincelado. A su lado, los vertebrados parecen pintar modelando barro con los dedos, en un estilo coroplástico, fundamentalmente expresivo. Integran la corriente que, partiendo de Fantin-Latour, debía llevar, por Manet, a Van Gogh, y de éste a Matisse, evolucionando así desde el arte negro y la tragedia hasta la alegre e irisada sonrisa.

En esta sucesión se halla Arquetin con su claroscuro vago y su pincelada genial, a lo Dela-

croix, en un innegable ideal de pureza pictorista.

Cerca de Arquetin pueden situarse, por su carácter los carteles del caricaturista político del Fígaro, Forain, artista del ambiente estilístico vertebrado que luchó vanamente, en los carteles, para adoptar el estilo artrópodo, sin lograr crear un arabesco plano y sin vencer la blandura.

La síntesis de la vida intensa de lo pictórico, vertebrado, con el rigor cerebral y la armonía del estilo artrópodo, fué lograda por un artista genial, Steinlen, en sus carteles formales y expresivos a la vez, compuestos con un orden perfecto, a lo Whistler, y animados de un color a lo Daumier o la manera del buen Forain. En esta síntesis descuellan los estupendos carteles para Yvette Guilbert, asimétricos, llenos de atmósfera, con evidentes reminiscencias japonesas y góticas convertidos ya en pintura occidental, carteles que fueron el modelo manifiesto de las primeras *disseuses* que pintara Picasso y que el Museo de Barcelona conserva.

En esta misma línea, pero con más fuerza, están las obras del mayor de los cartelistas teatrales del 1900, Toulouse-Lautrec.

Lautrec reaccionó contra la dispersión de la forma en un vago centelleo de pequeños toques de color, que habían practicado los Impresionis-

tas, y en esta reacción se respaldó mucho en la fuerza constructiva del arabesco lineal plano de los contornos robustos y las manchas lisas de color de las estampas japonesas. Como si se anticipara a lo que más tarde tenían que realizar los surrealistas, tomó cada uno de estos elementos gráficos — red lineal y mancha — y los aisló y cargó de significación, al subrayar su carácter plástico por medio de deformaciones, hasta llegar a conseguir la sugestión de un lenguaje gráfico esotérico, como si cada trazo o cada mancha fuesen los signos de un mensaje misterioso.

Esta es la magia que comunica el profundo segundo sentido a las imágenes, cargadas de simbolismos subconscientes, que forman los célebres carteles dedicados a Jane Avril, La Goulue, Aristide Bruant o Yvette Guilbert.

El italiano afrancesado Capiello dió, a un estilo semejante, la chispa de una garbosa capacidad de captar el movimiento y la gracia de una facultad sorprendente de resumir manchas y trazos en un arabesco elemental cargado de violencia agresiva.

Del mismo modo que el estilismo artrópodo de los británicos había influído sobre el Continente, el pictoricismo francés influyó sobre el arte insular.

De esta síntesis hecha en sentido contrario

de la de Steinlen es muestra el arte de los hermanos Begarstaff, que continuaron dando gran importancia a la composición gráfica estilizada, pero ya no lo hicieron sobre la base cerebral y dibujística de Beardsley, sino con pleno carácter pictórico. Así, en el admirable cartel de *Hamlet*, rítmico, contenido, resuelto sin contornos, sólo con simples manchas de color, como una acuarela china, el fondo neutro, tema de la sublimidad y del humanismo trascendental, toma gran importancia al insertarse en él la mancha oscura del hombre y la claridad lívida del cráneo.

En la década comprendida entre 1904 y 1914, los carteles teatrales reflejaron un profundo cambio de la sensibilidad ambiental. El arte europeo abandonaba, en aquellos momentos, la carga posromántica que había teñido de negro o por lo menos de violeta y de verde mustio el análisis naturalista tanto como los sueños simbolistas. Como si se hubiera purificado en un descenso a los infiernos — en lo que Jung llama con este nombre refiriéndose a la «época azul» de Picasso —, la plástica redescubrió la sonrisa, el placer de vivir, la poesía de lo simple y modesto. Era una «época rosa» para todos, quizá con la sola excepción de la preocupada Alemania expresionista. Y todavía podría endontrarse un paralelo entre el paso del esteticismo «fin de

siglo» a la alegría vital de los fauves y el paso desde el sombrío y huraño simbolismo hasta la activa y violenta exteriorización expresionista.

Bonnard y Valloton representan un ensayo de dramatismo deshecho ya por la subida de la ironía que le quitaba carga de negro. Las manchas planas de Bonnard, los arabescos de Valloton, asumían una significación expresionista irónica muy fuerte. Es interesante recordar el cartel de Valloton para *Ah, la pé, la pé...*, con su multitud aplaudiendo en el gallinero de un teatro, que a pesar de intentar ser dramático, entra de pleno en la caricatura, bien que en una caricatura sarcástica como las de Groosz.

Al hablar de Chéret hemos recordado el paralelismo entre el contenido y el estilo. Allí, un estilo dinámico y superficial correspondía a un contenido igualmente dinámico y superficial. Del mismo modo, el contenido simple modesto e irónico llevó a una plástica adecuada, que se pone de manifiesto, por ejemplo, en el cartel de E. Beeton para el *Daly's Theatre*, en el que no hay más que una cola de espectadores oblicua en el ángulo superior izquierdo, dejando desierto el resto de la superficie, con un solo personaje perdido.

Dentro de este sintetismo deben situarse los carteles teatrales de Santiago Rusiñol, como el

tan poético de *L'alegria que passa*, con su carretera y sus árboles sumariamente tratados, su clown asimétricamente colocado para realzar el espacio vacío, y la lejana mancha del coche, todo ello reducido a sugerencias estampadas en tintas apagadas, en sordina. Quizá quería ser éste un cartel simbolista, pero le salvó el auténtico sentido familiar, íntimo, irónico, de Rusiñol, tan emparentado con el sentido doméstico holandés como lo está la plástica plana de este cartel con el arabesco plano de los decoradores neerlandeses de su tiempo.

La ruta de Rusiñol nos lleva ya a la etapa sonriente, plácida, infantil casi, de los carteles intimistas de Penfields y de Boutet de Monvel, con su tono dulce y recogido, su ternura tan vecina del estilo claro y ordenado de nuestro Torné Esquiús que, con los *Dolços indrets de Catalunya*, supo captarse el corazón del mismo Maragall que saludaba el retorno a la claridad mediterránea, tras las nieblas del Modernismo, cuando Sunyer regresaba de Ceret y el *Glossari* de Xenius predicaba el orden y la paz en el arbitrario clasicismo que encarnaría Apa.

El cartel teatral perdía, desde 1911, la gran importancia que había tenido por unos decenios, pero el período extinguido no había sido inútil. Será siempre preciso recordar que esta especia-

lidad, desde Chéret y Willette, por Mucha y Grasset, hasta Steinlen y Toulouse-Lautrec, representó la vanguardia del cartelismo y que el cartelismo fué el más audaz y concreto de los ensayos para sacar el arte de la pintura de su pobre papel de suministrador de cuadros para los salones de las familias pudientes y devolverle la gran función social, pública, que tuvo otrora. Posiblemente deba considerarse el cartelismo teatral de hace cincuenta años como el punto de partida del gran arte muralista que el siglo xx ha vuelto a encontrar en la arquitectura de Méjico, de Italia o del Brasil.

ORTEGA Y GASSET
Y EL TEATRO NUEVO

Por JOAQUÍN MONTANER

I

Quería dedicar unas páginas a la ilustre memoria de don José Ortega y Gasset, y repasando los autógrafos, cartas y apuntes que acerca de sus conversaciones y obras conservo, saltaron a mis ojos unas notas antiguas que me parecen interesantes y de mucha actualidad. He logrado ordenarlas y ponerlas al día; y quede redicho que ni me propuse remontar las legendarias sirtes, ni pienso — como decía el poeta sastre del siglo xv — crecer el mar con las gotillas del Duero.

Se refieren estas notas al teatro: porque se produce la casualidad de que a Ortega y Gasset se deban en España las mejores y más hondas sugerencias para una nueva tendencia teatral; y de que, a pesar de tratarse de un pensador nada aficionado al teatro, fuese su maravillosa y limpia mano la que disparase la más aguda y

certera flecha contra el blanco, muy denegrido por cierto, del teatro habitual. En 1921, hace treinta y cuatro años, Ortega y Gasset publicó un interesante estudio en *El Espectador*, tomo IV, titulado «Incitaciones. - El elogio del "Murciélago"». «El Murciélago» era aquel famoso espectáculo que unos artistas rusos habían presentado en París el año 20, y que se anunciaba por entonces en Madrid. Consistía en una serie de escenas muy breves y del más vario carácter: bailes, canciones, coros, cuadros plásticos, bufonadas. «Viene a ser este espectáculo — decía — el hermano menor, humorístico y perdidamente romántico de las famosas danzas moscovitas; al menos, tiene con ellas una dimensión común: el efecto que produce en el público occidental.» Es importante la definición, porque la suma de sus elementos es lo que don José elogia y preconiza como punto de arranque para su fórmula de teatro nuevo: el Teatro fantasmagórico. ¿Cómo llega a esta fórmula?

Ortega y Gasset creía demasiado, quizá, en el efecto del espectáculo teatral sobre el público. Antes de los bailes rusos, y del «Murciélago», muchos espectadores occidentales no sabían qué cosa era verdaderamente un espectáculo. El teatro corriente, los espectáculos tradicionales no les satisfacían. Y el secreto de la bondad, de la

gracia del espectáculo teatral es, precisamente, esta satisfacción. «Aunque cada una de estas danzas, en su singularidad — escribía — nos parezca fracasada, salimos del teatro satisfechos, al revés de lo que nos acontece con los espectáculos tradicionales. Del drama, comedia u ópera al uso, salimos siempre descontentos, aunque no podamos reprochar nada a la obra que acabamos de presenciar. Lo insuficiente del viejo arte teatral es el género mismo, y lo acertado en estos ensayos rusos es su carácter genérico.» «El perfil de nuestros deleites — añadía — es acaso nuestro más verídico perfil. El gran pensador y artista cree esto más significativo de lo que a primera vista puede parecer. Para él ensueños e ideales emanan directamente de nuestra intimidad y son su auténtica manifestación. Pocas cosas definen tan bien una época como el programa de sus placeres. A la manera que los sacerdotes de un dios fenecido, asistimos sin fe a espectáculos supervivientes que hicieron las delicias de nuestros abuelos, pero no son para nosotros más que una penosa obligación. Yo desconfío mucho de quien no es leal con sus propios placeres..., el animal enfermo suele perder, antes que nada, su afán placentero...»

No adelantemos más. El fácil espectador del universo que era el insigne don José Ortega y

Gasset no lo fué del teatro. Desde 1900 a 1921 ningún espectáculo al uso, drama, comedia u ópera, pudo contentarle. Ni los grandes dramas, representados en el mundo, ni las óperas clásicas, ni las de Wagner, ni Mozart, ni Musorgski, ni Rimski Korsakoff, ni Borodine, ni el teatro moderno de Ibsen, ni el de Tolstoi, ni el de Hauptmann y Sudermann, ni Maeterlink, ni D'Annunzio, ni Cocteau, ni los grandes intentos teatrales y realizaciones de los maestros alemanes, rusos y franceses, le pudieron conmovier: ni Gordon Craig, ni Reinhardt, ni Antoine, ni Lugné-Poe, ni Fuch, ni Rouché, ni Appia, ni Stanislavsky, ni Meyerhold, ni Habima, ni Evreinoff, ni Piscator, ni Shaw, ni Pirandello, ni Valle Inclán. El espectador era demasiado exigente con sus gustos. ¿Sólo los ballets, el Murciélago y la Chauve-Souris? ¿Por qué? Nos produce la sensación de que asistimos más que a la arbitrariedad de las ideas, a la insinceridad de las palabras sonoras, o a la inexperiencia teatral. ¿Es posible tanta intransigencia? No es posible más que de un manera: no habiéndose sentido nunca espectador. Don José — descubramos su secreto — era sólo un lector silencioso del teatro. Y un lector demasiado inteligente.

Esta sencilla aclaración justifica sus posiciones intelectuales frente a él, y sus teorías mag-

níficas y dogmáticas acerca de su porvenir. «Po-
seemos excelentes clínicos, y detestables espec-
táculos, inventamos analgésicos nuevos, pero no
diversiones.» «El Murciélago resume, en cierto
modo, lo que va a ser la edad naciente». ¿Cómo
había de ser ese teatro fantasmagórico que pre-
conizaba nuestro admirado amigo?

II

El nuevo arte de teatro es lo que queda del
viejo, cuando se elimina del todo lo que no es
teatro; por tanto, todo lo que le sobra. Ésta
es la fórmula esencial de Ortega y Gasset.
Perfecta, admirable fórmula, si no encerrase
una grave dificultad: saber concretamente qué
es lo que hay que eliminar, qué es lo que «no
es» teatro, qué es lo que en realidad sobra.
Lo que sobra y lo que falta, lo que expresa y
lo que no expresa, y el cómo debe expresarse
cuando se intente expresarlo, ha dado origen
a todas las teorías filosóficas, estéticas, de los
innovadores teatrales contemporáneos. Las me-
nores discrepancias de apreciación, de inter-
pretación, de idealidad, de irrealidad han cons-
tituído escuelas y ensayos completamente dis-
tintos.

Para Ortega y Gasset sobra, nada menos — bien claro lo afirmó —, que el teatro mismo. Hoy — decía — un hombre capaz de percibir las calidades superiores de la obra dramática, goza de ésta íntegramente sin necesidad de verla representada. «El teatro actual — insistía — es, para un público selecto, claramente innecesario, porque el placer que propone se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura». Como ejemplo citaba el caso de *Hamlet*. «Tendido en mi cuarto — escribía —, los pies junto a la chimenea, puedo gozar del Hamlet en la integridad de sus valores esenciales; cuanto hay en él de calidades sublimes se realiza plenamente en la lectura de sus palabras. Hamlet es un texto». A base de *Hamlet*, nuestro ilustre crítico levantaba unos párrafos ingeniosos y espléndidos. Pero esta negación de los actores y del público, vértices, con la obra, del triángulo teatral, no se origina por el caso excepcional del célebre drama de Shakespeare, donde nada es plástico y todo «es exquisitamente íntimo». Se produce con todas las obras teatrales: «en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura, sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor caso, superfluo, innecesario, inesencial». Lo que

añade el actor le parece a Ortega también «en el mejor caso inesencial». «Para una sensibilidad educada es, decididamente, un estorbo».

No sé lo que un amigo del teatro puede contestar a esto. Es como gozar de una corrida de toros por un tratado de tauromaquia, o por una reseña periodística. En el teatro, para que lo sea, y como sea, tiene que existir la representación, que es la vida de la acción. Gordón Craig, el gran innovador inglés, el formidable director de *Hamlet* precisamente, idealista, llegó incluso a sustituir al actor por supermarionetas; pero no a negar el hecho, la realidad básica del teatro con sus tres factores. Galdós, que antes que novelista y dramaturgo glorioso fué un adelantadísimo crítico, se anticipó a responder a Ortega en 1885, en sus estudios curiosos acerca de *El arte interpretativo*. Escribía que el actor, «sin darse cuenta de ello, colabora en la producción dramática...». «Entre el "Hamlet" de Jarrick y el que hace hoy Irving hay grandes diferencias. El "Ricardo III", de Kean, es una creación propiamente suya, que nadie ha podido imitar. El "Mercader de Venecia" hace reír o causa terror, según el intérprete. Es común decir de un actor que crea tal o cual personaje. Pues si lo crea es que no existe o existía tan sólo como un bosquejo, cuyas líneas acentúa la en-

carnación escénica.» ¿Puede darse mayor claridad de visión del teatro?

Aun concreta más, Galdós: «Los críticos que sólo ven estas cuestiones de una manera abstracta recomiendan que se escriban las obras sin acordarse para nada de los actores. Esto es muy bonito para dicho, y aunque teóricamente no se puede contradecir, en la práctica resulta un disparate. Tengo para mí que las obras capitales del arte dramático han sido escritas para determinados histriones. Molière y Shakespeare sabían, desde que ideaban un drama o comedia, quién lo había de representar. Hombres muy metidos en los rincones del teatro, imposible que trazaran sus obras en abstracto, como principiantes que sueñan que han de bajar los ángeles del cielo a dar vida a sus creaciones.»

Pues lo mismo ocurre con el público. Pero esto repugnaba al alto sentido crítico del gran pensador.

III

Leer una obra de teatro y rechazar su representación sistemáticamente es prescindir del público; es negar el teatro en su esencia. Es necesario el público, ese público que somos todos. Y esa opinión inexorable, fulminante, de to-

dos y que no es nunca la de cada uno, es la que se impone, la que produce el buen éxito y el fracaso. El buen éxito y el fracaso, en todas las artes, es la sanción del público, pero en la dramática es la sanción inmediata, instantánea, irreflexiva, dada o negada por impresión, y al propio tiempo irrevocable. Individualmente se acepta la novedad. La masa, la colectividad, tarda bastante en aceptarla. Y es que la emoción colectiva, como dice Galdós, será siempre un misterio. Por esto han fracasado generalmente las reformas en el teatro.

En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre. He aquí el olvido fundamental de Ortega al negar el actor, intermediario entre la obra y el público. «Una vez que el autor pone lo que en su personaje hay de singular e interesante, sólo queda a cargo del actor lo que hay de genérico e insignificante en la figura. ¿No sería más acertado prescindir de esto?» Sería prescindir del público, y los ojos y los oídos de todos, el todo de todos, es necesario.

El propio Ortega y Gasset, en su estudio acerca del Silencio, lo impone: «cada cual posee un ángulo visual diferente que excluye otros modos de ver y, por tanto, le ciega para ciertas

facetas de los hechos. Sólo la integración de muchos puntos de vista enfocados sobre un mismo tema arrancan a éste su plena fecundidad.» La expresión verbal es indispensable, y la creación verbal de la obra dramática es el actor.

Según don José, la obra escénica debe consistir primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena. «Entonces — decía — no tendremos más remedio que salir de casa para ir al teatro, so pena de renunciar a un placer intransferible.» Tenía fe — y la tenemos muchos — en el advenimiento de una nueva inspiración escénica, que renovará en nosotros el sentido de los espectáculos. Al tiempo que las demás artes — sobre todo música y pintura — parecen tener cerrado el horizonte de las grandes innovaciones, el teatro se halla en el albor de su más gloriosa jornada. En síntesis, es el único arte que hoy tiene franco el porvenir. ¿Cómo y de qué manera? Galdós reconocía un hecho de decadencia dramática: personas «muy razonables» que hace años se entusiasman viendo un drama sentimental, sostienen ahora que bastantes emociones tienen con las que proporcionan los sucesos diarios de la vida y los negocios, y que no van al teatro a ver miserias, dolores y agonías. Y esta evolución en

la estética es tan general y evidente, que no hay medio de defenderse contra ella. Ortega y Gasset coincidía y apuntaba la medicina redentora. «No admitamos — decía — que la boca del telón abra ante nosotros un gran bostezo para hablarnos de negocios, para repetir lo que en su pecho y en su cabeza lleva el público: sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda. Los artistas jóvenes, en lugar de perderse por callejones de problemática salida, deben dedicarse a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, «donde todo está por inventar». (Perdón: ¿Y Benois, y Korowin, y Bakst, y Gonstcharowa, y Jakuloff, y Reinhardt, y Habima, y Meyerhold, y Costeau, y tantos más? Cosa pareja acontece con los músicos y los poetas. Pero, para lograrlo, el actor ha de transformarse. Ha de convertirse en mil cosas: ha de ser «acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su arte una metáfora universal»).

Hace treinta y cuatro años, cuando don José escribía estos lúcidos ensayos, casi nacía el cine y no existía la televisión. No era, pues, lo de ahora ni lo que habrá de ser. El teatro cuenta dos mil y seiscientos años de vida, y quizás en-

tonces llegó a existir esa metáfora. El preclaro escritor y filósofo murió callando muchos secretos de muchas cosas. Entre ellos — y en estas divagaciones acerca del teatro nuevo — la explicación del porqué dejaron de cantar y bailar los coros clásicos. En esa explicación se hallaba quizás el auténtico origen de la verdadera metáfora universal.

HANS SCHLEGEL
Y LA DIFUSIÓN DEL TEATRO
ESPAÑOL EN ALEMANIA

Por FEDERICO ULSAMER

El primero de agosto de 1914 fué un día que cambió el rumbo de muchas vidas. Había estallado la Guerra europea. Centenares de buques mercantes alemanes y austro-húngaros fueron capturados en los primeros días por los Aliados. Los restantes barcos, sorprendidos por el estallido de la guerra en alta mar, procuraron arribar a puertos neutrales en demanda de refugio. España tuvo la suerte de permanecer neutral, y a los diversos puertos de su extenso litoral acudieron más de un centenar de barcos de las orgullosas flotas mercantes de los países bloqueados.

Entre los que lograron ponerse a salvo en aguas españolas figuraba una nave plateada, la «Neptun Linie», que desde Hamburgo acababa de realizar un periplo alrededor de África.

En el citado barco navegaban dos amigos alemanes, todavía jóvenes. Uno, el hijo del famoso pintor Schwind: el otro, un químico y poeta, Hans Schlegel. Habían pasado unas vacaciones deliciosas y se disponían a reincorporarse a sus

respectivos quehaceres. Pero el destino trastocó sus planes. En lugar de desembarcar en Alemania, lo hicieron en España, país desconocido para ellos; y en lugar de tomar parte en la guerra, como era su deseo de leales patriotas, se vieron forzados a gozar de las delicias de la paz durante una prórroga de vacaciones de casi cuatro años.

Después de unos viajes de exploración por la Península, Hans Schlegel fijó su residencia en Barcelona. Dedicó sus ocios involuntarios a dos actividades: una, a aprender el idioma del país que le daba hospitalidad, y del que se había enamorado, y otra, el teatro, la gran pasión de su vida.

En un tiempo cortísimo aprende el español a la perfección y, seguidamente, va descubriendo los tesoros de su literatura. Junto con la señora de Vidal Guardiola, funda «El Coturno», una compañía de aficionados dedicada a representaciones teatrales en alemán. Pronto logra unir sus dos amores, el teatro alemán y la literatura española: el 28 de abril de 1917, «El Coturno» estrena su traducción alemana de *Los intereses creados*, de Benavente, obteniendo favorable acogida.

A pesar de aquel éxito, el químico Hans Schlegel no se entregó aún a explotar su vena poética. Continuó empapándose de las esencias

de España, recorrió su suelo para conocer a fondo su paisaje y a sus hombres. De gran influencia para su ulterior desarrollo literario fué la visita que en Granada hizo al entonces joven Federico García Lorca. Completóse el destino español de Schlegel al conocer a su alma gemela, enamorada como él de España, la hija del último embajador de Austria-Hungría en España, Mariavera von Szentmiklosy, con la que se prometió.

Terminada la guerra europea, Hans Schlegel, doctor en Ciencias químicas, regresó a Alemania para ocupar importantes cargos en la Industria química del país. Se casó al poco tiempo con su prometida y, llevado por el cariño de ambos a España, logra en 1931 fijar su residencia definitiva en Barcelona, donde ocupa un cargo técnico directivo.

Fué entonces cuando Schlegel se entregó de lleno a su vocación íntima, poesía y teatro, adaptando al teatro alemán comedias y dramas de autores españoles, principalmente de nuestro Siglo de Oro. En 1935, el «Coturno» estrenó su versión alemana del drama de Lope, *La Estrella de Sevilla*, y, tres semanas después, el enorme éxito obtenido en la representación de la misma en el Teatro Municipal de Giessen, le abrió a Schlegel y a nuestros clásicos las puertas del teatro alemán. Con asombrosa fecundidad, Schle-

gel fué produciendo una tras otra versiones alemanas de nuestro teatro, hasta alcanzar un total de 97 adaptaciones. ¡ Un total de 285,000 versos ! Gran parte de estas obras han quedado incorporadas a los repertorios de los teatros de toda Alemania, pudiendo decirse que, gracias a Schlegel, Lope de Vega alcanza hoy en los escenarios alemanes la misma predilección que Shakespeare. En veinte años han habido en los teatros alemanes más de 3,500 representaciones de 43 obras distintas de Lope, siendo el último estreno el efectuado en Hamburgo, de *Lo fingido verdadero* (en alemán: *Sein ist Schein*), que ha alcanzado uno de los mayores éxitos.

Setenta y dos adaptaciones de Schlegel corresponden a Lope de Vega. Las restantes son de Calderón (*El alcalde de Zalamea* y *La Dama Duende*); Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*); Juan Pérez de Montalbán; Ramírez de Arellano; Jerónimo de Cuéllar; Jiménez de Couceiro. Del rey Felipe IV tradujo el drama *El conde de Essex*; de Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*; de Manuel Tamayo, *Juana la Loca*; de Casona, *Siete gritos en el mar*; de Calvo Sotelo, *La Muralla*. Verdaderamente, la labor realizada por este poeta, nacido en Weimar, la ciudad de Goethe, ha sido extraordinariamente fructífera, y la difusión que ha dado a la cultura española

en su patria es admirable y merece el reconocimiento de todos los españoles.

DESPEDIDA.

A fines de noviembre del año pasado, el «Nuevo Coturno», que así se llama la compañía de aficionados alemana rediviva, se presentó en el teatro Romea con otra adaptación al alemán de Lope, debida al infatigable Schlegel, *El desposorio encubierto*. El propio autor, de setenta y cuatro años, intervino activamente en la escenificación de la obra. Nadie sospechaba entonces que el laureado poeta iba a abandonarnos tan pronto.

El día 6 de marzo último hizo acto de presencia en el mismo teatro, en donde el «Nuevo Coturno» ensayaba una comedia moderna alemana. A medianoche se despidió de los comediantes y regresó a su hogar, en donde cenó alegremente, en compañía de su esposa. Al final de la cena ofreció a ésta media manzana y, al hacer el galante gesto, repentinamente se desplomó su cuerpo, y su alma abandonó este mundo. Sobre su mesa de trabajo ha quedado a medio terminar la última obra del poeta, junto a uno de los teatrinos en los que él daba vida a sus personajes...

NOTAS

El Instituto del Teatro de Barcelona, miembro de
la Fédération Internationale pour la Recherche
Théâtrale.

En la Dirección General de Bellas Artes de París tuvo lugar, en julio de 1956, la reunión anual reglamentaria de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale. En estas sesiones participó el Instituto del Teatro de Barcelona. El Presidente de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale dió la bienvenida a la Delegación española, que fué votada por unanimidad miembro de número de la citada Fédération, interviniendo activamente en las deliberaciones tendientes a un intercambio de los centros de investigación teatral de todo el mundo.

Se acordó la publicación de un boletín de Estudios Escénicos, y se estableció, como tema general para el próximo Congreso, que tendrá lugar en Venecia en julio de este año, el estudio de las derivaciones de la «Commedia dell'Arte» en los distintos teatros europeos y el desarrollo de los métodos de investigación escénica.

La International Federation for Theatre Research se ha impuesto, como finalidades principales, entre

otras, «la ayuda a la organización de sociedades para la investigación teatral» y «facilitar la amplia difusión de los trabajos de erudición, de los trabajos técnicos y la de toda actividad importante de carácter popular consagrada a la investigación teatral, con la ayuda de los libros, periódicos, discos, programas de radio-televisión y con la de cualquier otro medio de comunicación, particularmente la de aquellos que son susceptibles de cultivar el interés público a este aspecto».

Olegario Junyent, o la sensibilidad constructiva.

La vocación artística de Olegario Junyent debió ofrecer, hacia los años noventa del siglo pasado, una versión más real que pintoresca de la pugna familiar que hizo famosa el *Auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol. Una vez más, en esta tierra nuestra acusada de mercantilista, surgía, de la entraña misma de una menestralía obstinada en el esfuerzo material, la vibración de una alma de artista.

No es que Sebastián Junyent, el abuelo alpargatero, fuese hombre sin espíritu. Bien lo supo la Barcelona de mediados de siglo, cuando organizó las famosas llegadas de S. M. Carnestoltes, que daban tan graciosos perfiles a los carnavales de nuestra ciudad. Ni faltó en el padre de Olegario, Francisco Junyent, un buen tono de dibujante. La boda de otro hermano, Sebastián, con una hija del pintor Caba, acabó de completar el ambiente familiar. De ahí que la tercera generación — Sebastián y Olegario — venía ya, por decirlo así, predestinada para el arte. Sebastián, el hermano mayor, se dedicó ya resueltamente a la pintura. Olegario, nacido diez años después (1876), abandonó prestamente la dulcería donde empezó a trabajar, para ingresar, a los catorce años, en

el taller de Urgellés, eslabón de la gloriosa cadena de escenógrafos catalanes que se abría con Lucini y Cagés y continúa hoy en la figura de Mestres Cabanes. Asistente a las clases de dibujo de la Lonja, donde fué alumno de otro maestro, Calvo Berdonces, tan olvidado como benemérito, y bien pronto pasó a colaborar con la máxima representación de la escuela escenográfica barcelonesa, Francisco Soler y Rovirosa, con el que fué jefe de taller hasta que, muerto el maestro, pasa a París (1902) a trabajar con Carpezat, donde confesaba que nada pudo aprender que no le hubiese enseñado el propio Soler.

Encontramos, pues, al comenzar el siglo, a Olegario Junyent dentro del centelleante ambiente del Modernismo, que en Barcelona tuvo una significación extraordinaria. Distinguía ya entonces a nuestro artista una especial inquietud, que le llevó a Italia y a Alemania, donde dibujó los bocetos que habían de llevarle a triunfar en el concurso abierto por el Liceo para premiar el mejor decorado para *Los maestros cantores de Nüremberg*.

Reincorporado, en pleno triunfo, a Barcelona, logra Junyent esta fusión tan admirable — y tan frecuente entre nosotros — de lo cosmopolita-europeo y lo tradicional barcelonés, que le lleva a proseguir su inquietud viajera por el Adriático (en compañía de Francisco Cambó) y a realizar su espléndido viaje a Extremo Oriente, sin dejar de ser el exornador de nuestra *rúa*, o de los bailes del Círculo Artístico, que con tanta justicia llegó a presidir durante muchos años.

Esta modernidad inquieta, este soplo del espíritu universal, sobre su tradicionalismo insobornable, es

el que da a su arte, a la vez histórico y revolucionario, un sello especialísimo.

Había en la retina de Junyent una especial rapidez de captación, notable sobre todo en sus apuntes de viaje (Egipto, China, Japón), que no encontraríamos en ninguno de sus colegas de profesión. Su ingenio (el libro de Junyent en que se relata su viaje es de primer orden) tenía un trasunto plástico en la agilidad captadora de siluetas y de colores, que poseen las mejores calidades del impresionismo unidas a un formidable poder de síntesis, en lo que podríamos llamar una sensibilidad constructiva.

De ahí que en los bocetos y las realizaciones escenográficas de Olegario Junyent observemos una vibración musical, un temblor emotivo, una gracia moderna que le distinguen y le dan un lugar de honor, dentro de la gran escuela escenográfica de Barcelona. —
GUILLERMO DÍAZ-PLAJA.

Libros sobre teatro: «La mujer vestida de hombre en el teatro español» (ss. XVI-XVII), de Carmen Bravo-Villasante.

Debemos a Carmen Bravo-Villasante un magnífico estudio sobre «La mujer vestida de hombre en el teatro español» (siglos XVI-XVII), editado por *Revista de Occidente*, con la sobriedad que le caracteriza.

La obra ve precedida de extensas listas bibliográficas y de un orientador «esquema de los orígenes del tipo de mujer vestida de hombre».

La autora demuestra cumplidamente, en el estudio de las diversas escuelas teatrales de nuestros siglos de oro, el origen italiano del disfraz varonil y el de las influencias literarias, que no pueden esconder nuestros célebres comediógrafos, ya citados más arriba. Nos habla también de los modelos vivos de disfrazadas que pudieran haber dado origen, en el teatro de la época, a tantas y tantas contrafiguras dramáticas; rechazando, como Vossler, que pueda haber en nuestros autores más destacada fidelidad a lo real e insistiendo, una vez más, sobre el influjo, en estos tipos o personajes, de la sugestión literaria de los clásicos y renacentistas italianos.

Si alguna objeción tuviéramos que hacer a este nuevo y jugoso libro, sería la de no haber dedicado más espacio a la obra teatral de Cervantes en los aspectos que son motivo para su denso ensayo. Habiéndose extendido con tan agudo análisis en las obras de Lope, Tirso y Calderón, esperábamos, mientras transcurría la lectura de este libro, toparnos al menos con un breve capítulo en el que la autora estudiara algunos personajes y características teatrales de la producción del ilustre Manco. ¿Cómo ni siquiera cita la comedia famosa de *El gallardo español*? «— Muda ese traje indecente», le dice don Fernando a doña Margarita, y más tarde, en una acotación de la misma jornada 3.^a, indica Cervantes: «(Entren a esta sazón Arlaxa y Dña. Margarita en hábito de moro.)» Y aún en la lista de personajes que encabeza la jornada segunda, podemos leer: «Doña Margarita, doncella en hábito de hombre».

Cierra tan considerable libro un rico índice de autores, materias y obras, contenidas en el texto del mismo. — BARTOLOMÉ OLSINA.

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela