

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 7

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1962

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

CHABRONS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

ESTUDIOS ESCÉNICOS

7

COMISSIÓ INTERUNIVERSITARIA DE BARCELONA

1969-1970

ESTUDIOS ESCRITOS

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

NÚM. REG. B. 211-1962

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

7

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

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

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN: GUILLERMO DÍAZ PLATA



**INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

**MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE**

Elisabets, 12. BARCELONA

Imprenta-Escuela de la Casa P. de C. : Montalegre, 5 - Barcelona

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
COLABORACIONES	
<i>«La Comedia del Arte».</i>	
por Giovanni Cantieri Mora . . .	7
<i>Stanislavsky y su huella.</i>	
por Bartolomé Olsina	59
<i>La consuetud de Tobias.</i>	
edición de Guillermo Díaz-Plaja.	89

«LA COMEDIA DEL ARTE»

Por GIOVANNI CANTIERI MORA

Debido al estudio parcial de alguno de los comentaristas de la Comedia del Arte, el público, sobre todo el extranjero, tiene una idea muy reducida y equivocada sobre la misma. Se ha dicho y repetido hasta la saciedad que sus dos peculiaridades principales consisten en su improvisación y en el carácter o psicología invariable de todas y cada una de sus máscaras. Ambas cosas, que si pudieron ser ciertas en determinada época de su evolución, que duró siglos, no lo son si nos referimos a la misma con una mirada de conjunto que abarque desde sus orígenes a sus postrimerías.

Se ha querido ver en la Comedia del Arte algo parecido a ese arte teatral de oriente, especialmente el chino, regido por símbolos, expresados a través de máscaras, atuendos y evoluciones, que han llegado invariables hasta nosotros, y que sólo hoy, a la sombra de las grandes revoluciones sociales de aquel país, ha

comenzado a evolucionar. Nuestro arte, el de Europa, no tiene punto alguno de contacto con el de oriente. En oriente las edades históricas se han mantenido, a través de siglos y milenios, fieles a una tradición que infundía a sus obras esa rigidez que siempre les ha restado espontaneidad; en Europa, por el contrario, el arte, en todas las épocas, ha evolucionado a favor de una aproximación a la naturaleza, a favor de un naturalismo que en la escena se puede ya comprobar en las épocas clásicas de Roma y Grecia, y que en el período en que se dio la Comedia del Arte condujo a ésta, a través de etapas que procuraré exponer, hasta el naturalismo que le infundió Goldoni. En occidente sólo cuando el arte llega a un exceso de naturalismo se estiliza durante un período, abandonando su impresionismo por una u otra forma expresionista de la que al fin, cansado, se libera de nuevo gracias a un nuevo arte naturalista que unas veces se llamará verista, otras realista y otras neorrealista, pero cuyo fin supondrá siempre un acercamiento a esa naturaleza que tal vez debido a ese origen cultural que le debemos a Grecia, de sello tan panteísta, siempre ha tenido entre nosotros tanta importancia.

Todavía hoy son muchos los que al referirse al origen de la Comedia del Arte se remontan

a los personajes de la comedia plautina o a los de las de Terencio. Yo, en mi modesta opinión, no lo creo probable. Si los cómicos italianos que crearon las máscaras imperecederas de Arlequín, de Pantalón, de tantos y tantos otros de esos tipos cuya historia y evolución nos resultan tan confusa y difícil de estructurar, hubiesen recurrido a los autores latinos para dar vida a sus creaciones, lo más probable es que se hubieran mantenido en esa línea de las comedias renacentistas que invariablemente bebieron en tales fuentes, y que sólo gracias al alto genio de un Maquiavelo, y de algunos pocos más, pudieron darnos obras verdaderamente originales, pese a su origen nada velado. Las máscaras de la Comedia del Arte deben tener a la fuerza un origen mucho más mediato, y si tanto se parecen a ese Maccus, a Bucco, a Pappus, a Dosseno, es sin duda debido a que también aquéllos, como éstos, han sido inspirados por tipos populares, esos tipos del pueblo que tanta semejanza guardan entre sí a través de las más distintas épocas.

Pero lo auténticamente sorprendente es la difusión que tuvo ese tipo de espectáculo a través de todos los pueblos de Europa. Difusión a que, sin duda, debe su enorme popularidad; importancia que ha adquirido en la historia del teatro universal.

Los comediantes italianos se establecieron en España, en Francia, en Polonia. Precisamente en aquella corte sufrió prisión, en tiempos de Augusto I, Angelo Constantini — el creador de Mezzetino —, quien se puso al servicio de aquel rey después de que en 1697 fue expulsado de Francia con los demás cómicos de Italia. En Polonia, Constantini conquistó, e hizo suya, a la amante de su protector, y ese fue el motivo de su prisión. En cuanto a Francia, baste saber que María Antonieta hizo representar, en el teatro del Trianon, hasta dieciséis comedias italianas en el corto plazo de un trimestre; y que anteriormente, entre 1588 y 1630, hasta cinco compañías italianas actuaban en París. A saber: la de Antón María Veneto y la de Soldini Fiorentini, que a menudo actuaron reunidas; la de los «Gelosi», dirigida por Flaminio Scala, y en la que actuaba el célebre Francesco Andreini, actor y autor de gran mérito, que interpretaba el papel de Capitán, y que fue el primero que publicó su parte. También estaban en París, por la misma época, la compañía del Duque de Mantua, encabezada por Tristano Martinelli; y la de los «Comici Fedeli», dirigidos por otro Andreini — Gian Battista —. Más tarde dirigió esta compañía Giuseppe Bianchi, que también interpretaba el papel de Capitán. En ella descollaron

Tiberio Fiorilli, en el de Scaramouche; Turi, en el de Pantalón; Constantino Lolli, en el del Doctor, y Nicolo Biabei, quien más tarde formó por su cuenta otra compañía. Habían sido llamados a París por María de Médicis, y en 1660 se establecieron definitivamente en dicha corte, en que despertaron, con su labor —según críticos franceses afirman— el genio de Molière.

Eso mismo nos dice Angela Constantini en su *Vida de Scaramouche*, publicada en 1695, en la que asegura que Molière estudió mucho el arte de Fiorilli. Asimismo, en la comedia *Elomire hipocondre*, de Boulanger de Chalussay, citada otras veces con el título de *Elomire o los médicos vengados*, se dice claramente que Molière tomó de Fiorilli auténticas lecciones de mímica, y que a él le debe sus progresos como actor. En la edición príncipe de esta última obra, es donde puede verse el célebre grabado de L. Meyer, en que «Scaramouche maestro» sostiene en la mano un trozo de intestino hinchado, mientras «Elomire estudiante» (Molière), repite los gestos del maestro mirándose a un espejo.

Hemos dicho que fue María de Médicis quien llamó a Francia a los cómicos italianos, pero con eso no queda explicada su popularidad ni su propagación por toda Europa. El éxito de la Comedia del Arte se debe, sin duda, a sus mu-

chos valores teatrales, que la liberaban de esa hinchazón libresca de que adolescían tantas otras obras de la época. Según parece, las representaciones de estos comediantes constituían todo un espectáculo; en algunas compañías, de las que se han conservado contratos, sabemos que se les exigía, amén de otras muchas cosas, que supieran saltar a través de aros de papel — juegos que nos transmite también la iconografía —. Es algunos casos, sus representaciones llegaron a formar parte de espectáculos en que participaban, con números de acróbatas, otros de magia — juegos de manos —. No nos sería difícil advertir en ellas el origen lejano de ese music-hall que tan en boga estuvo a principios del presente siglo.

La popularidad de estos comediantes italianos llegó a ser tal y tanta, que los franceses, para hacerse suyo el público que aquellos en tal proporción le quitaban, dieron en imitar sus comedias, dando lugar a que los italianos protestaran ante la justicia, exigiendo fueran respetados sus derechos de autor. Pero los franceses supieron burlar las prohibiciones legales recurriendo a hábiles trucos que pusieron en juego de inmediato. Siguieron representando las mismas comedias, pero sin decir palabra, expresándose sólo por medio de gestos. Unas veces, al

principio de la representación, se presentaba uno de los cómicos con un enorme cartelón en el que estaba escrito el argumento de la comedia que se iba a representar; otras, mientras los demás personajes actuaban, a ambos lados del tablado o escenario, las máscaras viejas de la comedia, casi siempre Pantalón y el Doctor, iban desarrollando sendos pergaminos en que los presentes podían leer las réplicas de los actores. También se conservan múltiples grabados en que puede advertirse esta treta; y a ellos se debe, sin duda, el que tantos hayan caído en el error de creer que en la Comedia del Arte tenía una preponderancia capital la pantomima. Es cierto que era aquélla muy movida y que en ella los gestos explicaban perfectamente la acción — otro de los motivos de su éxito en el extranjero, en que era preciso luchar con la diferencia de lenguaje —, pero no es posible negarle a la palabra su enorme importancia, y mucho menos si tenemos en cuenta los «lazzi» — en cierto modo las «morcillas» de nuestra jerga teatral — y el carácter dialectal de sus máscaras.

Pero no es esto a lo que ahora pretendía referirme. Al explicar ese pleito he querido tan sólo señalar que, en contra de lo que tantos creen, en la Comedia del Arte no era todo improvisado. Se improvisaban, eso sí, ciertos de-

talles, gracias y donaires, pero el todo respondía a un trazado perfectamente premeditado, invariable, sin el cual nos sería imposible explicar el pleito a que acabo de referirme.

La mayoría de veces, entre cajas, quedaba expuesto, en una tablilla, el «scenari» — un guión — de la comedia que se representaba. En este guión se indicaban las entradas y salidas y el argumento de la escena a desarrollar. Los actores improvisaban, si es lícito hablar de improvisación en cosa repetidas veces ensayada, los diálogos. Hoy conservamos numerosas colecciones de estos «scenari». *La viuda constante, o Isabel, soldado por ventura*, es un ejemplo de ellos. Empieza así: «En Milán. Isabel y Horacio. En su ventana, Isabel habla de amor con Horacio; ella baja, se juran fe y se separan. Octavio e Isabel en la ventana; Ardelia, en la ventana, Brighella y Rosilla. Octavio habla de su amor por Isabel, y ordena a Brighella que llame a su puerta. Llama, e Isabel aparece. Octavio le declara su amor y ella le responde que a quien ama es a Horacio. Octavio se irrita por semejante desdén, y finalmente, Isabel le da con la puerta en las narices.» Y así hasta el final.

En otros, en cambio, como en: *Orígenes, viajes, arresto, proceso, detención y condena de José Balsamo de Palermo llamado el Conde Ca-*

gliostro, con Polichinela, compañero suyo en los delitos y en la pena, perteneciente a un manuscrito del siglo XVIII que se conserva en la Biblioteca Vittorio Emanuele de Roma, se dan múltiples fragmentos pertenecientes al diálogo. No debe extrañarnos. Ya anteriormente dijimos que Francesco Andreini publicó su papel, que estaba, por tanto, escrito.

Algo parecido hizo Goldoni en los comienzos de su carrera al escribir, para la compañía de Antonio Sacchi, el papel de Pantalón, que entonces interpretaba Francesco Bono, dejando el resto del diálogo a la improvisación de los actores. Con anterioridad, para el Truffaldino de la misma compañía, había escrito Goldoni dos argumentos de comedia. Pero en verdad no estaba muy lejos su innovación posterior con la que dio al traste con toda una manera de hacer y concebir el teatro.

En *Los dos notarios fingidos*, de Flaminio Scala, leemos: «Gratiano: hace lo que quiere». Lo que demuestra, puesto que esta vez se especifica que Gratiano hace lo que quiere, que no siempre se servía el actor de su inventiva para la interpretación de su papel.

Todo esto nos lleva a creer que no hay una fórmula fija para la interpretación de estas comedias, y que en el largo período que se man-

tuvieron en el apogeo tales compañías, el arte, o la técnica de estos actores, sufrió innumerables evoluciones; evoluciones casi imposibles de seguir paso a paso.

Hemos hablado hasta aquí del Pantalón, del Brighella, del Arlequín de tal o cual compañía. Queda dicho que tal o tal otro actor publicó su papel; que Goldoni escribió el de otros. Sí, como por ello se puede adivinar, esos cómicos solían representar siempre un mismo papel, papel con el que se hacían célebres y que luego transmitían a sus hijos, dando origen a esa dinastía de comediantes que todavía hoy es tan frecuente encontrar en Italia bajo el apelativo de «hijos de arte».

Pero esos cómicos hacían más. Se inventaban su papel. Se inventaban una máscara; máscaras que no eran símbolos, como tantos y tantos pretenden, sino tipos que cada actor vestía como mejor creía conveniente. ¿De dónde copiaba esos tipos? De la realidad que tenía a su alcance, a su alrededor, y de ahí esa mezcla de dialectos peculiares a tantas de ellas provenientes de uno u otro extremo del país. Pero lo invariable, en verdad, no era la psicología de cada personaje; y si de comedia en comedia éste mantenía cierta afinidad, ello era debido a que quedaba de manifiesto, en el papel, la psicología del actor que

lo representaba. Tal vez sólo con Goldoni llegaron a tener, las máscaras de la Comedia del Arte, un carácter fijo e invariable. Al principio, como he dicho, no. Un ejemplo válido y fácil de comprender nos lo puede deparar el de la máscara que se ha creado Charles Chaplin con Charlot. Charlot tiene siempre, eso sí, cierto estilo; esa forma de actuar que le ha popularizado gracias a su genialidad; pero unas veces se nos ha mostrado tímido, aunque calculador. Otras, incluso, héroe cruel y frío. En él alternan los momentos de mayor timidez con los de mayor seguridad. A menudo sacaré provecho de la sensación que en los demás produce la inferioridad. No pocas veces le vemos, mientras besa a una muchacha, darle una patada, por detrás, a su rival, demostrando, en tal forma, el placer que le produce haber vencido. También le hemos visto, otras muchas veces, sobre el ring, alardear, cuando su enemigo está a tres metros de distancia, mientras el miedo es casi pánico en él. Lo invariable, en realidad, son los gestos, las expresiones, los movimientos de que se sirve para expresarse, esa máscara casi reducida al bigote que le ha hecho popular. El tipo es el mismo, pero su modo de ser varía, como varía ostensiblemente en Arlequín; tal vez la máscara que más se le parece por la forma de manifestarse.

Incluso los trajes, esos trajes que para crear el tipo también se inventaron los actores, sufrieron notables evoluciones a lo largo de las distintas épocas; o al pasar, gracias al éxito que con esos personajes alcanzaron, de sus creadores, a otros intérpretes, que de tal manera pretendieron igualar la suerte de aquéllos.

Y dicho esto, ha llegado el momento de pasar a la notación de las distintas máscaras, refiriéndonos, en lo posible, a sus orígenes y a sus posteriores proyecciones; pero antes quiero subrayar, una vez más, y esto debe de tenerse muy en cuenta, que no todos los tipos de la Comedia del Arte surgieron a la vez, de repente, y que sólo en sus últimos tiempos se vio ésta enriquecida por todos esos personajes adquiridos, por aluvión, tras años y más años de trabajo constante por parte de esos cómicos que deben, con justicia, colocarse entre los de ingenio más alto en la historia del teatro de todos los pueblos y tiempos.

Rechazada la hipótesis de que las máscaras de la Comedia del Arte provienen de la comedia latina; y otras más curiosas, como, por ejemplo, esa que les atribuye un origen mítico, en que éstas no serían otra cosa que una representación de los planetas; coinciden muchos en señalar como antecedente más mediato a Ruzzante, nombre

con que ha pasado a la historia Angelo Beolco, actor y autor que vivió entre 1502 y 1542. Angelo Beolco, que, al parecer, debió ser un estupendo director, se reservaba en todas sus comedias el papel de Ruzzante. Es posible que a ello se debe el que tantos hayan creído descubrir en él ese antecedente a que antes he aludido. Pero Ruzzante, en realidad, muy poco tiene que ver con el carácter de las máscaras de la Comedia del Arte. De una en otra de sus comedias, Ruzzante sólo conserva, de común, el nombre; y no sólo cambia en todas ellas la psicología de los personajes, sino que ni siquiera llega a fijar un tipo. Y es esto, quizá, lo que más le diferencia de las máscaras de que hablamos. Ruzzante es, unas veces, como, por ejemplo, en *La Fiorina*, un campesino enamorado de Flora, que nos atosiga, durante largas parrafadas, con sus sufrimientos; y nos habla, en tono encendido, de su amor, nada espiritual, por cierto. Hasta que otro campesino, enamorado de esa misma muchacha, llega y le propina una buena tanda de garrotazos. Es curioso constatar lo corriente que son en todo arte cómico semejantes desenlaces, que nunca dejan de divertir al público. Se diría que ese fondo cruel y sádico, inconsciente, si se quiere, que anida en todos nosotros, nos lleva a disfrutar enorme-

mente con la desgracia ajena; que, en tales circunstancias, no conserva, siquiera, esa dignidad que nos obliga a estremecernos respetuosamente en la tragedia; sino que hunde al desgraciado, para mayor burla, en el más espantoso de los ridículos. Otras veces, como, por ejemplo, en *La Moschetta*, Ruzzante es un burgués. Le vemos, en esta comedia, casado con una mujer que le engaña con un soldado mientras le cierra fuera de casa; y a quien él teme enormemente. Pero Beolco no le deja a este cornudo temeroso ni la posibilidad de despertar la lástima de los espectadores, porque, además, nos lo presenta como a un desaprensivo que se las compone, en todas las formas posibles, para engañar a sus conciudadanos, a quienes sablea a diestro y siniestro.

Como vemos, en Ruzzante, los ambientes siempre suelen ser bajos; sus tipos, despreciables y grotescos. Puede decirse que su gran innovación sea en realidad la de oponer a los ambientes librescos, tan comunes a la poesía de su tiempo, estos otros, que tanto se acercan a la realidad, y que atestiguan, una vez más, ese esfuerzo por acercarse al naturalismo a que antes he aludido.

Mayor atención merece, en cambio, una comedia anónima del xvi, *La Veneciana*; porque

en ella los Zanni llevan a cabo escenas reveladoras para el ulterior desarrollo de algunos tipos de la Comedia del Arte.

Zanni — Zane o Zanne le llamaban en Venecia — es un pobre, literalmente muerto de hambre, que baja desde sus montañas hasta la ciudad, donde vende su carbón. En realidad, el nombre de Zanni, que es un derivado de Giovanni, es el nombre con que en Venecia se alude a toda una clase popular. Su condición invariable: la de criado.

El Zanni, que va vestido, en Venecia, de harapos y lleva la cara tiznada por el carbón, sostiene invariablemente su diálogo con el Magnífico, que termina siempre por burlarle. En ese traje harapiento se ha querido ver el origen del traje multicolor de Arlequín, y cabe preguntarse si la careta negra de las máscaras supone un nuevo esfuerzo para acercarse en mayor grado a la realidad, incluso exagerándola, y si no será otra cosa que una nueva evolución de esa cara tiznada del primitivo Zanni. Pero lo más probable es que la máscara, a la que no puede atribuirse ya la finalidad que perseguía en el antiguo teatro clásico, no persiga otro fin que un efecto cómico, como lo persigue el maquillaje de todos los payasos, esas rayas y manchas pintadas que no tienen más propósito que el de subrayar, en

forma caricaturesca, la fisonomía humana. También aquí es necesario reconocer que para buscar la risa no se ha seguido más técnica que esa de la cara sucia que ya está presente en el primitivo Zanni, al que es posible se le hiciera carbonero para recurrir, con lógica, a semejante efecto; tan segura y tan feliz como el de los garrotazos que ya hemos consignado.

El Zanni, en Florencia, viste, en cambio, una especie de túnica blanca, atada a la cintura por medio de una cuerda; anchos pantalones remangados sobre los tobillos; sombrero de ala ancha, remangado hacia atrás sobre la frente. También este Zanni florentino lleva tiznada la cara, rematada por una selvática barba.

Una nueva pregunta que cabe hacerse, respecto a este Zanni de Florencia, es la de si él ha dado origen a esa caterva de mozos de cuerda que tanto abundan en casi todas las comedias de la Italia del Renacimiento; y de lo que sí no cabe duda, visto su traje, que tan claramente parece subrayar lo anterior, es que del de él ha derivado el de Polichinela.

El Magnífico de las comedias venecianas suele ser un propietario, de noble y antigua familia venida a menos, al que ya no acompaña la gloria de los antiguos conquistadores de la República. Se hace llamar Magnífico por los criados,

y es de espíritu mezquino. En el siglo xvi viste calzón corto, medias rojas y casaca negra. No cabe duda de que estamos muy cerca de Pantalón.

En las de Florencia, el Magnífico viste, en forma caricaturesca, como la nobleza veneciana de la época.

Pero volvamos por un momento al Zanni. No pasará mucho tiempo sin que su tipo sufra un desdoblamiento. Efectivamente, pronto podrá hablarse en las comedias de un primero y un segundo Zanni. E incluso puede decirse que ya nunca, ni una vez adquirida su personalidad definitiva, volverán a separarse. El primero, astuto, intrigante, embustero, dará origen a la máscara de Brighella. El segundo, grottestó y glotón, a la de Arlequín.

Arlequín, Brighella, Polichinela, Pantalón; estamos ya en contacto con las máscaras de la auténtica comedia que a lo largo de los siglos ha dado en llamarse de Arte.

Arlequín, como hemos dicho, al igual que Brighella, tiene su origen en el Zanni; y, como aquél, es natural de Bergano, en cuyo dialecto se expresa en toda la primera época de su existencia. Pero lo que ahora cabe preguntarse es el origen de su nombre. Hay quien sostiene que le viene de Aquiles de Harlei, noble francés protector de un cómico italiano llamado Arleichino.

Otros, mantienen, en cambio, que Arlequín no es otra cosa que un diminutivo de Harle o Herle, pájaro de plumaje multicolor.

Pero la opinión que abunda es la de cierto origen, demoníaco, Alichino, efectivamente, se llama un diablo dantesco; y Erlenkönig, otro común a la leyenda escandinava y germánica. Pero tanto el nombre de este último demonio nórdico como el de Dante tiene origen francés; origen que, según parece, es también el que debe concedérsele al de la célebre máscara.

Una leyenda alemana es la que nos habla de cierto noble francés, capitán de un escuadrón de aventureros, llamado Juan Hellequín de Boulogne (personaje histórico a quien mataron los normandos en el año 882), que fue condenado, a su muerte, a cabalgar sin descanso hasta el fin del mundo. Recuédese la leyenda catalana del Comte Arnau. Leyenda a la que, posiblemente, también en la península se le debe conceder este mismo origen.

Lo cierto es que el pueblo dio en llamar, a estos caballeros fantasmales, Hellequins, palabra que fue convirtiéndose en Herlequins o Harlequins.

Pero el pueblo francés, no tan dispuesto como el alemán a estas fantasías espectrales, fue cambiando el carácter de estos caballeros hasta con-

vertirlos en diablillos alegres, cargados de cascabeles, siempre dispuestos a la burla. A estos diablillos, según parece, se remonta el origen del traje de los juglares y el de los bufones de las cortes, que luego no dejaron de ejercer cierta influencia en el del primitivo Arlequín. La similitud casual de éstos puede explicar la posterior confusión de dos entes de tipo tan distinto, confusión que queda patente en la baraja inglesa, en que el comodín viene representado, unas veces, por un Jolly — uno de esos diablillos — y otras, por un Arlequín.

Todo esto, como queda dicho, ha determinado cierta confusión. Ha dado origen a que muchos le carguen a Arlequín, lo mismo que a Polichinela — cuyo traje blanco, según éstos, tiene su origen en el que la fantasía popular atribuye a los fantasmas —, origen demoníaco; remontándose, incluso, a esos misterios medievales, en que los derivados del primitivo Zanni son identificados con los demonios chillones y ridículos que siempre quedan vencidos; mientras que los enamorados de la Comedia del Arte serían, según tales comentaristas, los ángeles, siempre triunfantes en aquellas primitivas manifestaciones de nuestro arte escénico.

Lo cierto es que ya en el siglo XVI queda determinada la máscara de Arlequín. Viste chaqueta

y pantalón multicolores, siendo aquélla muy corta. Lleva barba negra; mascarilla también negra; del sombrero le cuelga una cola de conejo. (Colgar colas de conejo, de zorra, u orejas de liebre, era burla muy corriente en la Edad Media.) Es estúpido, insolente, siempre está muerto de hambre. Para liberarse de los enredos en que siempre anda metido, recurre a saltos endiablados y a garrotazos que reparte a ciegas con el palo que lleva al cinto. Sólo un siglo más tarde, en el xvii, con Domenico Biancolelli, se humaniza. La barba ha desaparecido. Se han refinado sus maneras y costumbres. Los retazos multicolores de su traje se ordenan y aparece el cuello blanco. Los saltos se convierten en rítmica danza, y es posible que sea a partir de aquel momento que aquélla adquiera la importancia posteriormente que tantas veces tiene en tales manifestaciones. Fue para este Arlequín ya refinado para quien Lesage escribió sus comedias. Así se lo encontró Goldoni. De los anteriores conserva, su Arlequín, ese culto a la comida, en que estriba para él, el sumo bien. Goza de una agudeza popular no falta de cierta elegancia. Pero incluso en Goldoni sigue siendo Arlequín, como he dicho de Charlot, un personaje complejo. De múltiples y variadas psicologías. Hambriento, efectivamente, nos lo presenta en varias de sus comedias.

Véanse: *El hombre prudente*, *La hija obediente*, *El tutor*. Otras veces — *El avaro celoso*, *El caballero de buen gusto*, *La mujer de cabeza débil*, *La honrilla de las mujeres...* — es medianero en amores ajenos; mientras que en *El heredero afortunado*, *La mujer vengativa* y en *El hombre prudente*, al que antes ya he aludido, es él mismo el apasionado enamorado; un enamorado que en *Los amantes tímidos* conserva ya muy poco del primitivo Arlequín. Le sobra ya la máscara, y se nos presenta como un doncel que se duele como uno más de esos enamorados de nombre poético que han desfilado por las comedias en que él se había mantenido al margen de la aventura amorosa; o al menos de toda aventura de tipo puramente sentimental.

Gavazzi y Martinelli fueron los más célebres de los Arlequines anteriores a la innovación con la que Biancolelli comenzó a humanizarle. Máscaras lombardas derivadas de Arlequín pueden ser consideradas Trivellino, Fritellino, Bogatto y Burrattino; entre otras de las muchas de que tenemos noticia. Pues debe considerarse que las máscaras seguramente fueron, en un principio, innumerables — casi tantas como actores —, y que sólo luego, gracias a la pericia de aquellos que las representaba, fueron elevándose unas por encima de las otras, hasta que las más famosas

acabaron con el resto — puesto que todos debieron querer imitar las más célebres para beneficiarse con su fortuna —, siendo únicamente entonces cuando se convirtieron en esa propiedad común a la que tantos y tantos acudieron para provecho de sus producciones.

Otro segundo Zanni, al igual que Arlequín, es Polichinela. Según parece, su nombre le viene de su voz y de su nariz a pico, y fue primitivamente Pulicinello (polluelo). Polichinela es glotón, avisgado en las situaciones elementales; gran repartidor de garrotazos siempre que la ocasión se le ofrece, es él otras veces quien las recibe; a menudo es justiciero, y posee una vivacidad endiablada. Como buen meridional, y buen campesino que es de la región napolitana, posee esa filosofía, a veces optimista, a veces amarga, que le es congénita al hombre perteneciente a las viejas civilizaciones; por eso, seguramente, su mascarilla negra está surcada por arrugas profundas. Fue Silvio Fiorillo quien le hizo célebre en el siglo xvi; y Andrés Caccese quien, en el xvii, refinó su tipo. Es a partir de entonces cuando le vemos vestido de blanco, con un cinturón de cuero, largos bigotes y barba, sombrero de fieltro con las alas levantadas. En Francia, Polichinela es jorobado y tiene el vientre prominente; lleva atado al cuello un trapo blanco listado de verde.

Hacia finales del xvii cambia este traje y toma dos aspectos diferentes. Desaparece la bufanda listada de verde y el sombrero pierde las alas, convirtiéndose en el típico pan de azúcar; la máscara abandona los bigotes y la barba. Es Francanzani quien lo enriquece en 1685,virtiéndole con calzones rojos y amarillos listados de verde. Perfil su joroba dándole forma de pico vuelto hacia arriba, y el vientre prominente se le convierte en otra nueva joroba pendiente. El sombrero es gris o amarillo oro, con las alas levantadas y orlado con dos plumas de gallo. Pierde la máscara. En realidad, sólo en Italia Polichinela sigue aferrado al espíritu del pueblo que le ha creado; se mantiene fiel a esa tradición que le quiere funámbulo y acróbata. Este es el Polichinela que se mantendrá en pie, una vez la Comedia del Arte haya ya desaparecido, para pasar a enriquecer el repertorio del teatro napolitano; ese teatro que tantos días de gloria le ha dado al San Carlino, en cuyo escenario puede decirse que se han formado, si no los más grandes, sí los más ingeniosos cómicos de Italia entera.

Peculiaridad de Polichinela: su gran genio como transformista. Efectivamente, «Polichinela — como nos dice Bragaglia — puede ser hombre o puede ser mujer; rico o bien pobre; joven o viejo; aristócrata o plebeyo; ocioso o activo;

embaucador o gentil hombre; inteligente o estúpido; fingido inteligente o fingido estúpido; cínico o sentimental; bandolero o guardián de monjas; soldado desertor o heroico ayuda de campo del paladín Orlando».

Como puede verse por la muestra, una máscara compleja como la que más. Una máscara que lleva aparejadas todas las contradicciones que animan la condición del hombre, presentadas bajo extrañas e insólitas metamorfosis que encierran ya en sí toda una aventura, y dan origen a no pocas de las que ha sido protagonista.

Pero, además, con Polichinela, nos encontramos con algo que hasta ahora sólo había tenido una importancia secundaria. Me refiero al amor; al amor en su aspecto erótico. Polichinela, como buen napolitano, como buen meridional y buen mediterráneo, no consigue velar su ardiente sensualidad. Si bien es cierto que no pocas veces actúa también de mediador en amores ajenos, también lo es que en tales casos no olvida consolarse junto a la criada de la señora en juego.

La lista de nombres de las mujeres de Polichinela es interminable: Franceschina, Ricciolina, Pupparella, Pimpinella, Zerbinetta, Smeraldina, Serpilla, Lissetta, Rosetta, Fiammetta, Vespina, Argentina, Fravoletta, Pinetta, Carmosina, Zeffirina... Pero no se pierde en inútiles

lamentos, va derecho a apagar su gula y sus sentidos; ambos a la vez, puesto que, casi siempre, el objeto de su amor es la cocinera o la criada encargada de la denpensa. Cifra todo su ideal en sorprenderle con el trasero al aire, mientras, curvada, busca algo con que calmar su apetito.

Es con estas criadas — en los mejores casos con las posaderas — que reúnen todo lo que enciende el hambre de Polichinela, con quien éste interpreta las escenas principales de las comedias en que interviene. Son, estas mujeres, meliciosas, de nalgas provocativas y pecho procaz; el hocico gracioso e impertinente; amantes de esas puntillas en que, literalmente, van envueltas. Puntillas en la cofia, puntillas asomando por el ancho escote, puntillas en los largos pantalones que aparecen por debajo de la falda cuando anquean demasiado al caminar. De costumbre son alegres, charlatanas, frescachonas; y en Polichinela, su muñeco amoroso, no suelen ver, en verdad, nada más que un pasatiempo.

Pero Polichinela, y también esta es una característica muy suya, está casado. Su mujer es Lucrecia. Según el «Zibaldone Adriani», le ha traído como dote un molino a viento en la parte de atrás de la casa, y uno de agua frente a ella, amén de un bosque, debajo de la misma, en que ésta ejerce «escuela de humanidad». Con lo

que quiere decirse que ejerce la prostitución. Pero Polichinela no sufre por ello, y, como nos dice el Barón Zezza en una poesía titulada *Columbina y Polichinela*, como tantos otros hombres, vive sobre las espaldas de su compañera.

Son muchas las máscaras en que se ha querido ver una derivación del primitivo Polichinela. En Inglaterra le encontramos convertido en Punch; un ser tan cruel como Jack el Destripador, al que probablemente aventaja en ese humor flemático tan inglés. Nos preguntamos si este nombre de Punch no le viene del Puck, ese espíritu hermano de los duendecillos de que hemos hablado al referirnos a Arlequín, y que tanta semejanza exterior guarda con el Jolly de la baraja a que también nos hemos referido. Puck, en todo caso, como esos primitivos duendecillos, se divierte, como es sabido, en enredar las cosas y en desconcertar a los hombres de cuya locura se ríe. «¡Oh, qué locos son los hombres!», dice al dictado de Shakespeare que le ha inmortalizado en su *Sueño de una noche de verano*.

En Francia, donde pasó con el nombre de Jean Saucusse, se quedó, entre todos sus aspectos, con el de fanfarrón. Nótese como también aquí, como en la mayoría de los países, conserva el Juan, el Zanni del que Polichinela deriva. En Alemania se llama Hans Wurz, Juan el Salsicha,

y es voraz y corpulento, como suele serlo este pueblo de adopción. En Holanda se llama Hans Picklhaering (arenque salado). Aquí, el Hans Wurz alemán se ha convertido en una especie de payaso adepto al bombo. En Austria se llama Gasperle. En el Don Cristóbal español han querido ver muchos una más de sus derivaciones. O, por lo menos, una correspondencia. El Don Cristóbal conserva, efectivamente, el carácter erótico que han perdido otros de los Polichinelas europeos. Pero en quien se conserva con mayor fidelidad esta peculiaridad tan suya es en Karaguez, el Polichinela de Turquía, a donde llegó sin duda con los italianos de las cruzadas o las galeras de la república veneciana. Posee Karaguez una sensualidad fantástica, insaciable, frenética; y todas sus aventuras, si bien a menudo terminan de manera harto ingenua, están llenas de procacidades, que no se podrían representar en nuestras escenas. Y lo que más nos sorprende es constatar el carácter inocente, en el fondo de muchas de estas procacidades, que en realidad, en el episodio, tan sólo sirven a efecto risible. Sólo así acertamos a explicarnos que a su teatro asistan un sinnúmero de niños y niñas de ocho a nueve años que aplauden divertidísimos las aventuras eróticas de la marioneta.

Y para terminar diremos que el campesino Petruska es, en el folklore ruso, el payaso que corresponde a nuestro Polichinela.

Hemos hablado hasta aquí de Arlequín y Polichinela; ahora quiero referirme a una máscara que puede considerarse un derivado de ambas. Una máscara que en el siglo XVI se llamó Pedro-lino o Pierotto, y que luego ha pasado a la historia con el nombre que le fue dado en Francia, su patria de adopción, en donde adquirió su máximo desarrollo. Me refiero, claro está, a Pierrot. Éste era en un principio una mezcla de saltimbanqui y bailarín, llevaba la cabeza envuelta en una banda blanca, la cara sin máscara, pero enharinada; y una chaqueta, también blanca, muy larga. Anchos pantalones grises o marrones. Es, en el siglo XVII, al adueñarse del papel de Crivellino, cuando adquiere peculiaridades de Polichinela, unas veces, y otras de Arlequín. Suele ser criado, como éste, o campesino, como aquél. Es más bien tonto, y su mayor habilidad consiste en la forma con que sabe alternar el recitado con el canto. Así aparece en Molière. Al pasar a Francia, en este mismo siglo XVII, le encontramos todo vestido de blanco. En el XIX los románticos le recrean; quisieron ver en su palidez la máscara de la melancolía. Como tantas otras veces, también ésta, el traje se impuso al per-

sonaje, y así fue como los posrománticos y los parnasianos nos lo mostraron paripatético y metarísico en *Pierrot asesino de su mujer*, de Jules Laforgue, o *El doctor blanco*, de Mendés.

Pero van todavía más lejos. Pierrot se muestra tan púdico, de sus sublimes sentimientos dolientes, que nadie consigue comprender; que, temeroso de que las palabras puedan traicionarle, enmudece, y busca en el silencio una nueva expresión que sólo podrá hallar por el camino de la pantomima. Este último Pierrot es crepuscular como toda la poesía de la época; ha perdido ya la banda blanca con que se envolvía la cabeza — que subrayaba su aspecto espectral — para cubrirse con un casquete negro. Grandes botones, también negros, adornan su chaqueta blanca. Ya nunca podremos imaginárnoslo de ninguna otra manera. Nos parece verlo siempre con su cara de luna, doliente como un sauce, tristón como la fuente llorosa de esos melancólicos jardines de pastiche recocó por que deambula.

Pero quien determina la marcha de la comedia, el desenvolvimiento de su acción, no puede ser este Pierrot sentimental y tonto — o tonto por sentimental —, ni ninguna de las otras máscaras secundarias que en ella tanto abundan. Quien presida la marcha de los acontecimientos debe ser un intrigante, el listo de la comedia,

un Zanni, en fin, que a fuerza de garrotazos ha conseguido desentumecer su ingenio y lo ha puesto al servicio de su conveniencia. Este es Brighella. Brighella, como el carbonero primitivo, como Arlequín, es oriundo de Bergamo, y se expresa en un dialecto bergamasco harto espurio. Es el compañero inseparable de Arlequín, que se convierte en el tonto de la comedia, y a quien, en realidad, le está encomendado amenizarla con intermedios escénicos que le den el ritmo y la alegría convenientes. Brighella y Arlequín son el Augusto y el tonto del circo, ya inseparables, seguramente, desde aquel primitivo momento. Un juego de contrastes — como los físicos: Don Quijote y Sancho, Stan Laurel y Oliver Hardy — que persiguen la hilaridad de los espectadores.

A Brighella le viene el nombre de «briga», intriga, enredo. Viste chaqueta y largos pantalones blancos, gorro orlado de verde. Capotillo también blanco y media máscara. Aunque casi siempre le está encomendada la parte de criado, también se le encuentra bajo el aspecto de soldado de ventura, ayudante del verdugo, e incluso, bastantes veces es ladrón. Pero lo que nunca abandona, a través de sus distintas personificaciones, es su papel de intrigante.

A principios del XVIII lo transforma Giuseppe

Angelei, que le viste con una chaqueta abierta que deja ver un chaleco ornado, como aquélla, con alamares verdes. Aparece por primera vez con su triple cuello blanco, y la barba que antes llevaba desaparece, sustituida por unas largas patillas y un bigotito negro muy pequeño.

Este es el Brighella que encontró Goldoni, quien le reservó, en todas sus comedias, ese papel de intrigante con que la tradición le ha perpetuado.

De este Brighella puede asegurarse que ha salido Truffaldino, ese criado cómico que anima las fábulas que Carlo Gozzi escribió para Sacchi. El carácter de Truffaldino resulta difícil de determinar, porque si bien Gozzi acabó escribiendo todas las partes, o casi todas, de sus comedias, siempre dejó en blanco la de este personaje dedicado a Sacchi, que, por lo visto, debió de ser un actor harto genial, y de recursos ilimitados.

Lo único que podemos decir, por cuanto se puede conjeturar por las acotaciones, es que Gozzi supeditaba el carácter de su personaje a los efectos de la comicidad. En *El amor de las tres naranjas*, Truffaldino, que simboliza a la Comedia del Arte, es el único que consigue alegrar al príncipe Tartaglia, que personifica a ese público veneciano que en un principio se mostró lento y tardo en comprender y aceptar la gran

innovación preconizada y llevada a cabo por Goldoni, mientras que acudía regocijado a ver las fábulas confusas y desorbitadas de su enemigo, que no supo, en cambio, crear un teatro de carácter nacional, ni mantener, siquiera, uno ya en vías de desaparición.

En 1683, por una malquerencia, o intriga de escenario, apareció una nueva máscara en la familia ya numerosa de aquéllas. Ocurrió esto en Francia, y fue su creador Angelo Constantini, ese cómico que pagó con veinte años de cárcel sus amores con la amiga de un monarca.

Constantini alternaba con Domenico Biancolelli en la interpretación del Arlequín, pero quejoso porque éste no le daba pie para su lucimiento, reservándole en la interpretación de los papeles partes que no le permitían demostrar su habilidad, creó a Mezzettino, cuyo nombre significa, aproximadamente, media medida.

Efectivamente, Mezzettino hereda condiciones de Brighella, el primer Zanni — es un criado listo e intrigante como aquél — y peculiaridades de Arlequín, el segundo, al que le están encargados, como se ha dicho, los intermedios escénicos. Como este, Mezzettino, canta, baila, es músico. Pero Mezzettino es un Arlequín ennoblecido. Sus saltos y evoluciones están más medidos, sus ingeniosidades están dirigidas a un

público que se ha refinado con la conversación sostenida en los salones de la Maintenon o de Madame Sevigne. Adopta el traje de Scappino. Inteligente y culto, fue agudizando cada vez más su alto ingenio y se dedicó, en sus alusiones, a una sátira mordaz y más directa de lo conveniente. Ciertas alusiones a la Maintenon determinaron su expulsión de Francia; expulsión en la que se vieron envueltas todas las compañías italianas que hacían su agosto en París.

Goldoni recuerda a su hijo Gabriele como el creador de las transformaciones instantáneas, pero, según parece haberse luego demostrado, es también al padre a quien debe reconocérsele esta nueva habilidad histriónica en la que siglos más tarde tanto y tanto destacó Frégoli.

De todas las derivaciones de Brighella, la que más resonancia ha tenido, en el teatro moderno ha sido sin duda Crispín; ese criado cínico, siempre desconfiado, que al no fiarse de la gratitud, ni de ningún otro sentimiento humano, se sirve de su ingenio para tejer una red de intereses con los que su amo, a cuya sombra sabe no habrá de faltarle una posición cómoda y sólida, logren beneficiarse.

Crispín pasó a España, donde tuvo una enorme influencia en esos graciosos de la época en que no es difícil descubrir innumerables detalles

de la personalidad del pícaro. De España pasó luego a Francia, donde llegó a ocupar un primordial papel en un gran número de piezas — *Crispín rival de su dueño*, de Lessage; *El heredero universal*, de Regnard.

Inútil subrayar su postrera aparición en Benavente.

Y aprovecharemos esta referencia a España para introducir, aquí, al Capitán Fracassa.

Se ha dicho innumerables veces que el Capitán Fracasa — otro napolitano — supone una sátira de los capitanes españoles de Italia. E incluso es cierto que más tarde esta suposición — de quienes se han fijado solamente en el tipo ya definido y en voga en una época en que incluso Scaramouche copiaba el traje negro que constituía el uniforme en uso en palacios de los españoles de aquella ciudad —, esa suposición, como decía, se convirtió en realidad. En el siglo xvii Fracassa supone una sátira de los capitanes de esos tercios, tan gloriosos como pobres, que cruzaban Europa con la cabeza erguida y la pisada fuerte de los vencedores. Como aquéllos, se expresa por medio de una jerga extraña, cargada de hinchadas metáforas, en que se confunde la lengua italiana con la francesa, la española y la alemana; algo que debía de ocurrirles seguro a esos soldados de la época imperial.

Pero el origen del Capitán Fracassa es bien distinto. Según parece, recoge tipos de distintas épocas y partes. Dejando a un lado la comedia latina, no nos será difícil emparentarle con los bravos que aparecen en los misterios de la Edad Media; o con el Meo Patacca, ese bravo transtiberino, de la comedia dialectal romana, con quien ninguna mujer se casará con gusto si no tiene cuenta pendiente con la justicia; y que suele recibir como primer regalo de su amante ese cuchillo del que ya nunca se separará ni de noche ni de día.

En el siglo xvii el Capitán Fracassa fue un soldado de aventura que ha cada paso se inventaba la vida y lo encubrado de sus natales. Esta sed de gloria y de hazañas, que luego le convertirán en personaje de la tragicomedia de la impotencia, le viene sin duda de su continuo contacto con nobles, de su continuo ir y venir a través de pueblos y países cuando el genio popular ya le había identificado con ese soldado de ocupación, conquistador en todos los sentidos, por los que, sin duda, como ocurre siempre, no debió sentir ninguna simpatía.

También en el amor, de palabra, es tan fogoso como en sus sueños de gloria, o en esas aventuras que sólo en su imaginación han existido; pero cuando el caso llega se muestra más cobarde que

Arlequín. De aquí surge su tragicomedia. Porque él es el primero que se sorprende de su cobardía, y al percatarse de su vileza queda fatalmente anonadado y vencido. Nos preguntamos entonces, si con su fanfarronería no habrá querido, más que engañarnos, engañarse a sí mismo, para creerse, mientras le sea posible, capaz de realizar todas esas hazañas que constituyen la gloria y la fortuna de tantos otros de sus contemporáneos que valen, en realidad, tan poco como él, y de quienes, el que ha convivido con ellos y les ha visto de cerca, sólo puede creer en el bien de una suerte que se ha entretenido en serles propicia. El nombre le viene del personaje omónimo del «Baldus», ese poema que Teófilo Folengo — 1491-1544 — escribió en versos macarrónicos.

Se le llamó también Capitán Rodomonte, nombre que debe al «Orlando Furioso»; Capitán Matamoros, Capitán Cocodrilo, Capitán Rinoceronte, Terremoto y otros títulos de parecido estilo.

Ostentaba una enorme nariz, se ornaba con unos bigotes terribles y se cubría con un chambergó emplumadísimo. Al cinto llevaba larga espada y arrastraba capa de franjas rojas y gualdas.

Uno de los momentos más esplendorosos de su gloria lo alcanzó en el siglo XVI, al tener como

intérprete a Francesco Andreini, quien escribió varias obras para tal máscara.

En el siglo XIX, Teófilo Gautier, en su novela *El Capitán Fracasa*, por boca del director de una compañía de teatro, nos expone un convincente estudio de la psicología de nuestro personaje.

En Calabria hubo dos máscaras derivadas del Capitán: Coviello y Giangurgulo. Coviello es agudo y está siempre dispuesto en favor de la sátira. El pintor Salvator Rosa se hizo aplaudir en este papel al crear el personaje de *El señor hormiga*.

Giangurgulo es más popular que el anterior. Su nombre quiere decir Giovanni boca llena. A menudo, y de buena gana, se convertirá en ladrón; sobretodo si es de macarrones.

Anteriormente, en el siglo XIV, encontramos un bailarín ambulante, napolitano, llamado Pasquariello. Dos cosas nos hacen suponer que Pasquariello deba pertenecer a esta familia de los capitanes. La primera, el apelativo de «il tuonno» — el trueno —, con que se le adjetiva repetidas veces; la segunda, el que Scaramouche — Fiorilli —, nos lo señala como antepasado suyo. Ya en escena esta última máscara, Pasquariello alterna con ella en papeles de parecida envergadura.

A propósito de Scaramouche, para no alargarnos demasiado, diremos tan sólo que es más refinado y aristocrático que el Capitán Fracassa. Su origen es napolitano; se muestra agudo, burlón; un mimo estupendo, que igual destaca en la danza como en tocar la guitarra o el laúd.

Ya es sabido que Fiorilli fue su creador, y la influencia que éste ejerció sobre Molière. Tal vez la primera muestra iconográfica que poseemos sea el cuadro de Forbus, pintado en 1572, en que el Duque de Ghisa posa vestido de Scaramouche entre otros personajes no menos célebres de la Comedia del Arte.

¿Y del Magnífico, ese Magnífico que acababa siempre burlando al primitivo Zanni, que se ha hecho? ¿Qué ha sido de él en todo este tiempo? Como el resto de los personajes, ha sufrido intensas transformaciones.

Al Magnífico le encontramos ahora convertido en Pantalone.

Pantalone forma, con el Doctor, la pareja de viejos de la Comedia. Suele ser un comerciante retirado ya de los negocios; destinado, como su compañero, a ser burlado por los criados de sus hijos. Si bien en sus postrimerías, en que se le apellida de los Bisognosi — los menesterosos — le vemos, llevado por su buen corazón, a mostrarse compasivo, tendiéndoles la mano a los

aflicidos, es más corriente encontrarle del brazo de madona avaricia; apegado a las tradiciones. Es un hombre que, gracias a su laboriosidad, mantenida con extremada paciencia, ha logrado enriquecerse; y ahora que, ya viejo, se ve libre de preocupaciones, quisiera recuperar todo ese tiempo perdido; recuperar alguno de esos amores que sólo regala la edad joven. Pero en vano. A la postre, siempre prevalecerá su recto sentido común.

Su nombre le viene, según algunos, de San Pantaleone, protector de Venecia; y según otros, de Pianta Leone —planta el león—, burla con que eran denominados los venecianos, que se apresuraban a izar el león de su estandarte en las tierras conquistadas.

Hasta finales del siglo xvii viste largos calzones rojos — los que luego dieron nombre a los de esos franceses de la revolución que llegaron hasta Italia —, chaqueta larga también roja, gorro de lana, máscara negra con una larga barba en punta, doblada hacia arriba, y zapatillas a la turca. Se dice que al tener Venecia que abandonar el reino de Negroponte a los turcos, Pantalone, como el resto de los venecianos, llevó luto; y fue a partir de entonces que su chaqueta roja se convirtió en negra. Así le encontramos desde principios del xviii, en que, además, los

pantalones han sido sustituidos por calzones cortos.

Pero Pantalón no fue siempre así. El mismo Goldoni, que sin duda tuvo noticia de ello, nos lo presenta en *La bancarrota* — 1740 —, una de sus primeras comedias, mujeriego y veleidoso. El primitivo Pantalón, que también es un avaro, es un viejo rijoso a quien la boca se le hace agua a la sola vista de una hembra hermosa y freschachona. Es más, es un auténtico héroe fálico, como bien patente queda demostrado en buena parte de su iconografía. Los grabados de la Colección Fossard, de Estocolmo, ilustran a la perfección sobre tal propósito. Lo obsceno y escratológico es algo congénito a todo arte popular, y quien creyera que la Comedia del Arte está libre de tales pecados se equivoca por completo. Perucci, en su *Arte representativa*, publicada en Nápoles en 1699, dice que «La comedia del arte es un ejercicio virtuoso, cuando se le purga de las desvergüenzas histriónicas». Y sabido es que el pleito que terminó con la expulsión de los comediantes italianos de suelo francés fue debido a una reconvencción hecha por Madam de Maitenon a aquéllos, a quien les rogó mostrarse menos licenciosos; y a la que ellos contestaron con una comedia titulada *La fause prude*, que la encolerizó hasta tal punto, que requirió

del rey, y claro está, consiguiólo, el derecho de expulsión.

Sólo años más tarde, Goldoni, con una técnica algo jesuítica, y al decir esto me refiero a ese arte religioso tan alambicado y melifluo que éstos pusieron en voga, fue quien purgó a la comedia de todas esas licencias, y la convirtió en esa escuela de costumbres, de buenas costumbres, a la que sólo su ingenio extraordinario salva de esa candidez en que caen otros de parecido signo. Y puede que también contribuyera a ello cierto cinismo que Goldoni procuró a la perfección disimular. Su ingenio y la riqueza de los tipos que por ellas desfilan. También éste merece ser notado. En todo arte de auténtico origen popular la anécdota queda relegada a ese pentagrama de la pieza musical que le da a la mano izquierda las notas del acompañamiento; mientras que son esos tipos surgidos directamente de la calle los que ejecutan la melodía, los que acaparan nuestro interés. Basta repasar cierto teatro para tener muestra patente de ello.

Pero no es Pantalón el único personaje, llámémosle equívoco, de la Comedia del Arte. También lo es Tartaglia, que, en parte, puede considerársele derivación del Doctor. Tartaglia es calvo, grueso; suele ser padre de Colombina o Polichinela. Acostumbra a ser notario, juez o

farmacéutico. Es de origen napolitano, y, además de su mucha miopía, se caracteriza por su enorme tartamudez. Esta característica le convierte en un bufón, al igual —y también esto denota en el público un fondo enfermizo— que otros defectos, que convierten a sus ojos, en ridículos a quienes los sufren. Recuérdense los sordos de tantas y tantas comedias.

En el siglo xvii Tartaglia usa grandes gafas verdes y sombrero redondo; capa y traje verdes, listados, horizontalmente, de rayas amarillas, medias blancas y zapatos negros. En el xviii, en las comedias de Gozzi, vestirá librea verde con alamares de plata.

Tartaglia se sirve de su tartamudez para recavar múltiples efectos; incluso de doble sentido. Recurren para ello a esos juegos de palabras tan usados en las viejas cancioncillas populares, de costumbre obscenas, que hoy vuelven a imitar algunos actores que no hacen más que servirse de esas pausas, de esas repeticiones de sílabas que ya Tartaglia usó hasta el mismo agotamiento.

Cuando éste llegó al máximo, Tartaglia abandonó su tartamudez para dedicarse a comprender las cosas y palabras según su capricho.

Este nombre parece que fue heredado de cierto geómetra que en vida de Ruzzante enseñaba en Brescia y en Venecia. Era un mate-

mático que había encontrado la solución al tercer grado de Euclides, y aplicado sus conocimientos a la artillería de su tiempo. También Leonardo, como es sabido, se esforzó en perfeccionar la misma. Parece ser que ésta supone una preocupación congénita a muchas mentalidades notables de la época. De este auténtico Tartaglia se sabe que había escrito varios tratados. En 1512 fue herido por los franceses, y, a partir de entonces, a causa del choque emocional que tal hecho le produjo — jamás los intelectuales han sido demasiado valientes —, tartamudeó. Debió de ser hombre popular, puesto que, a partir de ese momento, en todo el Véneto se usó llamar con su nombre a todo comediante que se sirviera de la tartamudez para recavar efectos cómicos.

También su máscara debió de ser muy popular. No es difícil, en efecto, encontrar comedias en que participen dos Tartaglias, e incluso las hay en que intervienen cuatro.

Y con Tartaglia y Pantalón debemos consignar al Doctor, origen, según parece, de aquél, y derivado, el mismo, de otro personaje más remoto; ese pedante con el que en el xvi se caricaturizó al humanista. Este pedante primitivo, que ya en 1529 encontramos en una comedia de Francesco Belo, que lleva su nombre, y que el

Aretino satiriza con harta maestría en *El Manescalco*, suele ser víctima inocente de un movimiento cultural demasiado basto para él. Fue personaje, además, de numerosos poemas en que suele acusársele de amores contra natura. Pero a finales del xvii había ya desaparecido para dejarle el sitio al Doctor, que fue siempre mucho más humano, y con el que intérpretes y actores se mostraron infinitamente más benévolos.

Le encontramos ya en 1560 en una parodia del Duccio, en que éste se burla de cierto Graziano delle Cotiche, que, posiblemente, también en este como en otros casos fue un personaje real. Le encontramos, pues, en un principio, con el nombre de Doctor Graziano, o Doctor Baloardo. A finales del xvi, de Bernardino y Rodrigo Lombardi, que dieron vida a este personaje, tomó el nombre de Doctor Lombardi. De Bernardino es *El alquimista* (1583), en que el Doctor es protagonista. Sólo más adelante tomó el nombre de Balanzoni, que parece venirle de manera particular de caminar dando pequeños saltitos — «balzi» —, parecidos a los de un pájaro torpe.

Como Doctor Baloardo es, a menudo, abogado, o astrónomo, o filósofo, o diplomático. No es ignorante, pero sí mucho menos sabio de cuanto quiere aparentar. En el fondo es un pobre hombre burlado siempre por los hijos y

los criados. Como Doctor, Graziano suele ser un falso moralista, rígido con sus hijos, pero condescendiente para con sus debilidades. Su hipocresía nos obliga, repetidas veces, a encontrar en él un claro antecedente del Tartufo.

Como Doctor Balanzoni suele ser un médico «bon vivan», que sólo a partir del XVIII deja de ser mujeriego para adquirir un carácter prudente y reposado; aunque siempre se mantenga algo fuera de la realidad; preocupado por la dignidad de sus doctrinas imbuido por una alta y exagerada estima de su propia figura social.

Es natural de Bolonia — «dotta e ghiotta» (sabina y glotona)—, va vestido de negro, usa calzón corto y lleva casaca, pechero blanco, un fieltro negro de ala levantada por los lados — lo que le infiere cierto aire clerical — y una mascarilla negra, que sólo le cubre la frente y la nariz. Éste es el Doctor que recogió Goldoni. Éste es el Doctor que consigue los mayores efectos de su comicidad mediante esa alta estima que siente por sí mismo y que le obliga a tomarse terriblemente en serio.

Al lado de esta máscara deben colocarse otras que quizá tan sólo por no haber sido acogidas por Goldoni deban el no gozar de esa popularidad, más o menos internacional, de que hoy gozan otras. Entre ellas está Gianduia, máscara turi-

nesa, nacida, según parece, en los alrededores de Asti, a principios del XVIII, con el nombre de Girolamo Acaglianetto. Durante la invasión napoleónica se quiso ver en este nombre una alusión al hermano del Emperador; y lo cambió, entonces por el de Gioan — el Juan popular e inevitable — de la Dougia, que por contracción se convirtió, luego, en Gianduia. Es un campesino cuya ingenuidad termina convirtiéndose en astucia. La acompaña Giacometta, su amiga — y a menudo su mujer —, viril y valiente, buena bebedora, lo mismo que su compañero. Con él se personifica esa raza fuerte del cantón piemontés.

Meneghino, en cambio, es milanés, y debemos señalar en él, como principal característica, su versatilidad. A veces le encontramos como criado; otras, como amo, o como campesino, o como mercader. Es realista; algo escéptico. A partir del XVII, por obra de Carlo Maria Maggi, le vemos convertido en un criado sentencioso.

Peppe Nappa es, en cambio, oriundo de Sicilia. Es un criado tonto y glotón. Bailarín y saltarín habilidosísimo. Su enorme capacidad en recibir garrotazos nos lo presenta bajo el aspecto de un payaso.

De Florencia nos llega Stenterello, que aparece, a finales del XVIII, de la mano del Luigi del Buono. Bonachón, charlatán; estúpido a

ratos, a ratos agudo. Posee una gran habilidad en transgiversar las palabras, e incluso inventa otras completamente nuevas.

Pero falta todavía el broche de la Comedia del Arte. Es éste, Colombina, criada astuta y aguda, que con su apariencia de ingenua encierra en sí una buena dosis de malicia. Suele ser fiel a su dueña, por la que siente un gran cariño, aunque a veces también la traiciona.

En la época de Goldoni es pequeña de cuerpo. Viste de rojo, con crucecitas azules; las mangas orladas de blanco. Sobre la cofia, blanca como el delantal y el cuello, una mariposa roja; medias blancas y zapatos negros.

Uno de sus momentos más gloriosos lo alcanzó a finales del siglo xvii, en que se destacó en este papel Caterina Biancolelli, hija de ese Domenico que tanto hizo en pro de Arlequín.

Smeraldina, que suele ser más intrigante, es una de sus muchas variantes. Otra lo es Corolina, que se caracteriza por sus aptitudes de transformista, que a menudo le convierten en caballero, doctor, abogado... Se sirve repetidas veces de tales transformaciones para librarse de las intrigas más embrolladas, de las que sale bien librada y ventajosa gracias a sus hábiles recursos, y de las que, incluso, suele recabar provecho para sus dueños.

Goldoni la inmortalizó en *La serva amorosa*, y con justicia puede decirse que su postrera encarnación es la inolvidable Mirandolina, de *La posadera*.

Pero todos estos criados hábiles y astutos ¿a quién sirven? Aunque sean ellos los que infunden ritmo a la comedia, los que sostienen el peso de la acción, los que la enriquecen con sus tipos, ¿qué anécdota les liga, sirve de excusa para que nos diviertan y entretengan con sus trampas y recursos, con sus burlas? Sirven a los enamorados, esos enamorados que en el XVIII fundieron todos sus nombres anteriores en los de Rosaura y Florindo.

Esos enamorados que se casarán al fin; esa pareja perfecta, pálida y sin auténtico carácter personal, en torno a los cuales se mueve ese mundo múltiple y policromo de los Zannis que tanta vida han tomado.

Rosaura, como Florindo, piensa mediante tópicos; esos honrados lugares comunes en los que se ampara la tradición. Florindo es el tipo ideal de hombre de bien, educado, noble y generoso; sin defectos; se toma en serio, igual que toma en serio las muchas tradiciones de su pueblo.

Rosaura y Florindo constituyen esa nueva generación incierta e indecisa que se librará del dominio y la presión que ejerce sobre ella la

anterior, gracias al apoyo, en ellos más o menos buscado, de esa astucia que constituye el patrimonio de todos esos criados que se mueven a su alrededor.

¿Dónde está ese Zanni primitivo al que burlaba el Magnífico? Ahora es él quien le burla, él el compañero inseparable de sus hijos que con su apoyo se independizan y alcanzan esa unión en la que cifran la felicidad. El Zanni se ha vengado. Se ha convertido en algo esencial en la marcha del mundo nuevo. Es todo un pueblo el que ha pasado a ocupar un primer plano. Es éste un aspecto social de la Comedia del Arte que interesante sería analizar con mucho más detenimiento. Algo de ello se anticipa en el «Fígaro» de Beaumarchais.

Y al llegar a este punto debemos terminar para dejar que Goldoni les dé una vida nueva a esas máscaras que de su mano adquieren mayor humanidad, una mayor finura. Se le atacó mucho, muchísimo, y puede ser incluso que en el fondo de esos ataques del abate Chiari, como en los de Carlo Gozzi, haya mucho de verdad. Son ataques que, de no venir de otros comediógrafos de vena distinta y opuesta a la suya, nos convencerían mucho más. Tanto, al menos, como los de Giuseppe Baretta, el tan temido crítico. A Goldoni se le acusó de haber acabado

con el esplendor y la fantasía de la Comedia del Arte, para sustituirlos por la descolorida reproducción de pequeñas y grises historias populares y burguesas. En parte, es bien cierto. Pero también lo es que al humanizar a Pantalón, al Doctor, a Brighella y Arlequín, que fueron las cuatro máscaras que apadrinó, no hizo más que poner punto final a un esfuerzo en que éstas se habían consumido durante varios siglos. De esos antiguos acróbatas, tan parecidos a simples muñecos movidos por un Maese Pedro que poco cuida de sus corazones, Goldoni recreó auténticos seres de carne y hueso. Eso, de por sí sólo, ya supone un título de gloria más que debe otorgarse a ese hombre que, con su teatro, logró borrar de la escena del país esos melodramas absurdos que tan en boga estaban, y esas comedias tan vulgares; ya que no a otra cosa quedaba reducida, en su tiempo, esa Comedia del Arte que en otros gozó de tanto esplendor.

STANISLAVSKY Y SU HUELLA

Por BARTOLOMÉ OLSINA

Dice Stanislavsky en *Mi vida en el arte*, libro escrito en 1923 durante su estancia en Estados Unidos, a petición de un editor americano y que no apareció en ruso hasta 1925: «Cuanto más grande es el artista, tanto más se interesa por la técnica de su arte».

Así el *padre del teatro ruso* conducía a sus discípulos en busca de la verdad, a través del ejercicio constante y diario de esta técnica.

«¿Por qué el pintor, el escultor, dedica diariamente un determinado tiempo para pintar, para plasmar, y considera irremediabilmente perdido el día que pasó sin que hiciera algo, mientras que el artista dramático tiene el permiso de no hacer nada, pasarse los días muertos en los cafés, en compañía de damas hermosas, y esperar que, durante la noche, Apolo le arroje desde las alturas la “inspiración”?»

sigue preguntándose Constantino en el mismo libro. Para él la «inspiración», en su sentido más peyorativo, debe quedar suplida por «me-

moria emotiva». Así en un ejercicio advierte a sus discípulos del peligro de la «mecanización» de las emociones: «Una forma externa preparada de antemano es una tentación terrible para el actor». Y en una clase anterior había dicho, preparando al actor: «Sean despiadados en desarraigar de ustedes toda tendencia a la exageración y a la actuación mecánica». Y un día, después de la repetición del ejercicio con el loco, que había salido falso y afectado por un exceso de seguridad, de fidelidad a un patrón ya hecho, dice: «Cualquiera pensaría que han fotografiado la primera actuación», y añadió: «Con ello han probado que tienen memorias particularmente fieles para el aspecto externo de un papel». «En cuanto a memoria emotiva, no hubo hoy ninguna señal de ella.»

Y cuando los desalentados discípulos le pidieron explicar esa denominación, les dijo:

«— Yo podría ilustrarles eso como hiciera Ribot, que fue la primera persona que definió este tipo de memoria, contándoles un cuento:

Dos náufragos habían sido arrojados sobre unas rocas por la pleamar. Una vez que fueron rescatados, narraron sus impresiones. Uno recordaba hasta el más ínfimo acto que había hecho; cómo, por qué y dónde había ido, dónde había trepado, dónde había descendido, dónde había saltado, dónde había ba-

jado. El otro no recordaba en absoluto el lugar. Sólo tenía memoria de las emociones que había experimentado. Una tras otra, deleite, temor, esperanza, duda y, finalmente, pánico.

La primera vez les sucedió exactamente lo mismo que a este segundo náufrago: Recuerdo claramente el atolondramiento, el pánico que se introdujo ante la sugestión del loco. Toda la atención estaba centrada en el objetivo ficticio detrás de la puerta, y una vez que se hicieron cargo del caso, comenzaron a actuar con verdadera excitación.

Si hoy hubieran sido ustedes capaces de hacer lo que el segundo hombre del cuento de Ribot, es decir, revivir todas las emociones que experimentaron la primera vez, y actuar sin esfuerzo, involuntariamente, entonces yo hubiera dicho que ustedes poseían una memoria emotiva excepcional. Infortunadamente, ese es el problema más común. Por consiguiente, me veo obligado a ser mucho más modesto en mis exigencias. Admito que pueden empezar el ejercicio y permitir que el plan externo les conduzca. Pero después de ello deben permitirle que les recuerde sus primeros sentimientos y entregarse a ellos como a una fuerza guiadora a través del resto de la escena. Si pueden hacerlo, diré que poseen una memoria emotiva no excepcional, pero muy buena.

Si debo restringir aún más mis exigencias, entonces les diré: actúen con el esquema físico del ejercicio, aun cuando no les recuerde las primeras sensaciones y aunque no sientan el impulso de mirar a las circunstancias dadas del argumento con una mirada fresca y nueva. Pero entonces dejen que vea que

saben utilizar su técnica psíquica para introducir nuevos elementos imaginativos que despierten esos sentimientos dormidos.»

En esta alusión al doctor Ribot tenemos, pues, una de las principales fuentes en las que bebió Stanislavsky, para el desarrollo de sus enseñanzas. Como muy bien ha señalado Nikolai A. Gorchakov en su libro *El Teatro en la Rusia soviética*, «El punto de partida del sistema Stanislavsky está en la psicología de Armando-Teódulo Ribot» (1899-1916). La traducción rusa de *Psicología de los sentimientos* apareció en 1896, casi dos años antes al de la fundación del Teatro de Arte, de Moscú, traducción debida a F. Paulenkov y editada en San Petersburgo. Y veamos ahora el análisis hecho por Gorchakov de este sistema en el libro anteriormente citado.

Es el siguiente:

«En el primer bosquejo de su sistema Stanislavsky dividió el trabajo del actor en seis procesos básicos:

1.º El deseo preliminar. — El deseo de trabajar es despertado.

2.º Aspirar. — La capacidad que ha surgido del deseo del actor para trabajar encuentra el material inicial para su tarea, tanto internamente como externamente, en sí mismo.

3.º Experimentación. — El actor crea y vive a través del carácter interno y externo de lo que ha

creado, aunque en un principio sea sólo en sueños.

4.º Impersonificación. — El actor crea un recubrimiento externo para el carácter así entrevisto sin fusión.

5.º La experiencia y la impersonificación están enlazadas.

6.º Influencia. — El trabajo del actor ante el público impulsa al auditorio a compartir las experiencias del actor.

Al igual que Meyerhold, Táirov se opuso a la psicología, ridiculizó los esfuerzos de Stanislavsky para dar a conocer la vida a los actores según se vive y usarla como fuente de su trabajo. No consideró digno de un artista “deambular continuamente como si en su corazón y ojos existieran unas cámaras para transmitir lo que se observa de la vida, al escenario”. El sistema de Stanislavsky favorecía la “Memoria efectiva”, el análisis psicológico y la búsqueda de genuinas emociones y acciones. Táirov encontró que todo esto destruía el arte del actor. Todos los artificios naturalistas de Stanislavsky quitan al actor su calidad creativa, pensaba Táirov, y les transforman desde la soberanía del escenario en “una persona dulce y sensitiva que no es un mal sicólogo, pero resulta bastante neurótico, que experimenta sinceramente los infortunios y alegrías de su vecino, pero que no crea nada en absoluto para el teatro”. “El idioma en el teatro naturalista está plagado de impurezas copiadas del idioma vulgar de la vida, y el gesto en esta clase de teatro resulta ilustrativo cada día y con frenillo.”

La verdad de la vida triunfa en el teatro natu-

ralista, pero el arte es demolido. Por lo regular, Táirov sostenía que el escenario naturalista era una plaga en las artes del teatro, porque destruía la forma.

No existe de ninguna manera arte, ni puede haber ninguno, sin la forma. El teatro naturalista ha sufrido el daño de una disentería, de falta de forma. Por concentración exclusiva sobre la experiencia, privando al actor de los medios para expresarse, subordinando su trabajo a la verdad de la vida con todas sus incidencias, el teatro naturalista ha aniquilado la forma del escenario. Esta forma tiene sus leyes propias, y éstas no son predicadas sobre la vida. Por esto el teatro naturalista no es esencialmente un teatro genuino y no ha dado nunca unos trabajos acabados a las artes teatrales.

Táirov, sin embargo, refutaba también el teatro simbolista de Meyerhold. Encontraba que este teatro había huido de su cautividad adulterada hacia "la verdad de la vida", pero había caído cautivo de la literatura, pintura y de la dictadura del director. Meyerhold había transformado el actor en un muñeco, un borrón lleno de color, un suplemento al excelente decorado del diseñador, destruyendo el "ego creativo" del actor.

Táirov había refutado la tesis (el teatro naturalista) y la antítesis (el teatro simbolista). Declaró que había encontrado la síntesis. Fue el primero en localizar su "síntesis escénica" en pantomima. La pantomima es un concepto de mucha envergadura y de mucha desnudez espiritual. Las palabras se mueren, y son reemplazadas por el nacimiento de

la acción genuinamente escénica. La acción escénica a primera vista es una forma llena de emoción tensa y creativa que fluye hacia un gesto adecuado completamente.

Solamente el gesto emocional es suficientemente fuerte para expresar el arte del teatro genuino, el arte de la pantomima. Él sólo posee la llave para la forma genuina, forma que está llena de sentimientos creativos, forma emocional. "El gesto emocional", la "forma emocional" es la síntesis escénica para la cual nos hemos ido preparando en nuestro trabajo, y aparte de ésta no existe ningún éxito en el teatro contemporáneo y hasta en el teatro en general.

La afirmación de Táirov diciendo que el teatro genuino estaba basado sobre la pantomima no era nueva.»

Además,

«... repetía el punto principal del sistema creativo de Meyerhold. El nuevo elemento era lo que Táirov entendía por la palabra emoción. Su idea contradecía la experiencia y la verdad de "sentimientos" encontrada en el Teatro de Arte, de Moscú. Fue también una experiencia, pero una experiencia creativa, más que experiencia de la vida. Según él explicaba: "la emoción creativa toma sus jugos, no de la vida real (ni el actor, ni nadie más), sino de la vida creada para el carácter del escenario, a quien el actor recoge del país maravilloso de la fantasía hacia su existencia creativa".

La esfera de las emociones es más noble que las

experiencias “sicológicas” que los actores del Teatro de Arte, de Moscú, usaban para crear una infección “sicológica” en el medio teatral. Radica en el reino legendario de la “fantasía”. El carácter de escenario es una síntesis de las emociones y las formas producidas por la fantasía creativa del actor.

Accidentalmente, Stanislavsky hizo otro descubrimiento que tuvo que tener un papel decisivo con su nuevo sistema técnico interno. Encontró que cuando su atención en el escenario estaba absorbida por la experimentación con su libertad muscular, perdía el sentido de que había un auditorio al otro lado de las candilejas y dejaba de temer: Durante minutos en aquel instante había olvidado que estaba en el escenario, y era precisamente en aquellos momentos que su emoción creativa interna era especialmente buena. De ahí que, debido a la primera regla sobre la libertad muscular, se descubriera una segunda regla: las fuerzas de concentración del actor eran especialmente importantes para el sentimiento creativo interno. Stanislavsky estableció que el trabajo del actor incluye, primero que todo, completa concentración de su entera espiritualidad y naturaleza física; comprende no tan sólo la visión y el oído, sino también todos los cinco sentidos humanos.»

Y después de esto nos vemos tentados a hacer un inciso para recordar al gran maestro francés Charles Dullin, cuando nos dice en su libro *Recuerdos y notas de trabajo de un actor*:

«Es, pues, un error que desgraciadamente está profundamente arraigado, el que profesan gente de espíritu que pretenden que el artista de teatro puede prescindir de la escuela.

(También en España, decimos nosotros.)

El miedo al maestro, el desprecio del oficio, son defensas del impotente o del perezoso.

Van Gogh copiaba a Millet en sus comienzos, y ha sido Van Gogh; quizá porque tuvo al empezar la humildad que le permitió aprender el oficio de pintor antes de soñar en revolucionar las reglas de la pintura.»

Dullin también siguió en sus enseñanzas esta lección infantil que predicara Stanislavsky, basada en los cinco sentidos humanos: ver, oír, oler, tocar y gustar.

«Seguir el vuelo de un pájaro en el espacio.

Tendido en la hierba, observar un insecto...

Escuchar campanas, a lo lejos.

Escuchar el paso de alguien que se acerca.

Aspirar un perfume agradable.

Respirar el aire fresco de la mañana.

Sentir un olor desagradable.

Probar la temperatura del agua con vuestra mano.

Gustar una fruta cogida del árbol.

Gustar vinos de distinto sabor.

Beber algo amargo.»

Y sigue recordando Gorchakov: «... este trabajo, además, incluye el cuerpo, pensamiento,

la imaginación, la voluntad, el sentimiento, la memoria y la imaginación». Stanislavsky, en sus métodos, también estimulaba el desarrollo de la imaginación. Y pedía al actor un informe *completo* sobre la vida de las personajes. «El dramaturgo es, por lo general, avaro de comentarios», decía.

«El espíritu entero y la naturaleza física deben estar dirigidos a crear lo que tenga que ocurrir en el corazón del ser representado. Sería difícil sobreestimar la importancia de este descubrimiento. Recordemos que dio auge a aquellas partes del sistema de Stanislavsky, como son el círculo de la atención y el fenómeno todavía más importante de la soledad pública.

EL CÍRCULO DE ATENCIÓN

Concentración de la atención

«A fin de olvidarse del público, deben ustedes interesarse por algo en el escenario»

y así pide a los alumnos el estudio y examen minucioso de cualquier objeto del escenario. Y uno de ellos dice: «Cuando volví al estudio del esmalte extendido sobre la superficie de la mesa sentí el deseo de levantarlo con algún instrumento agudo». Cosa que nos ha pasado también a nosotros, ante algunas pinturas infor-

malistas. ¿Pretendían sus autores émulos de Stanislavsky, concentrar únicamente nuestra atención?

«Evidentemente, antes de poder determinar puntos de atención a cualquier distancia, será necesario aprender a mirar y a ver cosas en el escenario a cualquier distancia. Se siente la proximidad del público y cada uno se pregunta: “¿Por qué me miran?”

La absorción en la acción interna fue la catapulta empleada para aislar al actor del auditorio, para crear en él un sentimiento de soledad ante la multitud, y solamente por este procedimiento puede el actor sentirse completamente dentro de los pensamientos y experiencias del papel.

Tímidamente, pero persistentemente, Stanislavsky se mantuvo investigando nuevas directrices para su sistema. Descubrió la fórmula mágica del “si fuese”. Stanislavsky consideró que el “si fuese” es el principio de actuación creativa.

En el momento en que el “si fuese” aparece, el actor es transportado del plano de la vida real al de la vida que está imaginando. Una vez lo cree, puede empezar el actor a trabajar. El escenario es la verdad en la cual el actor sinceramente cree, y aun cuando una obvia falsedad, deba convertirse en realidad en el teatro, para que se convierta en arte.

En el futuro los bolcheviques harán un empleo brillante de la conclusión final de Stanislavsky, a fin de transformar la obvia mentira de propaganda en la verdad del escenario.

Desde un principio el sistema Stanislavsky di-

rigió los problemas de actuación con un conocimiento de la psicología humana. Y esta fue la diferencia decisiva entre Stanislavsky y otra gente de teatro durante el período "Fin de siècle". La mayoría de los demás consideraban que la intrusión de la ciencia en el sagrado reino de Apolo era una tosca blasfemia.

Stanislavsky repetidas veces insistió en que si un arte tan inspirado, grande y puro como es la música tiene bases teóricas profundas y científicas, el arte del actor no tiene razón para eludir la ciencia.

El doctor Ribot explicaba que el ideal final de toda memoria consiste en preservar la impresión que dan las experiencias, de forma que se pueda comparar, en fuerza, a la impresión original. Las ideas de Ribot no eran, en general, aplicables a la representación, porque establecían que una persona comprende completamente todos los aspectos de las emociones reproducidas. Stanislavsky, sin embargo, observó con frecuencia la distinción de experiencia en las tablas y en la vida.

Si no fuera por esta diferencia — declaraba Stanislavsky —, el actor que representara unos papeles trágicos podría difícilmente representar los tormentos femeninos de su corazón diariamente y morir de muerte trágica por su causa. Observó que, a diferencia de los individuos en la vida real, los actores dirigen sus emocionalismos altamente excitados, de acuerdo a los designios pretendidos por el papel representado. Su conciencia controla siempre sus experiencias. Y de ninguna manera les deja perderse en estas experiencias. A pesar de ello, muchos de los oponentes de

Stanislavsky adelantaban persistentemente un cargo que no era cierto: que su sistema no hacía distinción entre la vida y la escena, siendo por tanto deficiente.

Stanislavsky continuó y profundizó más que Ribot en cuanto a la anulación del emocionalismo altamente excitado. Estas memorias fueron una arma poderosa en su sistema para salvar a un actor de los clisés estereotipados.

Táirov nunca explicó completamente la palabra misteriosa "emoción" o su idea de "carácter de escenario". No reveló lo que era más importante en las artes escénicas, y esto es lo que precisamente ha explicado el sistema Stanislavsky tan ampliamente y de manera tan convincente. Táirov nunca reveló cómo el proceso creativo creó el carácter en la escena, pero dejó el proceso envuelto en misterio. "El secreto del cómo un carácter escénico es engendrado, es tan maravilloso y tan incomprensible como el misterio de la vida y de la muerte. Si el secreto fuese sondeado y analizado con éxito, el arte dejaría de existir."»

Del segundo Teatro de Arte, de Moscú: «Cuando murió Vagtangov, en 1922, Chekhov (sobrino del dramaturgo) pasó a ser el líder del primer estudio. En 1924 el primer estudio quedó constituido en forma de Teatro de Arte, de Moscú». Aunque Chekhov había sido educado en el teatro de Stanislavsky, en el registro especial del «Primer Studio» encontraríamos esta nota de puño y letra de Stanislavsky, y dirigida a él:

«¡Qué vergüenza, Micha! En treinta años yo no he llegado tarde para entrar en escena más que una sola vez, y usted tantas veces en dos años. ¡Encuentre una solución a este problema!»

«Chekhov empezó con el mismo punto de partida, al igual como los demás reformadores del Teatro soviético. Él, como militante, refutaba el neutralismo. “Simplicidad tal como existe en la vida” y “precisa transmisión fotográfica” como es en el escenario. Era un convencido antroposofista. A través de sus años de actuación en el escenario se mantuvo fiel a la idea de Rudolf Steiner, “donde el trabajo empieza”. La idea creadora se despierta, no por lo que es, sino por lo que puede ser; no por realidad, sino por potencialidad. Chekhov intentó oponer el sistema analítico de Stanislavsky y el método creativo del Teatro de Arte (ambos los consideró él perniciosos, porque conducen al naturalismo) con el principio sintético. El trabajo del actor debe proceder, no de las partes hacia el total, sino de la “prepercepción y percepción del total”. Este pensamiento está detrás de la principal diferencia entre método de Michael Chekhov y el de cualquier otro. Chekhov insistió sobre el predominio de la fantasía con imaginación e inspiración del arte de actuar. »

UNIDADES Y OBJETIVOS

«No dividan una obra más de lo necesario y no utilicen pormenores como guía. ¿Cuál es la esencia

de la obra, aquello sin lo cual no puede existir? Repasan entonces los puntos principales sin entrar en pormenores.»

COMUNIÓN CON UNO MISMO

Este capítulo es una de las cosas más bellas y profundas que se han escrito en materia de teoría teatral. Dice:

«He leído lo que los hindúes dicen acerca de este tema. Creen en la existencia de una clase de energía vital llamada Prana, que da vida a nuestro cuerpo. De acuerdo con sus cálculos, el centro vital de dicho Prana es el plexo solar. En consecuencia, además de nuestro cerebro, que es aceptado generalmente como el centro nervioso y psíquico de nuestro ser, tenemos cerca del corazón una fuente similar en el plexo solar.

He tratado de establecer comunicación entre esos dos centros, con el resultado que no sólo sentí que existían, sino también que, en realidad, entran en contacto uno con el otro. El centro cerebral parece ser el asiento de la conciencia, y el centro nervioso del plexo solar, el asiento de la emoción.

La sensación fue de que mi cerebro mantenía comunicación con mis sentimientos. Me alegré, porque había encontrado el sujeto y el objeto que andaba buscando. Desde que hice el descubrimiento pude comunicar conmigo mismo en el escenario, tanto en voz alta como en silencio y con perfecto dominio de mí mismo.»

Y más adelante:

«Ven ustedes, cuando quieren comunicarse con una persona, buscan primero el alma (en los ojos), su mundo interior. Traten ahora de encontrar mi alma viva: la verdadera.

— ¿Cómo? — pregunté.

El director se asombró:

— ¿No ha extendido nunca sus antenas emotivas para palpar el alma de otra persona? Míreme con atención. Trate de entender y sentir mi disposición interior. Así, así es la manera. Ahora diga cómo me encuentra.»

El P. Xirinachs, en un texto reciente, titulado *Llibertat del germà cos*, y el P. Michel Quoist, en una de sus Plegarias, parecen seguir también el pensamiento de Stanislavsky, con un sentido más trascendental y dentro de un plano poético. Los comienzos de Stanislavsky como actor fueron muy duros y descorazonadores. Un crítico amigo suyo escribía:

«El temperamento de Stanislavsky es más bien pesado, su lenguaje es difícil, y él mismo, tan encantador fuera del escenario, carece de innato encanto artístico. El espectador no se entrega fácilmente a él, la victoria no corre hacia su encuentro, por su causa; muy a menudo tiene que conseguirla tras una lucha dura y pesada.»

Stanislavsky empieza su carrera de «regisseur» con *Los frutos de la enseñanza*, de Tolstoy, y *Otelo*, de Shakespeare. Todavía bajo el influjo del duque de Meiningen, adopta ciegamente los principios de su director artístico Cróneck; en cuanto a fidelidad histórica, en decorados y vestuarios. Pero la Compañía de Meiningen contaba con grandes actores capaces de superar la «pomposa presentación del espectáculo». No así la Compañía de la Sociedad de Arte y Literatura, formada, en su mayoría, por aficionados.

Al cabo de algunos años, después de una conversación que duró dieciocho horas consecutivas, conversación mantenida entre Vladimir Ivanovich-Danchenko, profesor de Arte escénico de la Filarmónica de Moscú, y Stanislavsky, nace, el 21 de junio de 1897, la idea del Teatro Artístico de Moscú, que tan honda huella había de marcar en el mundo escénico.

El Teatro Artístico se inauguró con una tragedia de Alexis Tolstoy, *El Zar Feodor Ivanovich*. La iniciación, pues, «tendía al carácter historico-arqueológico», según confesión del propio Stanislavsky. De quien escribió el profesor Danchenko, refiriéndose a él en este momento en su libro *De lo pasado*:

«... yo tenía que reconocer la ventaja que Stanislavsky me llevaba en la aplicación de los nuevos métodos de distribución y combinación de los actores, mise-en-scène, elaboración de caracteres y planteamiento de cuadros de muchedumbre. La riqueza de su fantasía, las invenciones y las innovaciones, la habilidad con que utilizaba el espacio escénico aprovechando hasta el máximo cada milímetro, todo hacía su escenografía interesante y variada.»

Unos años más tarde, en 1900, con la puesta en escena, por Stanislavsky, de *La gaviota*, cuya figura quedaría ya como emblema glorioso del Teatro Artístico, el «padre del teatro ruso» abandonó lo «arqueológico» para adentrarse en su teatro realista-psicológico, y dice :

«Los que pretenden representar las obras de Chéjov se equivocan, en ellas hay que ser, es decir, vivir, existir, yendo por la principal arteria de su espíritu, la cual yace en lo más profundo.»

Había llegado, dice Galina Tolmacheva, al «teatro de clima, de vivencias y sentimientos íntimos». Cinco años más tarde (1905), el propio Stanislavsky deja atrás el camino ya conseguido ; se revuelve contra sus propias victorias, y, combativo, dice : «El realismo, el ambiente, ya han consumido su vida. Ha llegado el momento de lo irreal en escena» : el simbolismo. Y con Me-

yerhold crea un Teatro-Estudio para intentar nuevas búsquedas estéticas. Este Teatro-Estudio no abriría nunca sus puertas al público. El simbolismo conducido por Meyerhold y sus colaboradores corría para Stanislavsky el peligro de convertirse en teatro de títeres. Unos años atrás, en 1895, el poeta simbolista Valerio Briusov había dicho: «Las obras de Maeterlinck deben ser representadas por títeres, porque los actores echan a perder todo con su excesiva realidad».

Y Stanislavsky, después de disolver el Teatro-Estudio, escribía:

«El teatro es ante todo el actor, y no puede existir sin el actor; mientras que en el teatro proyectado por Meyerhold vemos a un régisseur de talento tratando de cubrir con su propia persona todo el lugar de los actores, quienes no son sino arcilla en sus manos y sirven sólo de intermediarios para que el “régisseur” realce sus interesantes ideas.»

Y he ahí los peligros del simbolismo y del propio sistema Stanislavsky, tan atacados en su tiempo también. El protagonista de *La Idea*, de Leónidas Andreiev, enfermó gravemente buscando «verdaderas vivencias» y sintiendo las «verdaderas emociones» del ser desequilibrado, que debía interpretar.

En este sentido habló cruda y francamente

Nemirovich-Danchenko, dirigiéndose a los jóvenes actores en 1936 :

«Las vivencias del actor no están identificadas con las del personaje que interpreta. *El actor no tiene por qué sufrir sobre el escenario del mismo modo que sufre en la vida.* Esta identificación ocurre de vez en cuando, pero es peligrosa. Puede uno enfrentarse fácilmente con la historia. Y ni aún con eso se llegará a la identificación completa, porque mientras que en la vida uno solamente sufre, en el teatro el actor que sufre su personaje está, en alguna parte de su cerebro, alegrándose de su arte... Sus sufrimientos le proporcionan alegría, y por consiguiente no son idénticos a los sufrimientos reales... Decimos que no se puede subir a escena en un estado de ánimo por así decir ordinario. Sin embargo, en Schaliapin era característico y se pavoneaba de ello, que mientras esperaba su salida hacía bromas y chistes, y después, de repente, dando espaldas a su auditorio, entraba en escena y en su papel...»

También a nosotros un testigo presencial, el escultor Matamala, nos ha contado algunas veces cómo el gran Enrique Borrás, en el desaparecido Teatro Novedades, interpretando la agonía de *El místico*, de Rusiñol, podía dictarle a un camarero situado entre bastidores, entre estertor y estertor agónico, la minuta para su cena, y cómo nuestro público, conmovido, lloraba entre tanto incontinentemente. Desde que

en 1938 Stanislavsky publicó en Moscú su libro capital, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El revivir*, volumen 2.º de sus obras completas, que edita la Academia de Ciencias de la U.R.S.S., obra que vio la luz en Nueva York, en versión de Elizabeth Reynolds Hapgood, aprobada por el propio Stanislavsky y dedicada a su esposa con estas significativas palabras: «Dedico mi obra a María Petrovna Lilina, mi mejor alumna, mi actriz preferida, colaboradora inalterablemente devota de todas mis búsquedas teatrales», numerosas escuelas de arte escénico europeas y americanas han hallado en él un manantial, que no cesa de brotar. Y quizá no se encontraría juicio más justo sobre el mismo y su autor que el expresado por Galina Telmacheva:

«Realmente heroica fue la tarea que le correspondió realizar: destruyó el espíritu conservador y la inercia que enmohecían el movimiento escénico de los actores, tanto en la labor individual como en su conjunto; luchó hasta el final contra los métodos anquilosados, combatiendo esa cómoda leyenda sobre el "actor gracias a Dios", que nada necesita fuera de su talento innato; inventó una técnica del alma-psicotécnica formando una colectividad creadora, y lo que es más asombroso, luchó contra sí mismo y su sistema con una sinceridad propia tan sólo de los verdaderos y abnegados servidores del arte.»

A los diez años de la publicación en la U.R.S.S. de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Lee Strassberg crea, en Nueva York, el Actors Studio, que se establecería después en una vieja iglesia griego-ortodoxa de la calle 43 y en la que se formarían y desde la que se lanzarían esas figuras estelares del cine y teatro americanos de todos conocidos. Los dioses de esta iglesia griega son ahora Eleonora Duse y Stanislavsky. Fue de la confrontación de estas dos figuras excepcionales que nacieron nuevas rutas para el arte interpretativo. Y para Strassberg, el que se desvía de esas rutas marcadas por sus dioses — la Duse y Stanislavsky — deja de pertenecer a su Studio. Porque se equivoca quien crea que las enseñanzas de Stanislavsky son para Strassberg y sus colaboradores una lección cerrada.

James Dean había dicho a Louella Parsons : «Todavía una vez más hágame usted, se lo ruego, el honor de creerme; yo no he sido nunca eso que se llama corrientemente un mal alumno». Él pensaba también: «Para realizar todo lo que quiero emprender necesitaría cien años...». Sí; el camino es largo, y desgraciado de aquel — el que enseña y el que aprenda — que crea ya haber llegado al final.

A alguien quizá pueda extrañarle la conjunción de estos dos nombres: Eleonora Duse y

Stanislavsky. Fue Eleonora Duse quien recomendó a la Compañía rusa a los empresarios europeos. Sentía por el maestro soviético una gran admiración, que podemos ver reflejada en este telegrama que le dirigió a Berlín:

«Para su admirable Compañía, tan digna de una bella victoria. Le ruego crea en mi palabra y sinceridad. Le ruego en el momento disponga firmar un contrato en París, aunque vaya al Teatro Sarah, confíe absolutamente el lanzamiento de esta bella cosa de arte a Mr. Lugné-Poe. Él es quien mejor que nadie trabajará por su triunfo y por el arte. Él le ofrece su ayuda gratuita por el honor de presentar una tan admirable forma de arte en París. Crea en mi palabra de amiga, de admiradora y camarada. — Eleonora Duse.»

Aquella de quien Chejov había escrito a su hermana María Paulovna, en 1891: «¡Qué maravillosa actriz! Nunca hasta ahora había visto nada parecido».

En una estación rusa, un campesino que trataba de acercarse a ella a través de la multitud que acudía a despedirla, no pudiendo lograrlo, preguntó a la persona que con su cuerpo la protegía de las apreturas:

«Señor, señor, pregúntele con qué nos coge: ¿con su corazón, con su mente o con sus sufrimien-

tos?" Eleonora Duse pensó un momento y contestó: "— Digalé que con las tres cosas a la vez".»

Y en esta simple respuesta podríamos hallar también resumido el sistema Stanislavsky. El del Actors Estudio lo resumió Nicolás Rory, particularmente para la interpretación cinematográfica, cuando le dijo a James Mason que actuara «como si tuviera un pie en su conciencia y el otro en su subconsciente».

Si exceptuamos a Stella Adler, que siguió en París, en el verano del 34, un curso particular con el Maestro que duró mes y medio, ninguno de los profesores americanos que enseñan su método conoció personalmente a Stanislavsky.

En la primavera de 1959 Nina Gourfinkel escribió:

«Demasiado a menudo los alumnos de academias dramáticas, conociendo sólo las enseñanzas de Stanislavsky por segunda mano, piensan encontrar en ellas una panacea, un conjunto de recetas milagrosas que basta aplicar para hallarse en posesión del genio. Stanislavsky repetía sin cesar que ninguna técnica, por perfecta que fuera, bastaba para proporcionar el genio.»

En Barcelona dos escuelas anuncian la aplicación del ya citado sistema, en sus planes de enseñanza. Nosotros hemos venido trabajando

sobre todo lo que el sistema tiene de fecundante, procurando soslayar lo que sin duda pudiera ofrecer serios peligros. Hasta los autores soviéticos han bromeado sobre esta posibilidad. Así, en *La pequeña datcha*, comedia, en tres actos, de V. Chkvarkine, estrenada en 1934 en el Teatro de la Sátira, de Moscú, donde se sigue representando habitualmente, y hasta hace pocos meses, en versión francesa, en el Teatro Daunou, de París :

«... una joven actriz que ha pasado por la escuela de Stanislavsky, donde los actores deben verdaderamente “vivir” los personajes interpretados, estudia un papel de muchacha-madre. Entonces tiene la idea de hacer creer a sus padres y cortejadores que ella está esperando, verdaderamente, un bebé. Las reacciones de los padres (el padre sólo piensa en su violoncello y la madre sólo vive para sus gallinas), primero indignados, después comprendidos, y el comportamiento de los pretendientes desatan una serie de situaciones cómicas, donde la sátira social se mezcla a la sátira humana, con un ritmo de opereta reconfortante»,

según Claude Damiens. He aquí a María, la protagonista con su papel en la mano :

«Estoy sola en escena. El escenario, el público... ¡Ah! Si pudiera escaparme, ¿pero dónde? Tengo miedo. ¡Oh, y qué miedo! Toda esta gente que me

mira. Hagamos como si no los viera. En el fondo, ellos no saben que es mi primer papel importante. Lo esencial es no turbarme. ¡Oh, qué silencio! Por otra parte es un silencio nada desagradable, porque cuando empiezan a toser en la sala... ¡La catástrofe! ¡No, no, este papel lo haré admirablemente! ¿Sí pero cómo? No comprendo nada. Eso pasa antes de la Revolución. Una mujer se acostó con el hombre que amaba. Nada de extraordinario. Él la abandona. ¡Pelillos a la mar! ¡No sería yo quien iría a buscarlo! Ella espera un bebé. Muy natural, hasta aquí. Los padres se enteran y la echan de casa. ¡Vaya drama! Ella se va lejos. Todos sus amigos se apartan de ella. Yo no conservaría a semejantes amigos. Ella acaba encontrando a un estudiante. Le ama, se aman. Pero cuando se entera del cuento del niño, la abandona. ¡Feliz viaje! Pero ella sufre. Por eso durante cuatro actos y ocho cuadros no para de llorar. ¿Por qué? ¿Pero, por qué? ¿Cómo la gente aguanta vivir de una manera tan absurda? ¡Si al menos yo pudiera hablar con una muchacha como ésta, verla, hacerle preguntas!... No comprendo nada. ¡Ni siquiera puedo interrogar al autor; murió! Suerte para él. Pero yo me presento dentro de un mes... Heme aquí ante las candilejas, delante del público... con este papel incomprensible para mí...»

Stanislavsky (1863-1938), según expresión del director cinematográfico soviético Pudovkin, estaba «plenamente penetrado por el espíritu del arte realista». Realismo socialista, según Stalin. Realismo del cual dijo un escritor anó-

nimo soviético en un ensayo publicado por la revista *Esprit*:

«Si el realismo socialista quiere elevarse realmente al nivel de las grandes culturas mundiales y crear su "Comunida", no dispone más que de una sola salida: terminar con el realismo, abandonar sus pobres ensayos, de cualquier manera estériles, de crear una Ana Karenina y unos "Cerezos" socialistas. Cuando haya terminado de conformarse con una realidad inexistente para él, entonces podrá expresar el sentido grandioso e inverosímil de nuestra época.»

CONSUETA DE LA HISTORIA DE TOBIAS

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Los textos de la literatura dramática medieval en lengua catalana demuestran la existencia de un «corpus» abundante que, en su mayor parte, ha permanecido inédito. Los intentos de calificación y de valoración de este teatro fueron iniciados por Milá y Fontanals y por el P. Juan Pie ya en el siglo pasado. En la actualidad se prosigue en su estudio, por obra especialmente de José Romeu Figueras, que ha publicado en tres volúmenes («Els nostres clàssics», tres tomos) el material referente al teatro hagiográfico. Los recientes estudios del P. Donovan (1961), confirman la importancia ciertamente notable de esta dramática que nos proponemos ir publicando en su sector todavía inédito.

Ofrecemos hoy el texto de esta consuetu, tomada del manuscrito 1139 de la Biblioteca Central de Barcelona, descubierto por Gabriel Llabrés en 1887 (Boletín de la Sociedad Arqueoló-

gica Luliana, número del 10 de abril) y descrito por el mismo erudito en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1901.

Estamos seguros de que interesará esta forma de teatro litúrgico-popular, fuertemente impregnada de medievalismo.

Las indicaciones del manuscrito que reproducimos en letra cursiva («alme», «eterne rerum») indican la melodía tomada de los cantos litúrgicos con que se cantaba el fragmento que se señala en cada caso.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

[Fol. 135r.] **CONSUETA DE LA HISTORIA DE TOBIAS
EN LO QUAL COMENSA TOBIAS VELL**

[ESCENA 1.^a]

[TOBIAS VELL]

[A to de «Eterne rerum conditor:»]

Puis Déu beneyt me a donats
molts bens y rectament guenyats,
repertir vull bona part dells
entre'ls pobres y vells *misers* [?]
y tots los trists que troberé
per la ciutat y contaré,
lo qual no sens treballs stan
y caritat los faré gran
y a Déu grandíssim seruey
y serueré la sua lley
diners trauré del meu caxó
els miserables per quels do.

[ESCENA 2.^a]

LO REY SENECASICH... [«*alme*».]

Ab le gent d'armas vull perlar
per a los jueus conquistar,

restau vosaltres los meus fills
que io us vull guardar de perills.

FILL MAIOR

No'ns manau tal, pare, senyor,
que'ns seria desonor
y afronta y carrech molt gran.

REY

Callau, mos fills que io us [h]o man
seguiu, capitans honrats,
spediu tots los soldats
a le guerra, no's detingau.

CAPITÀ 1

Senyor, aparellats stam
tot vos desitjam ben servir,
y si's master per vos morir
com a fidelíssims vexalls
y passar qualseuol treballs.

L'ALTRE

Los cauallers y los paons,
y molt bones monicions
sta ia tot a bon concert
ordenat y molt bé per cert.

L'ALTRE

Y tots ells fora la ciutat
speram vostra magestat
molt desitiosos, grans o richs.

L'ALTRE

Trompetas y molts estambors
y banderas de las millors
y carros carregats tenim.

L'ALTRE

Mon senyor, no nos detenim.

REY

Bé serà si us apar, senyors,
que vagen los exploradors
lo ca[m]p aon lo senteran.

LOS DOS

Senyor, prest y proueyrem.

1

Aygua per beure que tingam
per só que de set no muyram,
y lenya per fer baluarts,
y recapte per totes parts;
¡la victoria cert stà
de tots ells en nostra mà!

2

Anem ants que siam vists
per que'ls tropiam inpreuists.

[ESCENA 3.^a]

TOBIAS VELL [«*eterne rerum*»]:

Senyors, y senyoras honrats:
ia port así alguns ducats
per sotvenir los pobrellets,
preniu aximpli del que veyts;
cognant lo rey Salmanasar
era de qu'ell no sens pesar
los jueus, esclaus y subdits
axí los grans com los petits,
y io viuint ab libertat
per asser d'ell granment amat;
are regna Senecarich,
rey cruel, pèsim inimich
y quantre mi gran ira té
per que an els pobres fas bé;
io vaig per setorrar los morts
que fa matar ab penes forts.

[ESCENA 4.^a]

*Tornant lo REY de la guerra ab lo cap y barbe
pelade* [«*passione*»].

[REY]

De la batalla vinch corrent
y he perduda molta gent
lo poble dels jueus reselús
me [h]a desonrat y confús;
en la barba ningun pèl tinch
y en lo cap tot pelat vinch,

y no puch confès saguit
que may tal s[’h]a vist ni oit.
Vina molt promptement, porter,
que io t[’h]e cert, molt manester
¿què fas, per què’t detens aquí?

PORTER

Senyor, ¿què manau? veus-ma así.

REY

Vés, digas els ministres meus
que en auer morts los jueus,
que io’ls he dit molt certament
maten Tobias prestament
y fes que[h]u façen ab rigor.

PORTER

Serà fet quan manau, senyor.

REY

Y porteu-me los bens que té.

PORTER

Lo vostro manament faré.

[ESCENA 5.^a]

TOBIAS [*fugint de [...] son cadefal* [«eterne»]:

Auisats m[’h]an alguns amichs
que’l rey an els botxins [h]a dit

[h]a manat que'm mateu a mi
¿a on me amagaré, masquí?

[*Quan és deuant la case, diu:*]

¡Anne, muller, cuytau, veniu,
dexau tot quan en mans teniu
y tu vina, segueix, mon fill!

ANNA

[H]ay res de nou ni de perill?

TOBIAS IOUE

Sapiam-ho pare, si's plau.

TOBIAS VELL

Saguiu, correu o[h] trists mesquins
que'l rey an els maluats botxins
[h]a manat que'm maten a mi
¿a on me amagaré, masquí?

LOS BOTXINS *ab las spasas tintes de sanch diuen*
[*a to de «rabi»*]:

[BOTXÍ 1.º]

Los coltells corren plens de sanch
de matar jueus y no'ls planch.

[BOTXÍ] 2.º

Cuytem prest, no nos detingam,
a Tobias que no'l perdam.

[BOTXÍ] 1.º

Si'stam que no'l matem a ell
scapar nos va lo mal vell.

[BOTXÍ] 2.º

[Fol. 136r.] Entrem dins ab gran avalot
que si som dins, axir no pot.

[BOTXÍ] 1.º

Tobias, lo fill y muller
tots tres son fuyts sens compere[r].

[BOTXÍ] 2.º

No'ls trobam en ninguna part
a causa som vinguts a tart.

[BOTXÍ] 1.º

Preses auem las robas d'ells
tot l'or, l'argent y richs joyells.

[BOTXÍ] 2.º

Y creyem que'l so rey sens mentir
entre nos les farà partir.

[ESCENA 6.ª]

REY [*«alme laü[des]»*]:

An els meus deus oratió
vull fer ab gran deuotió
per só que'ns tornam la salut.

FILL MAIOR

En hora mala sou vingut.

[JOUÉ]

Nostron pare io veig germà,
quan mal aparallat stà.

[MAIOR]

Millor seria que mort fos,
matem-lo dons nosaltres dos.

JOUÉ

Y vós, germà, qui sou maior
tindreu lo ceptre y honor.

MAIOR

Lo que dieu molt be me par
matem lo no'l façam penar.

REY [*fa oratio a to «Christe qui lux»*]:

¡O[h] deus dels meus intercessors
oiu les mias grans clamors,
si'm saluau io us presentaré
grans donatius i us serviré.

Mentre los fills lo maten [*«eterne»*]:

¡O[h] los meus fills per què'm matau
que us[h]e fet; no [h]u considirau,
que io us só pare natural?
segons feu, altre tal [h]aureu.

Lo fill maior pren lo ceptre y corona, y diu [a to de «alme laudes»]:

[MAIOR]

Regnar vull sens fer crueltats
y mana que sien tornats
a Tobias tots los béns seus
y a tots los altres jueus.

[ESCENA 7.^a]

TOBIAS VELL,
tornant a se case ab lur muller y fill diu [«eterne»]:

Puis és ia mort lo rey cruel .
nosaltres sens nigun raçel
a le nostra case tornam.

ANNA

¡ Qui porà dir quan y folgam !

TOBIAS VELL

Tobias, caríssim fill meu,
porta alguns qui temen Déu,
parens nostros per a sopar
digas que io'ls vull conuidar,
y lo conuit serà m'olt bo
per la festa celebra[...]
no trigas, ves molt prestament.

LO FILL

Io faré vostro manament.

Anantsen LO FILL [a to de «passione»]:

Mon pare és gran caritater
segons las obres li's veig fer,
seguir vull io los passos d'ell
y pendre aximpli del bon vell.

Troba vn home mort y diu:

Lo que mon pare m['h]a manat
io [h]u he molt ben axacutat,
y per aquest home que veig
lo qual [h]an mort tot m'atristeig.

Diu a son pare [«eterne rerum»]:

Un home degollat he vist
en mig del carrer y vinch trist,
io he perlat ab mos parents
y, pare, diuen son contents
y sens triga[r], seran así.

[Fol. 136v.]

TOBIAS VELL

Sopar no m'spereu a mi
pa de dol y de gran plor
menjaré ab dolor de cor.

Vase'n a setorrar lo mort [«passione»]:

Per los nostros peccats molt grans
vénen aduersitats y dans
y fins que sien ben purgats
seran durament castigats.

Are troba lo mo[r]t y plorant sobre ell, diu [el mateix to]:

¡ O Senyor, Déu, molt piadós ! ;
no veyts las grans crueltats vós
que fan vuy ; la sanch scapant
y los proïsmes degollants,
los sangonosos carniçers
d[’h]umana carn son homeyers.
¡ O Senyor, vós los auorriu
castigau, demnau y poniu ;
a Cahim qui Abel matà
ab ira cruel son germà ;
vós, Senyor, l[’h]aveu castigat
que molt vos desplau tal peccat.

Pren lo mort el coll [«eterne»]:

Deiu stich y aquest mort
all coll a setorrar aport ;
obre és de gran caritat
setorrar morts en veritat.

ANNA

Jamay s’és vist vn home tal
per lo que fou nos ve gran mal,
poch a vos volien matar
y veig nos ne voleu star
gent conuidau y el conuit
no sou estat aquesta nit
tot lo treball a mi dexau.

TOBIAS VELL

No us anutgeu, muller, callau.

TOBIAS IOUE [*a to de «pasion»*]:

Tots los qui tenem facultats
despeneu-ho en caritats,
pexiau los qui som semejants,
donau a beura els sedetians,
y vestiu los pobres masquins,
y albergau los pelegrins;
visitau los encarçerats,
y setorrau los bens finats,
y los qui són catius ameu,
y de pobres no us oblideu;
ací an aquest spital
las compliré en general.

[ESCENA 8.^a]

TOBIAS VELL

(*ix ab un bastó fet sego diu [«Christe qui lux»]:*)

Les orenetes m[[']h]an llençat
sobre mos vlls gran sutzetat,
lo qual me han fet del tot cech
y no [h]u puch sèns gran gemech;
de tot sia dada llaor
a Déu beneyt, mon creador,
qualseuol pena y turment
pendré per ell pacientment.

Diu a le muller:

Anna, muller io he sentit
dins case belar vn cabrit;
si per ventura furtat és

tornau-lo de qui l[’h]aveu pres ;
no és licit a ningú
per dret diuinal ni comú
menjar res que sia furtat.

ANNA

Molt follement [h]aveu perlat !
[¿]quin marit és en tot lo món
lo més terrible de quants són,
lo qual envergoneix axí
a se muller, com vos a mi[?] [Fol. 137r.]
bé demostrau que sou cruil
que’m increpeu de cosa vil,
no’s dona qui no s’elteràs
del que diu y anutjàs,
tants són los vostros mancaments
que vostros amichs y parents
vos inproperan com sabeu.

TOBIAS VELL

Déu és molt just qui tot [h]o veu ;
per cert més valria la mort
que viura ab pena tant fort ;
tot ve per los grans peccats meus
abominables y molt greus ;
de me muller sou perseguit
y dels altres enuergony[i]t
posat stich en gran perpleix.

ANNA

De tot sou causa vós mateix,
io continuament treball

taxint que no'm torbe ni rall ;
no, com les altres, me peseig,
y repreniu-me, segons veig,
del que io fas vos manteniu
si no per mi no foreu viu
y sou tornant impacient.

TOBIAS VELL

Perdonau-me mon mancament.

Parla a son fill:

¿Tobias, mon fill, ets aquí?

TOBIAS IOUE

¿Què manau, pare?; veus-ma aquí,
digau me prest lo que voleu.

LO VELL

Escoltau vn petit, fill meu.

[«*Pasione*»]:

Alguns consells te vull donar
per que't sàpies governar,
y après que io mort seré
que visquis sanctament y bé ;
soterre'm quan seré finat
obre és de gran caritat,
y a ta mare quan morrà
y onra-le tant quan viurà,
y recorda't del gran perill
que [h]a pesat per tu mon fill,
en lo ventre quants mesos, nou ;

te portà no sens treball prou ;
ame a Déu sens fictió,
té del pobre compasió,
a ta muller sias leyal,
si d'altre't cures, faràs mal,
y lo que no vols per a tu
no u vulles per altre ningú ;
paga prest an el jornalero
la feyna que li faràs fer ;
saguint tos temps la virtut
de totas gens seràs volgut ;
garde los meus Sants Documents.

TOBIAS IOUE

Io faré vostros manaments.

[ESCENA 9.^a]

(sic) SARRA DONZELLA [*a to «alme»*]:

Siruenta, digas a on ets
mal criade [¿] no vindrà prest[?]
iamés fas res que sia bo.

(sic)

CIRUENTA

De què cridau[?] ; què us he fet io[?]
també'm voleu mata[r] a mi[?]
na homeyera vós axí,
com aneu morts vostros marits
set iouens ben nats y nodrits,

¡fills ni fillas nunca tingau
puis ten malement me tractau!
sobre la terra nats de vós.

SARRA

Lo teu parlar m'és odiós;
sens menjar ni beure staré
y de continu ploraré;
les nits y dias ab gamechs
(sic) per què Déu hoia los meus prechs.

Oratió que fa SARRA [«Christe qui lux»]:

[Fol. 137v.] Mon Déu vertader de Israel:
io us suplich ab sanctísim zel
(sic) que'm lleueu per vostra bondat
lo probri gran que m['h]an posat.
Vós sebeu que si prencch marit
que [h]u fas per que siau seruit
y no per desig de la carn
ni del proïsme per scarn.

[ESCENA 10.^a]

TOBIAS a son fill [«eterne rerum»]:

Sàpias, fill meu molt amat,
qu'en Raye[1], en lo temps pasat,
a Gabello nostron parent
he dexats deu talents d'argent.
Sius vols anar ages algú
la qual vage y vinga ab tu
vet así lo seu albarà.

LO FILL

Cosa és pare, qui'm satisfà
io aniré allà on és
per cobrar d'argent aqueix pes;
cercar vull qui mi acompany.

PARE

Fes ho y darli [h]em del guany.

TOBIAS IOUE *troba Sant Raphael:*

[TOBIAS IOUE]

Bon Senyor, Déu vos do salut.

L'ÀNGEL

Bon ioue, bé siau vingut
[¿]teniu nessesçitat de mi[?]

TOBIAS

De Rayel sabeu lo camí,
digau-me doncs la regió.

L'ÀNGEL

De tot puch dar bona raó,
coneçh vostron cousin germà
Gabillo que'n Rayel stà
si voleu io us y portaré.

TOBIAS

Merçé [h]em fareu, io us pagaré
ab mon pare primer parlem
y après la via ferem.

Parle TOBIAS IOUE a son pare y diu el mateix to
[«alme»]:

Mon pare, vn hom he trobat
qui'm porterà a le ciutat
de Rayel per cobrar l'argent
y qui'm tornarà saluament;
a le porta l['h]e fet restar.

TOBIAS VELL

Entrau, senyor, per vostra fe.

L'ÀNGEL

Per amor de vos, io [h]u faré
bon vell, Déu vos trametre goig.

VELL

Paçió'm cause lo que oig
;quina alagria puch tenir
que [l]lum del cel no veig venir!
[¿]de quin trib sou, digau, amich[?]

L'ÀNGEL

Asarias, senyor, me dich
fill de Ananias lo gran.

LO VELL

Aquest fill meu io'l vos coman
de bon linatge deualau ;
pertiu vos prest, no us ditingau
l'àngel de Déu sia ab dos.

L'ÀNGEL

Y també que resta ab vós.

ANNA

Mon fill, ves amb la pau de Déu
y quart te sempre l'àngel seu
no [h]u puch dir sino ab plors grans.

TOBIAS

Senyors, io a tots us bes las mans.

[ESCENA 11.^a]

*Vasen y cuan son an el riu, diu TOBIAS [a to de
«alme laudes»]:*

[TOBIAS IOUE]

Vn peix me vol damnificar.

L'ÀNGEL

Preniu lo peix no cal duptar,
preniu lo sens algun raçel ;
guardau lo cor, fetge y fel,

en brasas ne coureu vn tros
y l'altre salereu mes que vós.

TOBIAS

[Fol. 138^r.] Y quan serà cuyt, ¿què'l ferem?

L'ÀNGEL

Per la via el mengerem.

[ESCENA 12.^a]

ANNA *plorant diu* [«*pasione*»]:

¡O Tobias, fill meu molt car
y de mi t[[']h]an fet apartar,
lo qual ets ab molta raó
de nostra vallesa bastó,
trista la mare qu'vn fill sol
te [a]bsent de le qual tant vol;
ia may a Gabello ducats
li [h]agués ton pare dexats,
mes amaria cert morir
o viure pobra per tenir
absent de mos vlls a tu, fill!

TOBIAS VELL

Callau, que no pendrà perill;
l'àngel sens dupta el guiarà
y sa y saluo'l portarà.
Fiau de Déu y no ploreu.

ANNA

Dexau-me plorar si voleu.

[ESCENA 13.^a]

Diu TOBIAS IOUE [*a to de «aline»*]:

[TOBIAS IOUE]

Asarias, senyor, digau
[¿]per què la fel guardar manau
y lo cor del peix auem pres[?]

L'ÀNGEL

No'l lenseu que sert mol bo és
lo fum del cor farà fugir
tots los dimonis sens mentir,
y vntarse del fel los vlls
los cechs y veuran sens argulls.

TOBIAS

Digau, senyor, on poserem[?]

L'ÀNGEL

No dupteu, que bon loch tindrem,
en la case de Raquel
amich de vostro pare Fayel
homo rich y vostron parent,
vna filla té solement
la qual vull prengau per muller.

TOBIAS

Senyor, yo no [h]u he menester :
set marits sé que ha tinguts
y tots en la mort són cayguts,
diuen que'ls dimonis ho fan
no voldria que'm saguís dan[y] ;
mon pare altre fill no té.

L'ÀNGEL

Tobias, yo us ho mostraré
los dimonis an aquest món
qui poden fer mal tots quants son ;
[«Pasion»]
tots los qui en los casaments
solement los deu pensaments
tenen anuigs perenals,
en les obres son sensuals,
no fan a Déu oratió
la sua gratia que'ls do,
y puis d'ell no tenen recort,
lo diable los dóna mort.
Lo cor del peix vós cremereu
y tres iorns a Déu pregareu
ans del afecta matrimonial,
u dimoni no's farà mal,
y après pasat aqueix temps
fereu l'obediència ensemps
de procrear fills per amor
vivint de Déu ab sant tamor.

ESCENA 14.^a

L'ÀNGEL a RAQUEL [*«eterne rerum»*]:

Déu vos quart, senyor virtuós.

RAQUEL

Bé siau aribats, Senyor,

[¿]d'on sou y qual es vostro nom[?]

L'ÀNGEL

Io us diré molt promptement com
del trib de Neptalim som cert
y aquest ioue molt espert
és fill de Tobias lo vell.

ANNA DE RAQUEL

Ia semble sens dupta a y ell.

RAQUEL

Vina, fill, abrece'ns a tots
abans de parlar altres mots.

ANNA DE [RAQUEL]

Fill de pare virtuós ets
gran almoynier y molt honest.

RAQUEL

[Fol. 138v.] Lo nostro cor és andolit,
de Déu tu sias beneyt.

ANNA

I làgrimas dels vlls lensau
per lo gran amor que't portau.

RAQUEL

Si's plau, senyors, anem a menjar.

TOBIAS

Vos me [h]aureu a perdonar
que jamés tal cosa faré
sens que no façau lo que us diré:
a mi de bon grat que [he]m doneu
per muller Sarra si voleu.

L'ÀNGEL

No temau d'algun cas strany
que solement ay ell pertany,
y della los marits pasats
maraxadors no'n són stats;
feu ho sens algun pensament.

RAQUEL

Puis ho voleu, io só content.

*Pren RAQUEL las mans a TOBIAS y a SARRA sa filla,
y diu [«eterne»]:*

Daume fills meus los dos les mans
no és sens marauellas grans,

casquí le sua drete mà
y ver matrimoni serà,
lo Déu lo qual tots adoram
de Isach, Jacob y Abraam,
sia ab vosaltres y que us do
la sua benedictió.

ANNA

Veniu a dormir los meus fills,
lo Senyor vos quart de perills
y vaig a dormir sens raçel
comàn vos el Senyor del Çel.

[ESCENA 15.^a]

*Esent los dos sols dins la cambre, diu TOBIAS a
SARRA [a to de «eterne rerum»]:*

[TOBIAS]

Sarra, muller mia leyal,
ans de l'apetit carnal
preguem per tres dias y nits
a Déu y serem beneïts,
y après acabats aquells
saguint de Déu los sants consells
el matrimoni nos pendrem.

SARRA

Cosa bona fer-la deuem.

*Agenollats los dos, diu TOBIAS [«Christe qui lux»
ab les mans juntes]:*

[TOBIAS]

Senyor del Cel y del món
de quantas creatures són,
pesades, presents y serán
hoiu los nostros prechs, Déu gran.

SARRA

Placie'us que'ns sia placent
aquest nostro ajuntament
y fills he fillas quens doneu
que'us seruesquen con maraxeu.

[ESCENA 16.^a]

L'ÀNGEL *an el diable [to de «rabi»]:*

Digas on vas mal sperit.

DIABLE

Matar vull Tobias a nit
com he fet dels altres marits
que per lurs culpas he purrits;
a Sarra quan volrà folgar
a Tobias vull ofegar
que de mi no porà fugir.

L'ÀNGEL

[¿]No sabs que io't puch impedir[?]
de tot perill lo guardaré

y a tu, torment, ligaré
en aquest loch de peus y mans
ab cadenes forts y molts grans.

[ESCENA 17.^a]

ANNA a la siruenta [«alme»]:

Siruenta, mira com stam
los dos sposats y que fan
si res de mal los [h]a saguits.

SIRUENTA

[Fol. 139^r.] Io faré lo que m[']h[']aveu dit;
mirat los he, alegrau vos
y dormen molt a pler los dos
y viu és Tobias no y dupteu.

RAQUEL Y ANNA PLEGATS

Sien dades laors a Déu.

[ESCENA 18.^a]

Duo que canten TOBIAS y SARRA agenollats:

[TOBIAS Y SARRA]

Gratias fem el Creador
qui per se bondad y amor
nos[h]a dexats, vull selebrar
lo matrimoni sens peccar.

[ESCENA 19.ª]

RAQUEL [«*alme*»]:

Siruent meu, torna prest cobrir
la foçe que feres ayr
mon gerne, de mort és scapat.

SIRUENT

Lo[h]u faré, Déu sia loat.

[ESCENA 20.ª]

L'ÀNGEL [«*alme*»]:

De case de Gabello vinch,
io tote le moneda tinch,
Tobies, spediu anem
en nostras cases, no'ns torbem.

TOBIAS

Mon pare y ma mare stan
ab pene y treball molt gran,
per star io d'els tant absent
anem-nos-ne, dons, prestament
dau-nos licencia, Senyor.

RAQUEL

Io le us atorch, no sens tristor.

ANNA

La pertida vostra ens desplau.

RAQUEL

Anau tots de Déu en la pau
la mitat de mos bens teniu
per la promesa que io us fiu.

ANNA

Puis tant vos apartau de nos
dons veniu, abraçau nos.

Así se abraçan tots plorant y RAQUEL parle a sa filla [«paci[one]»]:

[RAQUEL]

Escoltau ma filla, primer,
lo que't diré que[h]as de fer;
y scriu[h]o en lletres d'or
de mot en mot en lo teu cor;
honre tos sogras, los bons vells
y regueixte per sons consells;
ame tos temps a ton marit
y fes que sia ben seruit;
a tos fills santament nodreix
la familia el regeix,
treballa sens reprentió
y Déu la seva pau vos do.

[ESCENA 21.^a]

Lamentació que fa ANNA per la triga del seu fill [«pacione»]:

[ANNA]

¡O fill [¿]per què peregrinar[?]
torne sens més pensar
en terras longior ques de si,
[¿]com trigues tant, trista de mi,
llum de nostros ulls molt volgut
bastó de nostra senectud
y de nostra vida vn goig[?]
[¿] aon ets que no't sent ni oig[?]

Diu ANNA a TOBIAS VELL:

Ningú tenim qui'ns aconsol.

TOBIAS

Muller [¿]per què feu ten gran dol[?]
dexau la paçió, teniu;
y no ploreu que sert és viu.

[ESCENA 22.^a]

Aribat l'ÀNGEL y TOBIAS ab se muller y çiruenta en case del pare y la mare, diu ANNA [«eterne rerum»]:

[ANNA]

[Fol. 139^v.] ¡O lo meu fill desitjat tant
que ia may poría dir quan!

TOBIAS VELL

A nosaltres dos sens mentir
[h]as trets de la foçe en venir.

ANNA

[¿]Què és la dona la qual ve
y ab çiruentas y tant bé[?]

TOBIES IOUE

Sarra, filla de Raquel
y muller mia molt fayel.

ANNA [a SARRA]

Molt ben aribade siau
filla mia Sarra, entrau,
en veureus nos som alegrats.

SARRA

Vosaltres siau ben trobats,
mon pare [h]eus tremet grans saluts,
y ma mare vells coneguts
parents vostros y bons amichs.

TOBIAS VELL

Per cert molt volguts y antichs.

TOBIAS IOUE

Los vlls mon pare us vull vntar
del fel d'vn peix y sen duptar
la vista vostra cobrereu.

LO VELL

Fes tot lo que't vulles, fill meu.

Vnta li los vlls y cobre le vista, y diu LO VELL
[«alme»]:

Lo Déu de Israel poderós
sia loat tos temps per a nos,
quan [h]a volgut m[h]a castigat
y après me[h]a [i]libertat;
a tu, mon fill, veix clarament
y sens ningú impediment
totes les cosas com de bans.

LO FILL

Obres són queDéu fa molts grans.

TOBIAS IOUE, *parle a l'ÀNGEL*:

Asarias [¿]ab què porem
pagar senyor, lo queus deuem[?]

LO VELL

Preniu la mitat dels diners
aveu aportat y molt més
y no sereu molt ben pagat!

L'ÀNGEL

Io us dich en tota veritat
que som l'arcàngel Sant Raphel
qui stich deuant Déu altre el Çel.

Are cauen tots els peus del ÀNGEL, y diu los ell:

Alsau-vos tots y no temau
ab tots sia de Déu la pau,
y las almoynas millors són
que tots los tresors dequest món,
lliberen de l'eterna mort
y purguen de qualseuol tort
io me'n vaig a qui m[']ha tremés
seruiu-lo que bon Senyor és.

CANTORIA

*Molt gran és Déu eternalment
y lo regna seu, permanent;
loemlo y beneygam
per què arribar y pugam.*

FINIS

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela