INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

ESQUEMA
DE
HISTORIA DEL TEATRO

POR
GUILLERMO DÍAZ-PLAJA
DIRECTOR DEL INSTITUTO

ESTUDIOS
TERCERA SERIE. — N.° 1
1944

ESQUEMA
DE HISTORIA DEL TEATRO

Casa Provincial de Caridad : Imprenta-Escuela : Barcelona

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

ESQUEMA
DE
HISTORIA DEL TEATRO

POR
GUILLERMO DÍAZ-PLAJA
DIRECTOR DEL INSTITUTO

ESTUDIOS
TERCERA SERIE. — N.º 1
1944

Capítulo I

EL TEATRO PRIMITIVO

El teatro y el mundo salvaje. — El espíritu mimético por el que el hombre tiende a imitar las cosas que le rodean o están por encima de él, es tan viejo como la Humanidad. Como siempre que nos acercamos al amanecer de la Historia, los temas religiosos y artísticos se mezclan obscuramente. Las tribus salvajes imitan al animal sagrado (*totem*) que las representa. Desde muy antiguo, el sacerdote se ha considerado como «intérprete» del dios; conjura en su nombre y se rodea de una escenografía a propósito para su función. Las danzas sacerdotales han sido conocidas en todos los tiempos. La Biblia nos habla de los levitas delante del Arca; todavía hoy, los monjes budistas del Tibet practican danzas de este tipo. No es necesario decir que estas danzas tienen un contenido dramático muy acentuado. Representan al dios, ya colérico, ya benigno; la lucha de las pasiones ante el atemorizado creyente; en todo caso un mimetismo claramente teatral, por más que, como es natural, sea muy difícil pre-

cisar los géneros de los que un espectáculo tan primario está compuesto.

Las danzas guerreras en las cuales los salvajes luchan contra enemigos invisibles, naturales o sobrenaturales, son también, rudimentariamente, teatro. Los textos de literatura negra que conocemos, editados por Frobenius, Cendrars, etc., contienen diálogos evidentemente dramáticos; igualmente, rodeados de magia y brujería, poseen un contenido teatral los encantadores de serpientes y otras fieras, a las que se considera morada de espíritus malignos.

Finalmente, las danzas y representaciones de carácter sexual tienen también gran importancia cuando se trata de alinear los precedentes de la historia del teatro.

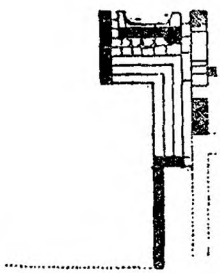
LA MÍMICA Y LA RELIGIÓN EN LAS CIVILIZACIONES ORIENTALES. — No podemos dudar, pues, de la enorme importancia del elemento dramático en las concepciones religiosas más antiguas que se conocen. La mitología india, por ejemplo, nos explica como Krixna, encarnación de Visnú, vencedor de las Tentaciones, iniciado perfecto, enseñó a la tierra la música y la danza, únicos medios de dar idea a los mortales de las pasiones y acciones de los dioses. Las danzarinas sagradas (*devadassi*) pueden dar a entender, sin hablar, las ideas maestras y el recuerdo de los sobrehumanos, la devoción filial de Rama, la cólera de Indra y el dolor de Sita al separarse de su esposo.

La mitología japonesa posee un delicioso episodio

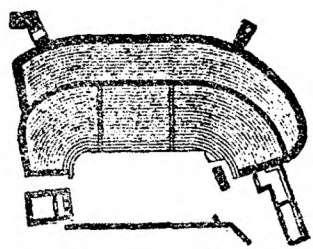
para explicar el origen divino del teatro: la Diosa del Sol, Amaterasu, se había encerrado en una profunda cueva por despecho, debido a las ofensas recibidas de su hermano. De esta manera, la luz desapareció de la tierra y del cielo. Los dioses, con razón entristecidos, recurrieron a una estratagema. Cerca de la entrada hicieron montar una especie de escenario (espejos, joyas, banderas colgando de los árboles), y mientras los dioses hacían sonar pífanos y tambores, la diosa Ameno-Uzume, con una guirnalda de flores, cantaba y bailaba cerca de la entrada de la cueva. Impulsada por la curiosidad, Amaterasu salió. Así volvió la luz al mundo.

En Egipto existen también representaciones dramáticas, de las que poseemos no sólo noticias, sino incluso textos. Se trata también del teatro religioso en relación con el tema principal de la espiritualidad egipcia: la Muerte. Se representaba la resurrección de Osiris, a quien acompañaban actores, que representaban personajes mitológicos relacionados con él. Parece que el drama duraba veinticuatro horas; veinticuatro escenas representadas en cada una de las horas del día. Había en estas representaciones la mímica de los dioses que tomaban parte en la acción, recitadores del poema y un coro que cantaba canciones, ya alegres, ya fúnebres, según los acontecimientos. Estas canciones iban acompañadas de música. En textos posteriores, mímica y recitación se funden en la persona del autor. Los coros persisten.

LOS ESPECTÁCULOS CRETENSES. — El punto de enlace entre este mundo complejo del arte oriental y la primera cultura griega — cuna del arte occidental — es la Isla de Creta, en donde dos mil años antes de Cristo se daba una cultura tan peculiar como trascendental para la continuidad espiritual del mundo. Los restos



Teatro de Knosos
(Creta)



Teatro preclásico de Torico
(Ática)

de esta cultura — sobre todo en el Palacio de Minos, en Knosos — nos muestran la existencia de un espectáculo religioso, en el que el toro — animal sagrado — interviene rodeado de luchadores acróbatas, en unos ejercicios que recuerdan las actuales corridas de toros. Estos ejercicios podían tener lugar en los grandes patios centrales, que poseían todas las grandes construcciones de esta cultura. A la vez encontramos unas superficies rectangulares empedradas, de dimensiones más reducidas (13 por 10 m.), a propósito para ejercicios gimnásticos o evoluciones coreográficas. Estas superficies

tienen, en dos lados contiguos, unas gradas para los espectadores y una especie de tribuna de honor. Esta disposición de las gradas formando ángulo es muy interesante, porque de ellas se deriva la forma del teatro clásico de la Antigüedad.

Capítulo II

ORÍGENES DEL TEATRO GRIEGO

El culto de Diónisos. — El origen del teatro griego suele atribuirse al lirismo coral-religioso. Dentro de este lirismo había composiciones como el hiporquema, en honor de Artemisa o de Apolo; otras más populares y expresivas, dedicadas a Diónisos, dios que simbolizaba la vitalidad exuberante de la Naturaleza. El coro, en estas fiestas dionisíacas, lo formaban hombres vestidos de sátiros con pieles de macho cabrío, en griego, «tragos». Por esto a esos coros se los llamó «trágicos». Cantaban ditirambos en honor de Diónisos. En ellos celebraba el pueblo la evolución de la naturaleza identificada con el dios. Su muerte y resurrección anual y la gracia de la cosecha. Diónisos («*Bacchus*» en latín) representaba la alegría vital y la embriaguez producida por el zumo de la uva. Este mito, procedente de Tracia, con derivaciones de mitos orientales, tuvo gran importancia en la mitología griega. Se le relaciona con los misterios de Eleusis, en los que los atenienses, al llegar el mes de septiembre, salían en procesión para celebrar el hecho de que la diosa Ceres hubiera ense-

ñado a Triptolemo el arte de cultivar la tierra. De esta manera, el culto dionisíaco reflejaba, a la vez, el entusiasmo vital, un ardiente naturalismo y un movimiento de gratitud hacia el dios que hacía posibles tales goces sobre la tierra.

LAS FIESTAS DIONISÍACAS. — El culto a Diónisos se celebraba en Atenas tres veces al año preferentemente;

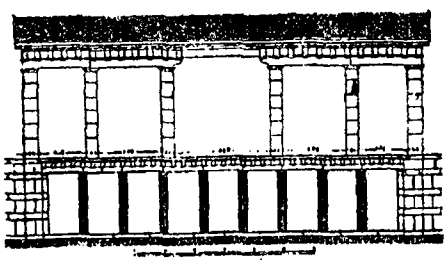
Diónisos instituyendo la tragedia

en enero tenían lugar las fiestas dionisíacas leneanas; al empezar la primavera, las dionisíacas urbanas; en invierno, las dionisíacas rurales. Con estas fiestas las conmemoraciones religiosas tradicionales se hacían oficiales y la organización de espectáculos dramáticos se convertía en una función de Estado. El carácter litúrgico de este teatro facilitaba el que se le considerase como cosa pública en una sociedad que, como todas las sociedades primitivas, no distinguía suficientemente, en la autoridad suprema, las funciones del Rey, del Sacer-

dote y del Magistrado. Entre estas fiestas dionisíacas, las primeras eran de carácter más local; las rurales consistían en la repetición en los villorrios de las fiestas atenienses, que eran, en cierto modo, reanudadas. Sin embargo, las más importantes eran las dionisíacas urbanas, llamadas también grandes dionisíacas, que cuando llegaba el buen tiempo eran causa de que viajeros de todo el mundo helénico acudiesen a Atenas. Las fiestas duraban seis días, durante los cuales todos los ciudadanos se entregaban a ejercicios litúrgicos. Había usualmente una procesión y concursos de coros ditirámbicos. Los tres últimos días se dedicaban a las representaciones teatrales.

LOS PRIMEROS INDICIOS LITERARIOS. — Debe notarse que en el ditirambo Teseo, de Baquílides (s. VI a J. C.), hay un diálogo alternado entre el Exarcón, que representa a Egeo, y el coro, que representa a los ancianos atenienses. El coro pregunta a Egeo el porqué del aviso guerrero que la trompa les deja oír; Egeo cuenta las proezas de un atleta formidable (Teseo), a quien un heraldo ha encontrado en el camino del Istmo, y expresa su temor. El coro se inquieta y pide datos más concretos. Egeo los da, añadiendo que se dirige hacia la ciudad. Las cuatro estrofas de que consta esta composición deben ser, según Croisset, el principio de un poema más extenso y, en todo caso, la única muestra de aquellos ditirambos que los historiadores dan como precedentes seguros de la literatura dramática en Grecia.

Con todo, el teatro no podrá considerarse consolidado hasta que la organización de los espectáculos dramáticos se convierta en un acontecimiento público con la instauración de las fiestas dionisíacas, las aportaciones de Esquilo y Sófocles y la construcción de teatros de carácter permanente, que substituyan las representaciones ambulantes o sobre tablados de madera, y nos hagan patentes este magnífico brillo de la civilización griega.



Reconstrucción de una escena (Oropos)

Capítulo III

EL TEATRO GRIEGO CLÁSICO

Tespis. — Para la Antigüedad, el teatro, sobre todo como organización, era invención griega. Horacio explica que «fué Tespis quien inventó el género ignorado de la Musa trágica, y que en carros transportaba a los cantores y actores, con las caras pintadas con el poso del vino». Tespis había nacido hacia el 580 (a. J. C.). Poeta de ditirambos, se le atribuye, en principio, la transformación de los cantos trágicos corales, debida a la introducción de un actor. Evidentemente, los coros tenían ya un corifeo o solista, pero su posición estaba demasiado estrechamente ligada al conjunto. Entonces, Tespis pensó asociar al coro un recitador que conversara con el coro y procurara responder a sus preguntas o bien recitar fragmentos narrativos de extensión indeterminada. El coro respondía o glosaba. Quedaba, por tanto, establecido el diálogo, germen del teatro futuro.

Posiblemente, Tespis dignificó el contenido de estos diálogos, e incluso compuso algunos de los que tan sólo se conocen los títulos. Vemos por ellos que, efectiva-

mente, los temas pertenecen a las leyendas heroicas y que el elemento satírico quedaba algo relegado, aun cuando la persistencia de la palabra tragedia nos da a entender que no desaparece del todo.

Por otra parte, el carácter rural del espectáculo se mantiene también. Tespis se exhibía en los pueblos del Ática, hasta que hacia el 535 (a. de J. C.) ganó el concurso en las primeras fiestas dionisíacas de Atenas. Desde este momento la tragedia se convierte en un espectáculo definitivamente ciudadano.

Músicos concursantes ante los jueces

Escena trágica

Espectáculo ecuestre

LOS CONCURSOS. — La organización de los espectáculos teatrales en Grecia era, como hemos dicho, una función de Estado. Los concursos de tragedias se inician en tiempo de Pisístrato (534 a. de J. C.), en Atenas, pero hasta un siglo después no son importantes. Se autorizaba sólo a tres poetas para que se presentasen en estos concursos; cada uno presentaba, generalmente, una tetralogía, compuesta de tres tragedias y un drama satírico.

Durante las dionisíacas urbanas, la autoridad municipal (Arconte Epónimo) designaba al corega. El ciudadano designado, generalmente rico, tenía obligación de reclutar, equipar y hacer instruir al coro. Los actores eran designados después de un examen y llevaban su compañía. Los elementos designados eran distribuídos por suerte entre los concursantes para que representasen sus tragedias.

PERSONAJES, CORO. — He aquí los elementos característicos del teatro griego; por una parte, el personaje interpretado por el actor; por otra, el coro, que representa la tradición del canto colectivo y que es conducido por el Exarcón. Cuando los personajes eran más de uno (el rey, el mensajero, etc.), el actor recitaba sucesivamente los papeles. En tiempos de Tespis, éste reclutaba el coro entre los aficionados locales, a los que instruía unos cuantos días antes de la fiesta. Después se marchaba en su carro, pintorescamente decorado, a otro pueblo.

Sin embargo, los dos elementos de este teatro habían de evolucionar rápidamente por la expansión del género e incluso con su transformación externa. Las representaciones para grandes multitudes pusieron de manifiesto la necesidad de construcciones que permitiesen a la vez la visibilidad y el efecto.

Fué entonces cuando se dotó al actor de una máscara con una boca, dibujada, de gran tamaño, cuya disposición interna la convertía en un potente altavoz. Había máscaras masculinas y femeninas, trágicas y cómicas.

A la vez, la figura del actor se hacía más alta y más proporcionada con relación a la máscara, haciéndole calzarse unos zapatos de suela muy alta, que se llamaban coturnos. Horacio atribuye todos estos adelantos al

Evoluciones del coro

primer gran poeta trágico de la historia del teatro, Esquilo, que «fué el que hizo el descubrimiento de la máscara y de la palla (túnica) honesta y con tablones mal pulimentados construyó el tablado, calzó a la Musa con el solemne coturno y le enseñó a hablar con grandilocuencia».

LA REPRESENTACIÓN. — En la tragedia griega había partes dialogadas y partes cantadas. El «prólogos» presentaba la acción. Era hablado. Inmediatamente, el coro entraba en la orquesta cantando el «parodos». Los episodios eran hablados y separados por los cantos del

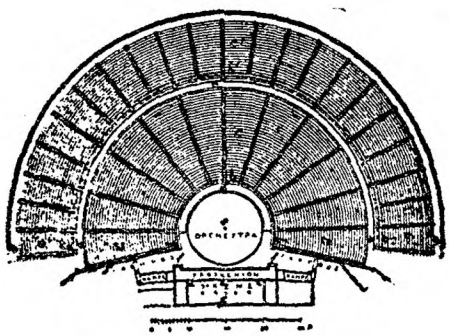
coro — «stásima». Finalmente, el «éxodos» era la parte final. A estos elementos se añadían en la comedia, un «agón» y una «parabase», escenas en las cuales los actores se interpelaban groseramente y alborotaban al público.

Cuando el número de papeles era superior al de intérpretes, un mismo actor representaba papeles sucesivos; la máscara facilitaba el subterfugio. La distribución de las partes entre los actores se hacía como ahora, de acuerdo con una jerarquía profesional.

Los aspectos musicales y coreográficos debían ser muy importantes. Se regulaban cuidadosamente las evoluciones del coro por la orquesta y el acompañamiento se hacía con una especie de flauta.

Los teatros en Grecia. — A pesar de los precedentes anotados hasta ahora, es evidente que la forma definitiva del teatro, conteniendo ya todos los elementos que han persistido hasta hoy, se da en Grecia tan sólo a partir del siglo v a. de J. C. Esencialmente, todo teatro constituído definitivamente consta: *a)* De una extensión circular, llana, que se llama *orkestra*; *b)* De un hemiciclo de gradas, dividido en secciones verticales (*kerkides*), por medio de escaleras y en franjas horizontales por corredores (*diazómatas*) que se llama *theátron*. Este hemiciclo se ajusta al círculo de la orquesta, y *c)* Al otro lado de la *orkestra*, y, por tanto, frente al *theátron*, que acaba en dos corredores (parodoi), se alza un *proskénium*, bastimento coronado por la *skene* o escena propiamente dicha. La orquesta que-

da, por lo tanto, situada entre el público, acomodado en el hemiciclo y la escena, justamente en el lugar que ahora se destina a la música (orquesta). Esta *orkestra*, en los teatros griegos, formaba un círculo perfecto, en

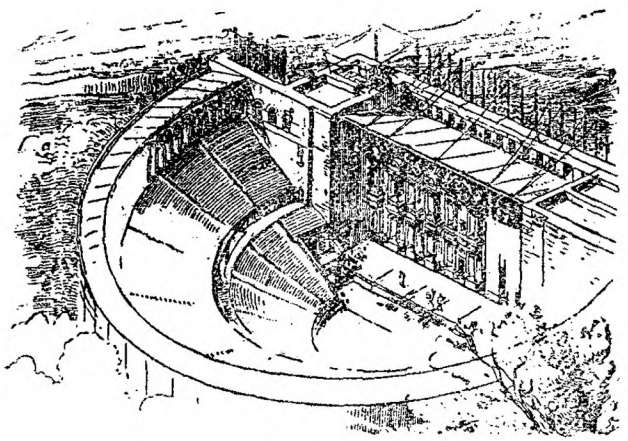


Teatro clásico de Epidauro

cuyo centro se alzaba un ara pequeña destinada a Dionisos, que se llamaba el *tímele*.

La *orkestra* constituía el espacio en donde, durante la representación, evolucionaba el coro. El hemiciclo se edificaba, usualmente, aprovechando el flanco de una elevación de terreno. Los dos teatros de Atenas, por ejemplo, estaban adosados al montículo de la Acrópolis. Su cabida dependía de la magnitud general del edificio. El Teatro de Delos admitía cinco mil quinientos espectadores, en tanto que el de Epidauro daba cabida a catorce mil. La primera hilera de asientos — especialmente construídos — era de honor; en ellos

se sentaban los magistrados, sacerdotes, protectores de la ciudad y los anfitriones de la colectividad. La presidencia se destinaba a los sacerdotes de Diónisos. Las dos alas del edificio que sobrepasaban algo al semi-



Perspectiva del teatro de Aspendos
(reconstrucción)

círculo, terminaban en los dos «parodoi», por los cuales los coros entraban en la «orkestra» interpretando el «parodos» o canto inicial. Servían también para facilitar la entrada y salida de los espectadores, asegurada por medio de galería de salida, llamada *vomitorium*.

Finalmente, la escena consistía en un rectángulo alargado con dos extremos que avanzaban sobre la orquesta, llamados *paraskenia*. La constituían un cuerpo edificado que tenía hasta unos seis metros de altura,

decorado con columnas; los intercolumnios se decoraban o tenían aberturas. Delante mismo de la escena, junto a la «orkestra», estaba adosado el «proskenium», que era la zona intermedia entre la escena y la orquesta y facilitaba las relaciones entre los personajes y el coro, que quizás en una época muy avanzada del teatro ya no ocupaba la «orkestra», e intervenía en la acción, agrupado en el «proskenium», algo más bajo que la escena propiamente dicha.

En cuanto a las decoraciones, parece desprenderse de los textos llegados a nosotros la existencia figurada de palacios, tiendas guerreras, templos, sepulcros interiores e incluso paisajes.

La Tragedia según Aristóteles. — Para Aristóteles, todas las artes proceden de la imitación (*mimesis*); no todas las imitaciones, sin embargo, producen el mismo resultado, ni todas las cosas imitadas pueden conducir a un arte único. La satisfacción que el arte produce en los hombres proviene de su reconocimiento de las cosas por sus imitaciones: resulta que «contemplando aprenden y reconocen lo que cada figura es» (Poética, IV), hasta que llega el momento en que se deleitan solamente, en la calidad o ejecución de aquella imitación. La poesía proviene de la imitación de la armonía y el ritmo que nos son innatos, y así se intenta imitar a veces grandes acciones de nobles personajes (poesía *épica*), otras las de personajes innobles que eran exaltados por la poesía *yámbica*.

La Tragedia pasó aún por muchas transformaciones,

hasta encontrarse en plena posesión de su naturaleza. Así, gradualmente, «el número de actores es elevado de uno a dos, primeramente por Esquilo, quien acorta también las partes de los coros y da al discurso el papel principal. Sófocles introduce tres personajes en la escenografía» (Ib., VI).

Aristóteles define la Tragedia como «una imitación de una acción seria y completa, de una cierta extensión, escrita en lenguaje agradable, que tendrá formas diferentes y separadas, según las diversas partes; que representa los personajes haciéndoles actuar y no sirviéndose de la narración y que, por medio de la compasión y el temor, opera la significación de pasiones semejantes» (Ib., VI). Aristóteles indica las partes de la Tragedia — la fábula o combinación de los hechos que imitan la acción; el carácter o etopeya del personaje, dicción o composición de los versos, etc. — y hace resaltar la importancia de todas ellas. La extensión, la deja Aristóteles al arbitrio del poeta, será aceptable «aquella extensión dentro de la cual probable o necesariamente los hechos tengan lugar sucesivamente pasando de la felicidad a la desventura» (Ib., VII). Finalmente, Aristóteles exige la unidad de acción; texto importantísimo, porque de su interpretación errónea han surgido muchas teorías equivocadas. He aquí las palabras esenciales: «la fábula será una, no como piensan muchos porque se refiera a un solo personaje, ya que a un solo hombre pueden pasarle diversas o infinitas cosas de las cuales no resulta unidad alguna», sino que — añade luego — «así como en las otras artes imitati-

vas la imitación es una y de un solo asunto, igualmente en la fábula, puesto que es la imitación de una acción, es necesario que lo sea de una acción una y total, y que las diversas partes de la acción estén dispuestas de tal modo que, desplazando una parte cualquiera, parezca otro el conjunto; porque aquello que, añadido o no añadido, no hace diferencia alguna visible, no es una parte de este conjunto.» (Ib., VIII.)

LA COMEDIA SEGÚN ARISTÓTELES. — La mayoría de estas afirmaciones son válidas en lo que se refiere a la Comedia, sólo que ahora se trata de una «imitación de personajes de clase inferior». La evolución de la Comedia no era tan conocida como la de la Tragedia, objeto de estudios y protección oficiales. «Así fué ya tarde que el Arconte les concedió un coro de comediantes (que siempre habían sido voluntarios). Pero una vez en posesión de ciertas formas, los llamados poetas de la Comedia, fueron recordados. Se ignora quién les diera las máscaras o los coros, la pluralidad de actores, y todo lo demás. Pero la composición de las fábulas proviene originariamente de Sicilia, con Epicarmo y Formis; entre los poetas atenienses fué Cratex quien empezó a abandonar la forma yámbica para componer discursos y fábulas de carácter general.» (Ib., V.)

ESQUILO, SÓFOCLES Y EURÍPIDES. — Los tres grandes autores de la tragedia griega son Esquilo, Sófocles y Eurípides.

De Esquilo se conserva, entre otras cosas, una «trilogía»: la *Orestíada*. Los personajes de Esquilo se mueven por la *fatalidad*; maquinalmente, y a impulsos de los dioses. (Obras: *Las Suplicantes, Los Siete contra Tebas, Los Persas.*) Los de Sófocles son algo más humanos. (Obras: *Antígona, Edipo Rey, Electra.*) Finalmente, los personajes de las tragedias de Eurípides se mueven solamente por la fuerza de sus pasiones. Obras: *Alcestes, Medea, Ifigenia en Aulida,* etc.)

LOS COMEDIÓGRAFOS. — Hay dos períodos en la comedia griega: en el primero, reina la *democracia,* y, por tanto, el autor de comedias puede ejercitarse en la *sátira política.* A esto se llama comedia antigua, y su representante principal es Aristófanes. (Obras: *Las Ranas, Las Avispas, La Paz, Las Aves,* etc.) En el segundo período, impera la *tiranía,* y la sátira política está prohibida: entonces la comedia se dedica a la *sátira social* o de las costumbres. El representante de esta *comedia nueva* es MENANDRO. (Obra: *El Arbitraje.*)

Escena de comedia

Capítulo IV

EL TEATRO LATINO

El primer teatro latino. — Los manuales suelen citar a Livio Andrónico como el creador del drama romano. Consta, efectivamente, que en los «ludi romani» o fiestas romanas de septiembre del año 240 a. de J. C., llevó a la escena una tragedia, evidentemente imitación del teatro griego, que conocía como espectador y como lector; este teatro interesó a los círculos eruditos. Las obras que se representaban eran llamadas «fábula palliata», y al tomar carta de naturaleza en Roma se las llamó «fábula togata». Cuando tocaban temas históricos, «fábula praetextata».

Pero ya mucho antes era un hecho el cultivo del arte dramático. Las noticias sobre actores de Etruria (histriones) creadores de espectáculos improvisados con música y danza proceden del siglo anterior. Por otra parte, poseemos noticias de géneros teatrales típicamente romanos y muy arraigados en la población indígena cuando se producen las primeras aportaciones griegas.

LAS FARSAS ATELANAS. — Según parece, el primer género dramático del que tenemos en Roma un eco literario, es la «satura» (o sátira), una especie de diálogo entre pastores, en el que se mezclan lo grotesco y lo satírico. Estas representaciones rústicas acompañadas de música y danza no resistieron, sin embargo, la competencia del teatro griego, importado por Livio Andrónico. Y si por una parte se transformaron en un órgano puramente literario, por otra, provocaron un género nuevo, que mantuvo el arte nacional romano frente al teatro extranjero. Parece, en efecto, que en Atella existía un género dramático singular, caracterizado por el hecho de poseer siempre los mismos personajes («Baccus», el parásito; «Maccus»; «Papus»; «Dosennus», el Jorobado), personajes que se hicieron populares y que el público reconocía por su aspecto apenas salían. El contenido de las obras era de una comicidad a menudo burda, sin que faltasen irreverencias y alusiones políticas.

Las atelanas tienen gran importancia, no sólo como expresión del teatro nacional romano, sino también como precedente en cuanto a los personajes y en cuanto a la técnica de una gran parte del teatro posterior, como ya veremos en el momento oportuno.

EL TEATRO LITERARIO. — Conocemos el teatro latino por sus restos literarios, que son de dos clases: teatro para ser representado según los moldes de la «comedia nueva», o comedia de costumbres y teatro escrito solamente para un círculo de eruditos.

Dentro del primer tipo hay que situar a dos grandes autores dramáticos: Plauto y Terencio. Ambos se inspiraron en la *comedia nueva*, de Menandro: son, pues, *comedias de costumbres*. Las de Plauto, más caricaturescas y plebeyas, suelen presentar personajes grotescos, como el del avaro, que entierra su olla de oro y sufre horriblemente obsesionado por su escondrijo («Aulularia»), o bien el soldado fanfarrón y perdonavidas («Miles gloriosus»), que aparece después tantas veces en la literatura.

Terencio, menos vigoroso que Plauto, le aventaja en delicadeza y en el manejo del idioma. Su penetración psicológica es extraordinaria. Obras: *Heautontimorúmenos* (el que se castiga a sí mismo), *Formión* (el parásito: el que vive de la sociedad), *Adelfos* (los hermanos), etc.

La tragedia solemne, a la manera griega, está representada en Roma por el español Lucio Anneo Séneca, cuyas obras teatrales son más apropiadas a la lectura que a la representación, ya que más que acción dramática existen unos personajes que exponen largamente sus estados de espíritu.

El teatro según Horacio. — Lo que representa la poética de Aristóteles para la Literatura griega, lo representa para la latina el arte poético de Horacio, redactada en forma de «Epístola a los Pisones». Resaltan una y otra no solamente como documentos de teoría literaria que reflejan una época y un gusto, sino también por la enorme influencia que estos dos

textos tienen en toda la literatura europea. Horacio sigue a Aristóteles en su teoría sobre la unidad de la obra literaria; es necesario, además, que esta obra sea simple, armónica y ordenada. Es preciso que la Tragedia y la Comedia traten asuntos que les sean a propósito y humanos, a fin de que lleguen al espectador; cada personaje debe hablar su propio lenguaje, según su espíritu. Los principios deben ser proporcionados a la obra; de otro modo, «las montañas parirán y nacerá un ridículo ratón». La acción puede ser en parte solamente explicada en escena. El número de actos fué fijado por Horacio, «ni más ni menos de cinco». Los dioses no deben intervenir en la acción, sino cuando esta es humanamente insoluble. Los personajes no han de pasar de cuatro, y el coro no ha de cantar canción alguna que no esté ligada a la obra. Horacio admite que se mezclen escenas cómicas a la tragedia, siempre que no afecten a la dignidad de los personajes superiores. En cuanto al origen de la Tragedia y de la Comedia, la opinión de Horacio ha sido ya anotada anteriormente, al estudiar la primera época del teatro griego.

ASPECTO EXTERIOR DE LOS TEATROS. — El aspecto exterior de los teatros era semejante al de los griegos, de los que habían heredado la tradición y el decoro. Es una diferencia notable la incorporación del coro a la escena, situado casi al mismo nivel de los actores.

La *orkestra* deja de estar junto a la escena y cede un sector de su círculo al proscenio. No teniendo ya

una función coreográfica, se la ocupa con los asientos presidenciales de los dignatarios. El teatro resulta en conjunto más cerrado que el griego, a causa de esta reducción de la *orkestra*.

PREDOMINIO DE LA ACCIÓN SOBRE LA ESCENOGRAFÍA. — El teatro greco-latino nos llega sin el aparato escenográfico, y nos emociona con la desnudez pura de la voz humana. Aristóteles vitupera a los malos trágicos que buscan la emoción de su público, no por medio del sentimiento o la fuerza de la expresión, sino por los trajes, las decoraciones o la escena. No es difícil ver en este vituperio una acusación de herejía en relación con el espíritu clásico, que establece como supremo valor teatral la *Voz* del personaje.

Capítulo V

EL TEATRO MEDIEVAL: ESPAÑA

Los orígenes litúrgicos. — El teatro medieval tiene, como el de la Antigüedad clásica, un origen litúrgico-religioso. En la Liturgia, sobre todo, durante la Semana Santa, son frecuentes los actos del culto donde aparecen diálogos dramáticos (Jesús, el Cronista y la Sinagoga). Las fiestas de Navidad fueron también propicias a esta clase de representaciones. Estos dos ciclos, el de la Pasión y el de la Natividad, han sido, como veremos, de enorme fecundidad dentro del teatro religioso de la Edad Media.

Misterios y moralidades. — Estas piezas de teatro incipiente donde se ofrece a los fieles un ejemplo evangélico que pertenece, como hemos dicho anteriormente, al ciclo de Navidad o al de la Pasión, se conocen con el nombre de «misterios». En los «misterios» se da, con el diálogo, intención narrativa. Sus recursos escénicos son, como veremos, poco complicados: una ingenua devoción por parte del espectador justificaba

una serie de anacronismos y faltas de sentido. Como derivación de los «misterios», pero en tono más trascendental, y sobre todo utilizando el simbolismo, aparece la «moralidad», que tiene siempre una intención pedagógica. Esta intención, quizás difusa en los orígenes, es de una importancia capital más tarde, sobre todo para el teatro español, en el que la diferencia se acusa. Por una parte, los «misterios» evolucionan hacia los llamados «autos historiales», y todas las representaciones de teatro religioso que se denominan «comedias de santos»; y por otra, las «moralidades» dan lugar a los autos alegóricos, y más tarde, al auto sacramental, que Calderón de la Barca lleva al límite de su grandeza.

LAS REPRESENTACIONES EN EL TEATRO MEDIEVAL. — El carácter litúrgico del teatro medieval hace de él un producto de la vida eclesiástica; por lo tanto, las representaciones tienen lugar dentro de las iglesias. El altar representa el Santo Sepulcro, y los cantos del coro pueden representar al pueblo. La complicación de las representaciones, y seguramente la aparición de elementos no religiosos en las de algunas obras, aconsejaron que, sin perder su carácter devoto, la representación tuviera lugar fuera del templo.

Las noticias que poseemos respecto a la puesta en escena del teatro religioso medieval, en el momento de su máximo esplendor, nos permite imaginarlo de la siguiente manera: El espectáculo se representa al aire libre. Delante del espectador se extiende un entari-

mado de gran amplitud, que alcanza hasta 40 metros de largo por 8 de ancho. A los extremos, dos cuerpos de decorado representan la entrada del cielo y la puerta del infierno, respectivamente. Dios Padre — barba blanca y corona de oro — preside en el Paraíso. En el infierno hay demonios estridentes, presididos por un diablo encadenado y gesticulante. Entre estas dos decoraciones simbólicas se extienden los «lugares» en que la acción ha de desarrollarse sucesivamente: casitas decoradas con elementos clásicos representan, por ejemplo, la Pasión de Jesucristo. Allí está la vivienda de Anás o el palacio de Poncio Pilatos. Estas decoraciones no están alineadas, sino que unas están en posición más avanzada que otras con respecto al espectador. La caracterización de cada «lugar» se obtiene a menudo por medio de rótulos que tienen la ventaja de ser cambiables y hacen posible una nueva escena con la misma decoración. El escenario es una mezcla de convencionalismo y realismo. Se representan árboles, barcas y carros. Los actores que no toman parte en la representación se mezclan sencillamente con el público: son numerosísimos. La escena se reduce a la decoración del episodio que se representa. Los actores cambian de «lugar» para situarse en el medio adecuado. El número de estas construcciones oscila: el «misterio» de Valenciennes indica doce. En otros había tan sólo cinco o seis. Sin embargo, las escenas eran más numerosas: tanto, que las representaciones duraban siete u ocho días. ¿Se construían nuevas decoraciones durante la noche? G. Cohen se inclina a creer que se

usaban las mismas cambiando los rótulos. De este modo el Paraíso, por ejemplo, se transformaba al día siguiente en la cueva de Nazaret o en cualquier otro escenario sacro. Mientras duraba la representación, la vida de la ciudad estaba pendiente del maravilloso y complicado espectáculo.

Todos tomaban parte de un modo activo o pasivo. El montaje de la plataforma, minada con fosas, resortes y trucos escénicos, requería hombres expertos. Existía también, aunque de modo muy primitivo, una idea del maquillaje. Los actores eran aficionados de todas las clases sociales. Los hombres representaban a menudo los papeles femeninos. Un mismo actor hacía consecutivamente una serie de papeles, a lo largo de la representación. Estos actores se constituían en agrupaciones o compañías unidas por el entusiasmo.

La dirección del espectáculo se encargaba a un director, al que las ciudades llamaban cuando creían que su fama podía asegurarles el éxito de la representación. La mayor parte de datos con que contamos hoy en día para la reconstrucción de la escena en los misterios medievales se debe al afortunado hallazgo —por el profesor Gustavo Cohen — del curiosísimo *Livre de conduite du Regisseur Pour le Mystère de la Passion*, que se celebró en Mons en 1510. Este interesantísimo libro nos da un momento final, magnífico, del teatro religioso de la Edad Media. Para llegar a esta madurez fué necesario un largo período de teatro incipiente reducido a breves escenas rudimentarias.

EL TEATRO MEDIEVAL EN ESPAÑA: «EL AUTO DE LOS REYES MAGOS». — El más antiguo de los textos de teatro medieval que ha llegado hasta nosotros es del siglo XIII. Aun cuando está mutilado, nos sirve para comprender el carácter ingenuo y sencillo de esta literatura. En tres escenas iniciales, Melchor, Gaspar y Baltasar en sendos monólogos nos explican su extrañeza por la visión de la estrella que anuncia el nacimiento de Jesús; reunidos, emprenden el viaje para adorarle. Habiéndose ocultado la estrella, acuden a Herodes para que les diga el lugar donde ha nacido el Mesías. Herodes disimula su ira y se muestra deseoso de adorar al recién nacido. Pero convoca a sus rabinos para que le aconsejen... Aquí queda truncada la obra, en la que se destaca la manera pueril de la expresión, y el carácter exagerado de los personajes: el escepticismo de los reyes, la iracundia de Herodes, la mala fe de los rabinos... En resumen: es un teatro para un público inculto e infantil, que siente muy vivamente el fervor religioso.

En Cataluña, el teatro religioso medieval tiene curiosos precedentes. Se sabe que en la Catedral de Gerona, hacia el siglo X, esta intervención en las representaciones teatrales era una de las obligaciones que los canónigos aceptaban con el cargo. En la Catedral de Mallorca se conserva aún la tradición del «Cant de la Sibilla», en que un monaguillo vestido de ángel y con una espada en la mano salmodia desde el púlpito durante la Misa del Gallo, entonando una profecía del fin del mundo. Este canto es un ver-

dadero monólogo de carácter teatral, si bien muy rudimentario.

Pero el texto más completo que poseemos es seguramente el famoso «Misterio de Elche», que aun hoy se representa en la iglesia de esta ciudad levantina en los días 14 y 15 de agosto. En el primer día aparece la Virgen María lamentando la ausencia de su hijo. Aparece un ángel, que le da la palma que ha de preceder a su entierro. San Juan la recoge. Llegan San Pedro y los otros Apóstoles. María muere, y baja un «aracoeli», que se lleva una imagen que representa su espíritu. Al siguiente día, la acción se desarrolla en torno al túmulo. Los judíos pretenden impedir el entierro, que tiene lugar después de un acto de adoración. El «aracoeli» levanta la imagen de la Asunción. La obra termina con una escena llena de humor: Santo Tomás llega tarde porque estaba ocupado en las Indias.

EL TEATRO PRE-RENACENTISTA. — Al llegar al siglo XV van surgiendo valores teatrales de mayor calidad literaria, como Gómez Manrique, Juan de la Encina, Lucas Fernández, etc. Al finalizar el siglo, surge *La Celestina,* atribuído a Fernando de Rojas, novela dialogada y representable, que ofrece el ejemplo de unos amores desordenados que conducen, por obra de una vieja sin escrúpulos, a desastrado fin.

Capítulo VI

OTROS TEATROS MEDIEVALES

El teatro francés. — Suele consistir en la representación de «milagros» («miracles»), en la que se ofrece a la piadosa consideración del público la vida nefanda de algún pecador al que salva la intercesión de la Virgen María. Así, en *Le miracle de Théophile,* aparece un clérigo que, por ambición, se vende el alma al diablo y, arrepentido, consigue de Nuestra Señora la anulación del contrato.

En el siglo XV son numerosos los «misterios» en los que se representan escenas del Viejo y del Nuevo Testamento o de las vidas de los santos.

Hay también «moralidades» o teatro alegórico, en el que los personajes representan el vicio o la virtud, como en *Bien avisé, mal avisé,* lección de los caminos que conducen al cielo o al infierno, o la curiosa pieza *La Comdamnation de Banquet* (1507), de Nicolás de la Chesnaye, en el que «Banquete» es condenado a muerte por «Dieta» después de haber asistido a la lucha entre «Glotonería», «Pasatiempo», «Golosina» y «Apoplejía», «Parálisis» y «Pleuresía», que les acechan.

El teatro profano aparece, en un principio, bajo la forma de «juegos» *(jeux)*, como el de *Robín y Marión*, de Adán de la Halle, en el que estos dos pastores cuentan rústicamente sus contrariedades amorosas por haberse introducido un caballero a cortejar a la pastora.

Escena de teatro medieval francés *(farsa de Pathelin)*

Edición de la Celestina

Más fama tuvieron las «farsas», de entre las que destaca, por su gracia», la de *El abogado Pathelin*, de autor desconocido, que es un juego de enredos y equivocaciones en el que Pathelin engaña a un acreedor y es, a su vez, víctima de un cliente.

El teatro italiano de la Edad Media. — Alrededor de la seráfica figura de San Francisco de Asís

y de sus discípulos surgen pequeñas obras dramáticas de exaltación religiosa, que reciben el nombre de «*laudi*», dando así un contenido moral a la tradición de los «juglares» y los «histriones», que venía de la época clásica romana. Estas obras se orientan en derredor de los dos ciclos habituales de la Natividad y de la Pasión del Señor, y otros, de carácter bíblico evangélico, cada vez con mayor riqueza poética y escenográfica (*«sacre rappresentazioni»*).

El tránsito hacia el Renacimiento viene marcado por la obra *Orfeo*, de Angelo Poliziano.

UN TEATRO PECULIAR : LA COMMEDIA DELL' ARTE. — La *Commedia dell' Arte* era un teatro cuyas escenas se improvisaban, a base de un predominio casi absoluto del gesto. Por estas razones, el texto tenía una importancia secundaria, y en cambio la habilidad del actor adquiría gran trascendencia. Estas características dan lugar, además, a que este teatro se internacionalice y se deforme fácilmente.

Suele hacerse derivar este teatro de las farsas atelanas, ya anteriormente descritas. En éstas como en aquél hay, no sólo un número determinado de máscaras y trajes característicos, sino que los personajes se repiten indefinidamente, a menudo, como continuación de los del teatro romano. Arlequín, Pierrot, Polichinela, Colombina, Pantalon, Rodomont, etc., son personajes de la *Commedia dell' Arte* poseedores de una vitalidad ininterrumpida. Así, por ejemplo, Arlequín se multiplica copiosamente en personajes posteriores ; Tri-

velin, Esparcín, etc.; el personaje Rodomont, procedente del «miles gloriosus» del teatro romano, es nuestro capitán Matamoros, de gran descendencia: Rinoceront, Bellerofont, Spaventa, Fracassa, Basilisco, Martellione, Parolles, Scarabombardone, etc.

Personajes de la «Commedia dell'Arte»

El gran teatro del Renacimiento en los siglos XVI y XVII aprovecha con frecuencia los elementos de la *Commedia dell' Arte*, que se hicieron populares en toda Europa por su internacionalismo y su carácter afectado y permanente.

EL TEATRO PROFANO. — Quizás sea exagerado creer que todo el teatro medieval tiene un origen litúrgico. El teatro clásico había sido muy celebrado, incluso fuera

de Italia, y sus raíces no podían desaparecer completamente; sus derivaciones subsisten e incluso logran una continuidad. Existe, evidentemente, un teatro medieval, en un latín incorrecto, procedente de los centros en que se conservaba la tradición de la cultura clásica. Por otra parte, debemos contar con los numerosos elementos folklóricos de carácter dramático — danzas y coros — que ni las invasiones bárbaras pudieron borrar. Finalmente, la existencia de los juglares — recitadores, atletas, saltimbanquis — no puede ser ajena a esta dramática incipiente. Pero lo cierto es, sin embargo, que la aparición del teatro profano en los últimos siglos de la Edad Media puede explicarse perfectamente como derivación del teatro litúrgico. Este teatro tendría su iniciación en los personajes secundarios de las obras religiosas: los pastores rústicos de las representaciones navideñas, que harían reír con sus ignorantes parrafadas, y a los que se aprovechó inmediatamente para el tipo de farsa burda, cuyos elementos cómicos eran la ignorancia abstrusa y la charla atropellada del pastor o aldeano. Además, el teatro litúrgico tenía elementos cómicos muy primitivos, que servían a un doble propósito: el furor de Herodes o de los judíos, por ejemplo, era lo bastante exagerado para provocar la hilaridad del público.

El teatro profano toma pronto un carácter satírico. Se convierte, sobre todo en los países del Norte, en un teatro para la burguesía acomodada de las sociedades comunales, lleno de picarescas alusiones, llenas a su vez éstas de burdo realismo y de sentido sarcástico. Al fi-

nalizar el siglo XIII se proyecta sobre el teatro un sentido trascendental y filosófico, que lo orienta hacia un género ya estudiado: la «moralidad». Al llegar al siglo XV, el teatro profano reanuda su vida propia, así como también los grandes «misterios» cíclicos del teatro religioso. Durante este período se nota en el teatro la intervención de gentes muy diversas. Burgueses, aristócratas, clérigos y estudiantes. También una multiplicación de los géneros. Estos géneros pueden resumirse así: *a)* La comedia escolar, de tradición latina; *b)* el «misterio», de asunto profano (temas de historia clásica medieval; *c)* el monólogo dramático, mezcla de géneros; *d)* la «moralidad», ya descrita en su tendencia educadora; *e)* la «sottie», pieza satírica interpretada por los participantes de las llamadas fiestas de locos, vestidos de colorines y que tendían, ora a la caricatura de la vida privada, ora a la de la vida política, y *f)* la farsa, mezcla de comicidad y sátira, frecuentemente grosera y desenvuelta.

LAS «DANZAS DE LA MUERTE». — Pondremos fin a este resumen del teatro medieval con un género que lo compendia, puesto que contiene elementos religiosos, profanos, filosóficos y populares. Las «danzas de la muerte» participan del «misterio», de la «moralidad» y de la sátira profana. Representan el desfile de las criaturas humanas, que, llamadas por la Muerte, han de presentarse, una a una, desde el Papa y Emperador, al miserable y el niño, en implacable igualdad. Estas danzas solían ir acompañadas de exhortaciones morales,

constituídas por diálogos entre la muerte y los personajes humanos, ora inútilmente rebeldes, ora cristianamente resignados. Las «danzas de la muerte» gozaron de extraordinaria popularidad.

Escena de la
«Danza de la Muerte»
(Holbein)

Capítulo VII

EL TEATRO DEL RENACIMIENTO

La huella renacentista. — La repercusión que tuvo en el teatro la profunda, extensa y complicada vibración espiritual europea que conocemos con el nombre de Renacimiento, consiste en una revalorización de los clásicos griegos y latinos. Las reglas de Aristóteles y Horacio rigen ahora estrictamente. Empieza a crearse, al lado y por encima del teatro popular, de procedencia medieval, un teatro culto, a imitación, preferentemente, de Terencio. Este teatro no se estaciona, sino que, antes bien, ofrece unas corrientes evolutivas que estudiaremos seguidamente.

Por otra parte, los humanistas crean ediciones eruditas de los grandes clásicos griegos y latinos — especialmente de Séneca — y los traducen. Se impone la división de la obra en cinco actos, un número regular de actores, un decoro escénico y una finalidad didáctica o moral en toda obra que haya de ser representada.

El teatro alcanza de nuevo una categoría literaria y se inicia una organización animada de un espíritu pro-

fesional y de universalidad que se contrapone al espíritu gremial y local del teatro anterior.

ORGANIZACIÓN. LOCALES. — Hasta fines del siglo XVI, sin embargo, el teatro es extraordinariamente

Escena de teatro renacentista

pobre. Las compañías ambulantes recuerdan a nuestros saltimbanquis y cuentan con un número de personajes que oscila entre dos y veinte. En las compañías de personal reducido, los actores jóvenes hacen los papeles femeninos. Empiezan las representaciones haciendo un elogio de la localidad, de la que esperan una benévola acogida; es digna de mención, en este género, la «loa» castellana. Suelen intercalarse en las obras, entremeses, bailes y canciones. El telón no

existe; son típicas las escenas en las que los personajes dan a entender al público que el acto o la obra ha terminado, dando las gracias al paciente espectador. Tampoco hay decoraciones ni bastidores. Una cortina suele servir de telón de fondo y vestuario. A veces un mismo fondo contiene elementos decorativos susceptibles de ser tomados, en el momento y sucesivamente, por representaciones de interiores o de calles. Los personajes, en ocasiones, describen la escena antes de empezar cada parte de la acción. El escenario se monta sobre unos tablones en el centro de un patio o simplemente en un cercado rodeado por diversos edificios: es lo que llaman, en Castilla, «corrales». Se habilita, para las mujeres, una especie de piso aparte (la «cazuela»), desde donde ven la representación. Los hombres se colocan en el centro de lo que llamaríamos platea. Había bancos, pero muchos espectadores permanecían en pie y cubiertos. No es un público selecto; las representaciones son frecuentemente interrumpidas por las groserías de los espectadores. La aristocracia no se mezcla con estos públicos; en todo caso mira la función desde alguna de las ventanas que dan al patio y que hacen las veces de palcos o «aposentos».

Los locales carecen de techo o disponen de un toldo insuficiente. Cuando llueve, los espectadores se cobijan en los pisos; si la lluvia persiste, hay que interrumpir la función. No se precisan luces: el teatro empieza a las dos de la tarde y termina al anochecer. Finalmente, no existe tampoco un maquillaje complicado. Unas barbas o pelucas caracterizan totalmente

al personaje de viejo o de gran dama, a los ojos del espectador.

Al frente de las compañías hay un actor que — como en el caso de Shakespeare o de Lope de Rueda — es a la vez autor. Aun así, en todos los casos, el director interviene en la confección de la obra, recortándola o transformándola según convenga a su gente.

DIFERENCIA ENTRE EL TEATRO FRANCÉS Y LOS TEATROS INGLÉS Y ESPAÑOL. — El teatro típicamente renacentista es un teatro aristocrático. Está destinado a ser representado en los palacios nobiliarios, ante un público de cortesanos, de humanistas y de eruditos, que sienten fervorosamente el ejemplo de Grecia y de Roma. Sin embargo, sólo uno de los tres teatros que alcanzan la hegemonía del arte dramático europeo del Renacimiento incorpora resueltamente esta noble tradición a la savia nacional: el teatro francés. Los otros dos — el inglés y el español — evolucionan en otro sentido, como indicaremos a continuación.

El teatro francés conoce su hora cumbre en una sumisión absoluta a la herencia antigua. Racine acepta todo el rigor de las *tres unidades* aristotélicas; su tragedia es más que producto de una acción externa, un conflicto psicológico, eterno.

De este modo la literatura dramática francesa se erige en la depositaria de la tradición grecolatina, en tanto que los teatros que la rodean ensayan formas nacionales más en consonancia con sus temperamentos.

Cuando en el siglo XVIII se agotan estas fórmulas, Francia — en el apogeo de su gloria política y literaria — unifica todas las escenas europeas bajo el signo del teatro clásico.

Capítulo VIII

EL TEATRO CLÁSICO FRANCÉS

Apogeo del teatro clásico. — El siglo XVII es el «gran siglo del teatro clásico». La fórmula francesa, adaptación del ideal grecolatino, rige absolutamente. Corneille, Racine y Molière, cultivadores geniales, rodeados de una sociedad exquisita, aristocrática y culta, crean un molde de acuerdo con unas normas estrictas. Boileau es su legislador. El teatro es hierático, ampuloso y altisonante. Los argumentos se toman, a menudo, de la Antigüedad clásica, pero buscando la vibración humana, universal, más que la arqueológica.

El teatro según los antiguos. — Francia, en efecto, recoge plenamente el espíritu grecolatino: su teatro clásico, que corresponde al Gran Siglo de su literatura, el siglo XVII, no sólo se somete a las reglas clásicas —como las tres unidades—, sino que las interpreta de la manera más rigurosa por la obra *Art poétique*, de Nicolás Boileau.

LA TRAGEDIA : CORNEILLE-RACINE. — La gran tragedia clásica francesa nace con PIERRE CORNEILLE (1606-1684). Algunas de sus obras fueron escritas bajo la inspiración del teatro español: así, *Le Cid* refleja «Las mocedades del Cid», de Guillén de Castro, y *Le menteur*, «La verdad sospechosa», de Alarcón. Sin embargo, el procedimiento literario es distinto. El teatro español es, como ya notaremos al hablar de la reforma dramática de Lope de Vega, movido, directo y popular. El teatro clásico francés es, en cambio, solemne y retórico; más que la expresión de una acción, refleja el momento psicológico de un personaje, su problema íntimo, su carácter. Corneille, influído por sus modelos estéticos, escribió muchas obras de ambiente romano (*Horace, Cinna, Polyeucte, Sertorius*). Sus personajes se caracterizan por su grandeza y por su voluntad.

La culminación de la tragedia clásica se debe a JEAN RACINE (1636-1699). Su teatro está sostenido por el choque de las pasiones de los personajes — la ambición, el amor, los celos —, que exponen en versos llenos de ardiente sinceridad. Racine es un profundo conocedor del corazón y de sus flaquezas; por ello presenta el aspecto más humano de las grandes figuras que aparecen en sus obras. Sus temas son, como en Corneille, grecolatinos (*Iphigénie*, *Britannicus*, *Phèdre*); tiene también obras de tema bíblico, como *Esther*.

Racine es el autor más depurado de forma del teatro francés.

LA COMEDIA: MOLIÈRE. — Juan Bautista Poquelin, conocido por MOLIÈRE (1622-1673), es el creador de la comedia. Autor y actor, gran observador de la sociedad y de los hombres, sus obras presentan, de un lado, las *costumbres* de su época, como la pedantería de ciertas mujeres (*Les précieuses ridicules*), las pretensiones de un nuevo rico (*Le Bourgeois gentilhomme*); de otro, los *caracteres* de la humanidad, como «El Avaro», el hipócrita (*Tartuffe*), «El misántropo», el aprensivo (*Le malade imaginaire*), el seductor (*Don Juan*), tema imitado del teatro español. Molière es maestro insuperable de las situaciones cómicas, bien por medio de frases, chistes o interrupciones, bien por el movimiento mismo de la escena.

EVOLUCIÓN EXTERNA DE LOS TEATROS DE EUROPA. — El aspecto exterior de los teatros mejora rápidamente. Se convierten en salones, en los que el lujo encuentra pretexto para exhibirse. La intervención de la música se complica y se liga a la acción. Nacen la ópera y el ballet. La escenografía se perfecciona notablemente. Bastidores, telones y decoraciones son objeto de especial cuidado. El barroquismo uniforma sus líneas. Los escenarios con perspectiva, iniciados por Bramante, se extienden rápidamente, y los hermanos Bibiena crean la escenografía moderna. Los fondos y últimos términos de paisajes libres se pintan sobre tela y se evitan las construcciones estables. Las decoraciones de la comedia representan, usualmente, casas humildes; las de la tragedia, suntuosos palacios. El

escenario es más o menos como el actual. Un proscenio libre lo separa del público, dispuesto, frecuentemente, en forma de anfiteatro.

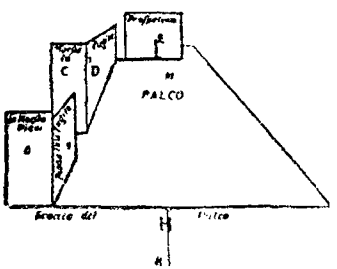
Más tarde aparecen unas piezas giratorias («telari») que facilitan las mutaciones rápidas y se utilizan principalmente en el teatro religioso — apariciones, desapariciones, cambios de escena, ángeles voladores —, acompañadas de la correspondiente tramoya. Los «bastidores» resuelven estos problemas de forma aun más sencilla. La iluminación se resuelve por medio de lámparas.

Los espectáculos teatrales que daba la Compañía de Jesús eran recordados por su aparato escénico. Un jesuíta, el padre Andrea Pozzo, hace avanzar prodigiosamente el arte del efectismo escenográfico, y con otros, como Burnacinni, etc., crea una escuela italiana de decoración teatral. Esta escuela se substituyó más tarde por la moda francesa que cultivaba el estilo de Versailles, que tuvo una gran repercusión.

En Alemania, las construcciones de teatros reciben un gran impulso con las fundaciones municipales y reales. Goethe creó en Weimar un teatro de este tipo y decretó, con respecto a los actores, una declamación sostenida y elevada que dignificaba la escena, si bien la restaba naturalidad.

EQUILIBRIO DE LA ACCIÓN Y LA ESCENOGRAFÍA. — El momento álgido del teatro está marcado, a mi entender, por el equilibrio establecido entre la Escenografía y la Acción. La Voz del personaje se apoya en el ambiente

teatral, y la Escenografía es requerida por la voz del personaje. El teatro no es ni una sucesión de parlamentos contrapuestos ni una sucesión de momentos plásticos. Esta es la norma que sigue la tragedia francesa del Gran Siglo.



Distribución de un teatro italiano del siglo XVI

Capítulo IX

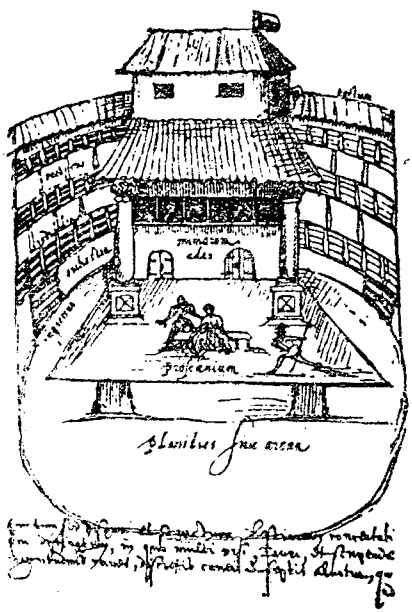
DOS TEATROS INDEPENDIENTES

A pesar de la enorme influencia de los ideales del Renacimiento, es interesante notar que no todos los países permanecen largo tiempo sometidos a los preceptos renacentistas. Dos teatros surgen al margen de las reglas clásicas: el inglés y el español, personificados por los nombres de Shakespeare y Lope de Vega.

El teatro inglés: Shakespeare. — Guillermo Shakespeare, el creador del teatro nacional inglés, nació en Stratford-upon-Avon, en 1564. Fué, como Molière, autor y actor, viviendo del teatro, y alcanzando una extraordinaria popularidad. Shakespeare es el más formidable creador de caracteres humanos que ha existido en el teatro universal. Sin ser absolutamente original, puesto que muchas de sus obras deben su argumento a escritores clásicos o a narradores italianos del Renacimiento, dota a sus figuras de tal fuerza y

las rodea de tanta poesía, que puede decirse que las crea nuevamente.

Los historiadores distinguen tres períodos en su obra:



Teatro del Cisne, en Londres
(siglo XVI)

a) Período optimista, de juventud (*Romeo y Julieta, El sueño de una noche de verano, Las alegres comadres de Windsor*).

b) Período sombrío, de madurez (*Otelo, Hamlet, Macbeth*); y

c) Período de serenidad final (*La Tempestad, Cuento de Invierno*).

Shakespeare personifica las pasiones humanas de modo insuperable. Así, Romeo representa el amor; Otelo, los celos; Hamlet, la duda; Shylock (de *El Mercader de Venecia*), la avaricia; Macbeth, la ambición.

EL TEATRO ESPAÑOL: LA RENOVACIÓN DE LOPE DE VEGA. — En España la misión de crear un teatro parcialmente libertado de las reglas renacentistas está a cargo de Lope de Vega. Lope de Vega rompe con esta tiranía, y escribe su famoso *Arte Nuevo de hacer comedias,* en el que reduce a tres el número de actos, admite que — como en la vida — lo trágico y lo cómico se mezclen, y ordena que cada personaje hable según su condición social, para que «el lacayo no trate cosas altas — ni diga los conceptos que hemos visto — en algunas comedias extranjeras». En suma, el teatro no debe ser altisonante y retórico, sino movido, directo y popular.

He aquí las propias palabras de Lope de Vega:

> «...y cuando he de escribir una comedia
> encierro los preceptos con seis llaves...
> y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron;
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto...»

Vida. — Nació Lope de Vega en Madrid, en 1562. Su padre, un bordador, de ascendencia hidalga, quiso que su hijo tuviera una educación, en la que aprendiese «*virtudes y letras*». Desde muy joven, la vida de Lope está marcada por sus amores y aventuras. En su obra

Personajes de una comedia española del siglo XVI

han quedado eternizados los nombres de sus amadas: *Amarilis, Marfisa, Filis, Belisa, Camila Lucinda...* Lope fué *soldado* de la Invencible; se le desterró a Valencia, por injuriar a unos cómicos. Lope se ordenó de sacerdote en 1614. Sus obras devotas cantan la pesadumbre de sus pecados, que, a veces, vuelven a estropear sus devociones. Sin embargo, Lope, aunque muy humano, y por ello pecador, demuestra poseer un espíritu profundamente religioso. Cristianamente, murió en Madrid, en 1635.

Fecundidad. — Lope fué llamado por sus contemporáneos «*Fénix de los Ingenios*» y «*Monstruo de la Naturaleza*», por su extraordinaria fecundidad. Según Montalbán, su gran panegirista, Lope había escrito *mil ochocientas comedias* (sin contar los entremeses) y *cua-*

trocientos autos. Es probable que la cifra sea muy exagerada. Hoy se conservan de él hasta cuatrocientas comedias y cuarenta autos. Como se ve, aun reduciéndolas a esta cifra, la cantidad es extraordinaria.

Añádese a ello la enorme cantidad de cuentos, novelas, epístolas, poemas épicos, etc., y tendremos una idea aproximada de lo que llegó a escribir el gran escritor.

Obras. — Lope de Vega utilizó en su obra extensísima toda clase de temas y de géneros. Escribió tragedias, como *El castigo sin venganza*; comedias de costumbres o de intriga, como *La Dama Boba* y *El perro del hortelano*; obras de ambiente nobiliario, como *El gran Duque de Moscovia,* o de rústicos, como *El molino y El villano en su rincón,* o de la oposición entre nobles y plebeyos, como *Peribáñez, Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey,* obras en las que muestra Lope de Vega como las gentes humildes, ayudadas por el rey, defienden enérgicamente su honor, atropellado por los nobles. Este sentimiento del honor es característico, no sólo del teatro de Lope, sino de todo el teatro español: consiste, no tanto en la virtud de la persona, sino en la consideración o *fama* que esta persona tenga en los que le rodean. «*Honra es aquella que reside en otro*», dice con razón un personaje de Lope. El deshonor puede ser detenido con el *silencio,* pero sólo se *lava* con la muerte.

Culminación del teatro clásico español. — Después de Lope de Vega, que dió la fórmula del nuevo

teatro nacional y popular, la literatura española ofrece un cuadro de autores dramáticos que no supera, por su cantidad ni por su calidad, ningún país del mundo.

Discípulos de Lope fueron, principalmente, Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón.

TIRSO DE MOLINA (1584-1648), es el seudónimo del fraile mercedario Gabriel Téllez. Su teatro se caracteriza por la viveza con que están retratados los caracteres femeninos, decididos defensores de su amor (*Don Gil de las calzas verdes, Doña Marta la Piadosa*), de su jerarquía (*La prudencia en la mujer*). Tirso de Molina tiene la gloria de ser el creador de la figura de «Don Juan», protagonista de su obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra.* Don Juan es una figura típica del Renacimiento: representa al hombre que aspira a gozar incansablemente del mundo y del amor, sin detenerse a meditar en el más allá. La figura de Don Juan ha sido imitada por Molière, Zamora y Zorrilla.

El condenado por desconfiado merece capítulo aparte en la obra de Tirso de Molina. Se plantea en ella un problema teológico, que venía preocupando desde la Edad Media: el de la *predestinación.*

Presenta Tirso el caso de un ermitaño, Paulo, a quien el demonio dice que su fin último será el de un tal Enrico, feroz bandido napolitano. Paulo se desespera, y decide seguir una vida criminal. Pero se da el caso que Enrico, que poseía como única virtud el respeto y amor a su padre, oye sus consejos, se arre-

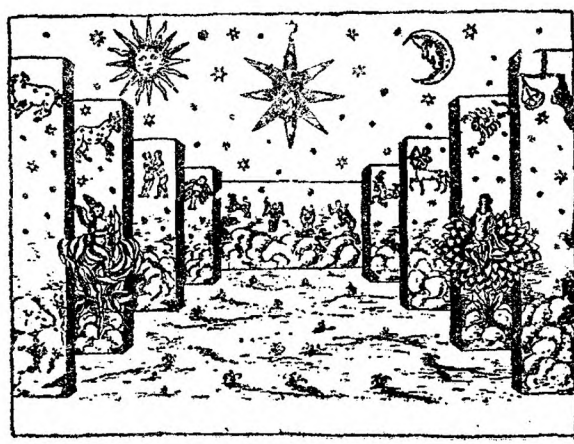
piente y se salva. Desgraciadamente, Paulo, asaltado por unos villanos, muere en la desesperación, y se condena. Quiere demostrar con ello Tirso de Molina, que la gracia divina *hace posible a todos la salvación, pero sólo la alcanzan los que cooperan con sus obras* para salvarse. Con ello condena Tirso la tesis protestante, según la cual la fe, sin las obras, es suficiente.

Discípulo de Lope de Vega es, también, don JUAN RUIZ DE ALARCÓN (1581-1639), el famoso poeta-corcovado, a quien tan cruelmente satirizaban los poetas contemporáneos, que lograron agriar su carácter. Su teatro tiene, preferentemente, un sentido *moral*; en él se combate la mentira (*La verdad sospechosa*), la ambición (*La prueba de las promesas*), etc. Escribió también comedias de magia y de espectáculo, como *El tejedor de Segovia.*

CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681) domina, con Lope de Vega, el gran teatro clásico español. Su vida es más tranquila, y su obra menos copiosa, pero más reflexiva y cuidada que la del Fénix de los Ingenios.

Calderón lleva hasta el límite los caracteres del teatro de Lope. Su religiosidad se extrema hasta no concebir nada espiritual que esté fuera de la esfera divina; el mundo material está, en cambio, al servicio del rey. El honor se salva por los medios más trágicos y sangrientos cuando es manchado. Recuérdese *El Alcalde de Zalamea,* donde se repite el tema del noble que roba el honor a un villano, y de la reconquista violenta que este villano hace de su honor.

Toda la obra de Calderón está sometida a su concepción religiosa. Dios está presente y encima de toda existencia. Es la única Verdad. La vida terrena no es más que una «representación teatral», en la que Dios



Escena barroca de una obra de Calderón

asigna a cada humano el *papel* que ha de hacer en este mundo, en *El Gran Teatro del Mundo* (título de una de sus obras), dando después el premio o castigo que corresponda. En *La Vida es sueño*, el príncipe Sigismundo, preso por su padre, porque teme la profecía según la cual ha de destronarle, es llevado a palacio, después de narcotizarle; allí se porta bárbaramente, por lo que el padre ordena administrarle el narcótico de nuevo, y devolverle a la cárcel. Una vez en ella, des-

pierta, y cree que es un sueño todo lo que vió. Y concluye:

¿Qué es la vida? un frenesí.
¿Qué es la vida? una ilusión,
una sombra, una ficción;
que el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son.

Esta misma idea se transparenta en otros autos sacramentales, como *El gran mercado del mundo, El veneno y la triaca,* etc.

El *auto sacramental* es «una composición dramática, en una jornada, *alegórica* y relativa, generalmente, a la Comunión» (Valbuena). El *alegorismo* de los *autos* consiste principalmente en *presentar, en forma de personajes, ideas* o *cosas abstractas*; así, por ejemplo, en *Los Encantos de la Culpa* aparecen como personajes *El Hombre,* rodeado de *El Entendimiento, El Gusto, El Olfato, El Tacto, La Vista* y *El Oído.* Intervienen, además, *La Culpa, La Lisonja* y *La Penitencia.* El diálogo entre estos personajes pinta las luchas del *Hombre,* ayudado por el *Entendimiento,* contra la *Culpa,* que halaga a los *Sentidos.* La *Eucaristía* es cantada al final como la salvación más segura del alma humana.

Esta *visión teatral* de las luchas del espíritu había de interesar a un *público profundamente religioso* como el de aquella época.

Las representaciones solían hacerse por las fiestas de Corpus, ya que las obras exaltaban la Eucaristía, y se presentaban con una lujosísima escenografía, montada sobre *carros,* y al aire libre.

Capítulo X

EL SIGLO XVIII

El teatro neoclásico. — Durante la primera mitad del siglo XVIII, el teatro europeo se adapta al módulo del clasicismo francés. Incluso los países como España e Inglaterra sienten la fatiga de las exageraciones del teatro barroco y se acogen a las reglas literarias que uniforman el gusto europeo. Los ejemplos más interesantes del teatro neoclásico español nos los dan la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, y las obras de Leandro Fernández de Moratín, como *El sí de las niñas* y *La Comedia Nueva*.

La reacción contra el clasicismo. — A fines del siglo XVIII, la influencia francesa disminuye. En lugar del molde unificador que el «Grand Siècle» francés había impuesto en todas las escenas europeas, se advierte ahora una vuelta a lo nacional, que tiende a buscar en la propia espiritualidad los resortes del arte dramático.

En Alemania, Lessing refleja esta posición en dos ensayos críticos que integran su *Dramaturgia hambur-*

guesa (1768) y combate el gusto francés, especialmente la obra de Voltaire. Lessing preconiza un teatro sincero, realista y humano. Siente viva admiración por el teatro español, sobre todo por Lope y Calderón, en los cuales ve, treinta años antes que los hermanos Schelgel, una semilla de renovación. Pero su modelo predilecto es Shakespeare, a quien opone a Voltaire, haciendo notar el predominio reprochable que este último ejerce sobre los públicos alemanes.

En España el predominio neoclásico no llega jamás al fondo de los espíritus. Junto a las obras francesas o afrancesadas que se representan en los teatros selectos, los públicos populares siguen aplaudiendo a Tirso de Molina y a Lope de Vega. Estos autores perduran a través del Romanticismo, si bien alterados y refundidos. La comedia sentimental y lacrimosa tiene un eco en «El delincuente honrado», de Jovellanos; algunos personajes de Moratín defienden los derechos del corazón y del sentimiento como lo haría un verdadero prerromántico. Al terminar el siglo, la fuerza del Neoclasicismo puede darse por acabada.

En Inglaterra, la vida del teatro estaba indecisa ante el gusto francés, prefiriendo versiones «modernizadas» de las obras de Shakespeare.

EL TEATRO DE TRANSICIÓN. — Pero el teatro, así como la lírica y la épica, al llegar al final del siglo XVIII, empieza a sentir el influjo del sentimiento romántico que invade todos los géneros literarios. Ahora bien, en la Literatura los cambios de gusto no se realizan brusca-

mente, sino que existen muchos escritores que participan a la vez de las características de la escuela que desaparece y de la que empieza a surgir.

Así, Johan Wolfang GOETHE (1749-1832), la figura más egregia de la literatura alemana, fué, por su gran curiosidad espiritual y por la época en que vivió, un *ecléctico,* es decir, un escritor que tomó elementos del clasicismo y del romanticismo. Su obra máxima, *Fausto,* pertenece al género dramático, pero tiene tanta grandeza y fantasía, que es difícilmente representable. Pone en escena, como personaje central, a un anciano de inmensa sabiduría, el doctor Fausto, atormentado por dudas interiores, decide vender su alma al diablo a cambio de la juventud. El tema lo tomó Goethe de una leyenda medieval que circuló por todas las literaturas: recuérdese «Le miracle de Théophile» en el primitivo teatro francés. Fausto, auxiliado por el diablo, que toma el nombre de Mefistófeles, seduce a la inocente doncella Margarita; luego se enamora de Elena, que se evapora a su abrazo. La obra termina con la expiación de Fausto, que consigue salvarse.

La concepción de este poema dramático es grandiosa y múltiple, abundando en escenas de magia, apariciones y aquelarres. La obra tiene un carácter trascendental y simbólico: quiere ser una alegoría de la humanidad, con sus ensueños y sus caídas.

SCHILLER (1759-1805), como Goethe, su gran amigo, participa del arrebato romántico con *Los Bandidos y*

Don Carlos, en la que — siguiendo la leyenda negra — acusa a Felipe II de la muerte de su hijo el príncipe don Carlos. Se nos muestra como un apasionado defensor de la libertad en su obra *Guillermo Tell,* que presenta las luchas del pueblo suizo para sacudir el yugo del invasor.

En su gran trilogía *Wallenstein* — sobre la guerra de los Treinta Años —, su estilo es más clásico y equilibrado.

ALFIERI. — Análoga consideración de autor dramático de transición entre el Clasicismo y el Romanticismo merece en Italia Vittorio Alfieri (1749-1813). Su estilo es clásico: las tres unidades, los rigurosos preceptos y aun la mayor parte de sus temas, como *Virginia, Bruto, Orestes,* proceden de la Antigüedad. Pero el fuego, la energía y el sentimiento de la libertad que resplandecen en sus tragedias son claramente románticos.

Anterior a Alfieri, Carlo Goldoni (1707-1793) refleja con toda plenitud el espíritu neoclásico, en delicadas comedias de costumbres, como *La locandiera* y *La bottega di café.*

Capítulo XI

EL SIGLO XIX

El Romanticismo en el teatro europeo. — Ya hemos visto como la revolución romántica repercute en el teatro: una ráfaga de libertad destruye el antiguo rigor de los preceptos. Víctor Hugo, en el prólogo de su tragedia *Cromwell* (1827), mantuvo, por primera vez, los postulados de la nueva escuela.

«Derribemos las teorías, las poéticas, los sistemas... No hay reglas ni modelos; no hay, en realidad, otras reglas que las leyes generales de la Naturaleza, que actúan sobre todo el arte, y las leyes especiales que, para cada obra, resultan de las condiciones especiales de cada tema.» (Víctor Hugo: Prólogo a la obra *Cromwell*.)

Víctor Hugo. — Si *Cromwell* significa la proclamación teórica del Romanticismo en el teatro, *Hernani*, estrenado tres años después (1830), en medio de un verdadero tumulto provocado por las discusiones literarias, constituye el triunfo definitivo de la nueva dra-

maturgia. *Hernani,* de ambiente español, presenta una tragedia de amor y de venganzas cuyo protagonista es Don Juan de Aragón, transformado en bandido (por la enemistad del rey), que sacrifica su vida por el amor de doña Sol. Escribió Víctor Hugo otras importantes piezas de teatro, como *Ruy Blas, Los burgraves* y *Lucrecia Borgia*: en todas ellas se producen formidables conflictos entre las pasiones y los deberes, conflictos que, en general, terminan trágicamente.

RICARDO WAGNER (1813-1883) es el genial transformador del teatro musical en Europa. Su vida fué, en gran parte, una tenacísima lucha para imponer sus teorías, cosa que no consiguió sino en los últimos años de su vida, gracias a la protección del rey Luis II de Baviera. Wagner concibe el drama musical como una síntesis de todas las artes: pero deja a la poesía la expresión de las ideas que aparecen envueltas, por decirlo así, por la música, que refleja los sentimientos y las emociones. Así pues, la música no es un simple acompañamiento de la palabra, como lo era hasta este momento, sino que expresa ella sola y principalmente los más puros afectos de los personajes.

Wagner extrae los temas de sus formidables creaciones de los viejos mitos de la literatura alemana. Así en su famosa tetralogía (*El anillo de los Nibelungos*) que contiene un prólogo (*El Oro del Rhin*) y tres grandes dramas musicales (*La Walkyria, Sigfrido* y *El Ocaso de los dioses*). Figuras legendarias y caballerescas se mueven en *Lohengrin, Tanhäuser* y *Parsifal*; en *Tris-*

tán e Isolda se basa en una vieja leyenda bretona, que narra los desgraciados amores de estos dos personajes.

EL TEATRO ROMÁNTICO EN ESPAÑA. — Los triunfos resonantes que el Romanticismo obtenía en todas las escenas europeas motivaron la incorporación del teatro español al nuevo estilo. He aquí las etapas principales de esta renovación literaria, que se desarrollan en cuatro años sucesivos:

1834: «LA CONJURACIÓN DE VENECIA». — En 1834 el político y literato español don Francisco Martínez de la Rosa (1787-1851) estrena *La Conjuración de Venecia*, obra que es considerada como el precedente inmediato del triunfo del Romanticismo en nuestro teatro.

La Conjuración de Venecia es un drama histórico en prosa que se desarrolla en el siglo XIV y se basa en episodio de rivalidades *políticas* que terminan con la muerte de Rugiero, el patriota que deseaba libertar a Venecia de la tiranía del Consejo de los Diez, presidido por Pedro Morosini. La tragedia adquiere un carácter *sentimental*, porque la sobrina de éste, Laura, está casada secretamente con Rugiero. Para colmo de males se averigua al cabo que éste es nada menos que hijo del propio Morosini. A pesar de todo, Rugiero es llevado al patíbulo.

El color romántico de la tragedia se acentúa por el tono de misterio que rodea la conspiración, el ambiente sepulcral de algunas escenas y el secreto que pesa sobre

los protagonistas. Es una obra verdaderamente sombría y extraña.

Martínez de la Rosa escribió también una tragedia morisca: *Aben Humeya.*

1935: «DON ALVARO O LA FUERZA DEL SINO», de don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), que durante sus años juveniles, emigrado en Francia, Italia y Malta, conoció los primeros frutos de la revolución romántica y la hizo triunfar definitivamente en nuestro teatro.

Todas las características de *Don Alvaro* acreditan el tono romántico de la obra.

a) LA FORMA. — Rompe en efecto con las normas clásicas. Prescinde de las *unidades*; mezcla la prosa y el verso, utiliza toda suerte de metros y estrofas y presenta alternativamente tipos cómicos y trágicos.

b) EL FONDO. — La obra carece de lógica y de verosimilitud y, por tanto, de intención educativa. Presenta la desdichada figura de don Alvaro, a quien persigue (como a los héroes de las tragedias griegas) la Fatalidad, hasta tal punto, que mata, sin querer, al padre de su amada doña Leonor, y luego, en lances distintos, a dos hermanos de ella. Uno de éstos da antes muerte a doña Leonor, creyendo equivocadamente que vive con el matador de su padre. Don Álvaro, que se había retirado a un convento cercano, desesperado al ver tanta calamidad, se suicida arrojándose por un precipicio.

c) LA PRESENTACIÓN. — La acción de *Don Al-*

varo se presenta rodeada de una aparatosa *escenografía.* Cada situación se prepara con un ambiente de decoraciones, rumores e iluminaciones. Las trágicas escenas finales se acompañan lúgubremente de truenos, relámpagos y cantos funerales. *Esta manera de presentar la obra es muy característica del Romanticismo.*

1836: «EL TROVADOR». — Esta tragedia, debida a la pluma de Antonio García Gutiérrez (1813-1884), autor obscuro que debió a este estreno una gloria apoteósica, marca el definitivo avance del teatro romántico en nuestra patria.

La acción de esta tragedia es muy complicada y fantástica. Se basa en los amores desgraciados del trovador Don Manrique, de origen misterioso, y la dama Doña Leonor, a la que pretende el Conde de Artal, quien, con sus violencias y su poder, ya que es Justicia de Aragón, hace condenar a muerte al Trovador. Leonor se suicida envenenándose. Entonces se descubre, por una gitana llamada Azucena, a quien el Trovador tenía por madre, que él y el Conde de Artal son hermanos.

El carácter romántico de esta obra estriba principalmente en la fuerza terrible que los personajes ponen en sus pasiones y en el tono de misterio que rodea a sus figuras principales.

1837: «LOS AMANTES DE TERUEL». — Don Juan Eugenio de Hartzenbusch, madrileño (nacido en 1806), funcionario del Estado y hombre de gran cultura, es-

cribió amables comedias de costumbres, zarzuelas y fábulas; nos interesa destacar su tragedia *Los amantes de Teruel* (1837), porque, basada en un tema del teatro clásico, le da fuerza y apasionamiento románticos. Don Diego Marsilla llega tarde al plazo que le diera su amada Doña Isabel de Segura para enriquecerse, porque la reina mora de Valencia, que se ha enamorado de él, le impide el regreso. Isabel está ya casada, y la obra termina con la muerte trágica de los dos amantes. La obra contiene algunos anacronismos.

ZORRILLA. — José Zorrilla y Moral (1817-1893), el más popular — con Espronceda — de los poetas románticos, dedicó gran parte de su copiosa actividad al teatro. He aquí sus obras principales:

El zapatero y el Rey (1840) se apoya en la figura histórica de Don Pedro, presentándolo en el último período de su reinado e intercalando en la obra la muerte del rey a manos de Enrique de Trastamara; la acción contiene también temas sentimentales y de intriga. El rey Don Pedro de dibuja como un carácter enérgico y justiciero.

Don Juan Tenorio (1844) es, sin duda, la obra más popular de Zorrilla. Recoge la figura del Burlador sevillano, creada por Tirso de Molina, y la adapta a su fantasía y espíritu romántico. Según este espíritu, Don Juan — que en la obra de Tirso se condena por sus escandalosas liviandades — se salva, gracias a una mujer, *Doña Inés,* que vela por su alma. La obra es fácil y suelta de estilo, tiene mucho movimiento y

una escenografía aparatosa. Todo ello la ha hecho grata a los públicos de todo tiempo.

Traidor, inconfeso y mártir (1849) se basa en un personaje histórico: el impostor llamado el Pastelero de Madrigal que se hizo pasar por el rey Don Sebastián de Portugal, aunque Zorrilla da a la intriga un carácter distinto, pues representa que es el verdadero rey quien, disfrazado, es tomado por un suplantador y condenado a muerte.

El teatro de Zorrilla, aparatoso, rico en las imágenes y en la versificación, ha conocido una gran popularidad.

ÍNDICE

Capítulos		Páginas
I.	El teatro primitivo	5
II.	Orígenes del teatro griego	11
III.	El teatro griego clásico	15
IV.	El teatro latino	27
V.	El teatro medieval	33
VI.	Otros teatros medievales	39
VII.	El teatro del Renacimiento	47
VIII.	El teatro clásico francés	53
IX.	Dos teatros independientes	59
X.	El siglo XVIII	69
XI.	El siglo XIX	73

OBRAS DE GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

PÁGINAS ESCOGIDAS

Hacia un concepto de la literatura española.

CREACIÓN

Primer cuaderno de sonetos (1941).

Recuerdos de ciudades. Edición de bibliófilo. (En breve.)

BIOGRAFÍA, CRÍTICA

Epistolario de Goya (1928). Agotado.

Rubén Darío. La vida, la obra (1930). Agotado.

La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra (1941).

ENSAYOS

Una cultura del cinema (1930). Agotado.

El arte de quedarse solo y otros ensayos (1936).

La Ventana de Papel. Sobre el fenómeno literario (1940).

El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones (1940).

Tiempo Fugitivo (1941).

El engaño a los ojos (1943).

HISTORIA LITERARIA, DIDÁCTICA

Introducción al Estudio del Romanticismo Español. Primer Premio Nacional de Literatura (2.ª edición, 1942).

La Poesía Lírica Española. Colección Labor (1937).

Curso General de Literatura. 2 vols.

El Lenguaje, 3 vols. (1939).

Teoría e Historia de los géneros literarios (1940).

Historia del Español (1941).

Historia de la literatura española, curso ampliado. 2 vols.

Esquema de Historia del teatro (1944).

ERUDICIÓN

Las descripciones en las leyendas cidianas (1933). Agotado.

Cancionero judeoespañol del Mediterráneo Oriental (1934).

Garcilaso y la poesía española. Selección y notas (1936) (íd.).

La creación de lenguaje en el siglo XVI (1939) (íd.).

La pedagogía humanística de Palmireno. (En breve.)

Historiografía de la Literatura Española. (En preparación.)

EDICIONES

Azorín: Teatro. Estudio Preliminar (1931).

Ayala. Crónica de Don Pedro I. Selección y prólogo (1931).

Fray Luis de León. De los nombres de Cristo. Prólogo (1931).

Alí Bey el Abbassí: Viajes. Edición y prólogo.

Duque de Rivas: Don Álvaro. Edición y prólogo. (En breve.)

ANTOLOGÍAS

Antología de Textos Narrativos (1936).

Visiones contemporáneas de España (1936).

Antología Temática de la Literatura Española, II (1940).

Antología Temática de la Literatura Española. I. (En breve.)

El sentimiento del amor a través de la poesía española.

Don Juan. Con un estudio histórico-crítico. (En preparación.)

PUBLICACIONES

DEL

INSTITUTO DEL TEATRO

DE LA

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

Memorias de Secretaría

Fundació de l'Escola d'Art Dramàtic i cursos 1913 a 1914-15.
Curs 1915-16.
Curs 1916-17.
Cursos 1917-18 y 1918-19.
Cursos 1919-20 a 1926-27.
Curs 1927-28.
Congrés i Exposició Internacional del Teatre del 1929.
Cursos 1928-29 a 1933-34.
Cursos 1934-35 i 1935-36.
Anuari del curs 1936-37.

Biblioteca Teatral

1. *Nausica*, de Juan Maragall.
2. *Els germans Karamazow*, de Fedor Dostoiewski.

3. *Matilde d'Anglaterra,* de Fernando Soldevila. (Premio del año 1922 de la Escola d'Art Dramàtic.)

4. *El paquebot «Tenacity»,* de Charles Vildrac.

5. *La rondalla del Tsar Saltan,* de Puixkin y Bielski, con música de Rimski-Kõrsakov.

6. *La vila invisible de Kítej,* de V. J. Bielski, con música de Rimski-Kõrsakov.

7. *El carter del rei,* de Rabindranath Tagore.

8. *La mare confident,* de Marivaux.

9. *Egmont,* de Goethe.

Estudios

Primera serie

Del diàleg en la poesia medieval catalana.

Les representacions teatrals als camps de batalla de França.

El Teatre de la Ciutat.

Consideracions sobre les interpretacions dels personatges de Shakespeare.

Molière i la farsa dels metges.

La dansa popular com a element de cultura per a l'actor català.

El nacionalisme en el teatre.

Segunda serie

1. *El teatro romántico español,* por Joaquín Montaner.

2. *Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa,* por José Francés.

3. *Temas de Historia del Teatro,* por Adrián Gual.

4. *Las representaciones teatrales en Grecia y Roma,* por P. Bosch Gimpera.

5. *Estudios y comunicaciones,* del Tercer Congreso Internacional del Teatro.

6. *La participación musical en el antiguo teatro español,* por José Subirá.

7. *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare,* por Alfonso Par.

8. *Vida de Shakespeare,* por Alfonso Par.

9. *L'estudi de la ciència del Teatre a Alemanya,* por Hans Knudsen.

10. *Assaigs diversos,* por Luis Labarta, Pedro Coromines, Manuel de Montolíu y J. Font Solsona.

11. *Tres conferències sobre Teatre Retrospectiu,* por José Artís.

12. *Teatres particulars de Barcelona al XVIII segle,* por Francisco Curet.

13. *De l'homenatge a Apelles Mestres,* por Manuel Marinello y Joaquín Montero.

14. *Semblança de Lleó Fontova,* por José Artís.

15. *En Rossinyol que jo he tractat,* por Prudencio Bertrana.

16. *Shakespeare a Catalunya,* por Ramón Esquerra.

17. *Enric Morera,* por Joaquín Pena.

Tercera serie

1. *Esquema de Historia del Teatro,* por Guillermo Díaz-Plaja.

D-32-24
1000.-

6 E

Precio : 10 pesetas