

APUNTES SOBRE HISTORIA DEL TEATRO: EL CAMINO HACIA LA VERDAD ESCÉNICA

Por César Oliva

SUMARIO:

Lección 1. Del mito de la caverna a la mimesis dramática. 1. Mimesis y verosimilitud en los primeros pasos del teatro. 2. La evolución de la escena según el pensamiento latino. **Lección 2. Ausencia de teoría en el desarrollo de la práctica escénica medieval.** 1. Una escena primitiva sin teorías ni preceptivas. **Lección 3. Norma y praxis escénica renacentista.** 1. Un intento de ordenación de la comedia a la manera clásica. 2. Práctica frente a teoría en la comedia española áurea. 3. El conflicto escénico en el siglo XVII inglés y francés. **Lección 4. Interpretar la verdad: he ahí la cuestión.** 1. Últimos coletazos del clasicismo europeo. 2. Neoclasicismo y modernidad en la escena española ilustrada. 3. La ruptura del Romanticismo. 4. La puerta de Alfred Jarry.

El teatro es, por excelencia, el arte de la imitación. Desde sus orígenes, los artistas de la escena han intentado conseguir convencer a sus espectadores de que lo que hacían era verdad. Pese a que los primeros artefactos que manejaban (máscaras, coturnos, cantos, voces distorsionadas) no invitaban demasiado a relacionarlos con la verdad, lo cierto es que la perseguían a toda costa. Este breve curso será un recorrido por algunas de las principales estaciones de la historia del teatro, hasta finales del siglo XIX, en las que la verdad aparece con sus más espléndidas y mentirosas galas.

Las cuatro lecciones fueron dictadas, en forma de conferencia, en la Fundación Universitaria Española los cuatro martes de noviembre de 2000. Aunque el autor ha sentido la tentación de modificarlas, ampliarlas y corregirlas, como toda aquella materia sometida a revisión, finalmente ha decidido dejarlas en la forma para las que fueron concebidas. Ello le confiere un sentido más inmediato, aunque también un aire compilador que lo despoja de la profundidad que quizás exige el tema abordado. Lo único que ha añadido son las ilustraciones con las que en su momento no pudo acompañar el texto pronunciado. Espero que ayuden a comprender mejor la relación entre teoría y práctica que persiguen estas lecciones.

*Universidad de Murcia
Diciembre de 2000*

LECCIÓN 1. Del mito de la caverna a la mimesis dramática.

1. MÍMESIS Y VEROSIMILITUD EN LOS PRIMEROS PASOS DEL TEATRO.

Una de las características más relevantes del arte escénico es el hecho de que su práctica suele ir siempre por delante de la teoría que genera. En esta máxima se encierra buena parte de la naturaleza de esta peculiar forma de comunicarse que idearon los hombres hace más de veinticinco siglos. Con la llegada del esplendor helénico, y su impresionante desarrollo de las artes, el teatro encontró su primer y más perfecto canon expresivo. Y éste vino dado mediante una sabia adecuación del oficiante primigenio con los dioses. De manera precisa supo fijar una serie de códigos con palabras, movimientos y ritmos, y mostrarlos en forma de mitos accesibles a cualquier receptor. La tragedia nace de una cierta ritualidad (sean fiestas dionisiacas o comos) que procede de la repetición que exarconte y coreutas hacen de todas las partes de la obra. Esos ensayos configuraron el drama a partir de una serie de componentes esenciales. Bastantes años antes de Esquilo (525-456 a. de C.) ya había formas muy concretas de representación. Cuando empieza a ganar concursos dramáticos, y se ponen en escena sus obras, el teatro está plenamente conformado en la mayor parte de sus elementos actuales. Otra cosa es la manera como se actuase, la condición de los espacios en donde se hiciese, los elementos que lo adornasen, cuestiones a discutir dadas las pocas noticias ciertas que se tienen al respecto.

De Esquilo a Platón (428-348 a. de C.) median varias décadas. Cuando muere Esquilo, Platón tiene 28 años. Este fue maestro de Aristóteles (384-322 a. de C.), que cuenta con 36 a la muerte de Platón. Ambos tienen elementos de juicio y contraste suficientes para hablar de los primeros problemas que surgieron del estudio y normalización del arte dramático. Platón y Aristóteles son, pues, para el Siglo de Oro griego, modernos tratadistas escénicos. Hablan y escriben con conocimiento de causa y una evidente perspectiva. Acuden a los teatros para ver tragedias, comedias y dramas satíricos. Sólo entonces, mucho tiempo después de que la representación teatral fuera cosa corriente, lograron definir un sistema crítico sólido y riguroso, en el que se considerasen todos y cada uno de los extremos que producía el nuevo arte.

Pero, ¿qué vieron esos exégetas en los escenarios? ¿Qué vieron los públicos que, desde muchos años antes de ellos, llenaban aquellos primitivos **koilon** de madera? Pues verían un tipo de espectáculo difícil de asimilar a cualquier modelo actual. Verían representaciones en las que la fusión de lenguajes actuaría de manera sorprendente con una innegable voluntad receptora. Y escucharían textos llenos de figuras literarias a las que

no estaban habituados en sus diarios quehaceres. Algo distinto a todo lo que hasta el momento habían experimentado como público.

El espectáculo dramático griego, sobre el que años después tratarían Platón y Aristóteles, tuvo un proceso de formación tan dilatado como lógico. Durante mucho tiempo sería una simple repetición de breves textos salmodiados por un grupo de oficiantes del que, en un momento dado, se destacaría un **exarconte** que haría sus intervenciones en otro metro y otro ritmo que el de sus colegas. Estamos hablando de un poema dramático, un poema que en principio no debió de pasar de simple recitado conjunto. Sería el tiempo quien lentamente separaría registros, para diferenciar las distintas voces que intervenían y, cómo no, la narración del drama.



Figura 1: Teatro griego de Segesta

El tiempo, pues, fue conformando los diferentes niveles de participación de cada **coreuta**, hasta deslindar nítidamente los que hacían personajes del resto del coro. Esa separación fue física, para mayor claridad, pues éstos se quedaron en el círculo de la **orquesta** mientras que aquéllos subieron al **proskenion**. Un proskenion que hacía la función de verdadero escenario, y cuyas dimensiones dicen mucho de las características del movimiento escénico. Su estrechez y largura invita a pensar que el **protagonista** y **deuteragonista**, primero y segundo actor, apenas si se movían del sitio en el que recitaban. Años después, con la aparición del **tritagonista**, tercer actor, tampoco debió de variar una situación escénica por esencia frontal. Cabe pensar en esos frisos en los que se representan escenas de distinta temática, con figuras quietas ante el auditorio. Tan pocos

actores estaban obligados a variar de personaje en una operación que consistía en entrar en el edificio del fondo, la **skene**, y cambiarse de máscara y atuendo. Mientras, el poeta, buen conocedor de la mecánica escénica, dejaba a otro actor ante el público, o simplemente al coro, para dar tiempo suficiente a la mudanza de papel. Así, a lo largo del tiempo, se fue fraguando un sistema de escritura escénica para la representación, sin que nadie dijese a los poetas cómo debían de hacerlo. Nadie le insinuó a Esquilo que las tragedias había que concebirlas de esta o de otra manera. Ni a Sófocles ni a Eurípides, ni, con toda seguridad, aunque no tengamos sus textos, a los primitivos Frínico o Patrinas. Era algo propio de un oficio en el que tan importante era escribir como hacer posible que esos textos se vieran en el escenario de manera coherente y ordenada. Luego vinieron los pensadores, no tanto por necesidad didáctica como por obligación social, tal era la enorme incidencia del arte en la colectividad.

Platón, que implantó el llamado método dialéctico, por medio del cual sostenía que la verdad radica en las ideas, entidades universales e inmutables, dedicó páginas concretas al arte de la escena: en el volumen I, *La República*, y en el III, *Las leyes*, de sus famosos *Diálogos*. Teoriza allí sobre los conceptos de mimesis y verosimilitud, basándose en la idea de modelo, al tiempo que formula sus ideas sobre poesía y poesía dramática, sin olvidar otro género de evidente relación con aquéllos, como es la oratoria.

Siguiendo su característica estructura en **diálogos**, cuando trata de constituir un estado ideal basado en la justicia, habla de la imitación desde un punto de vista moral; cuando lo hace sobre las normas de conducta sociales, considera dicha imitación desde una perspectiva literaria que no olvida su sentido ético. Tanto en el enfoque moral como en el literario, está presente el problema entre forma y modelo. Por eso advierte a quienes desarrollan la praxis escénica que:

“Preciso será, pues, vigilar también a los que se atreven a ocuparse de estas fábulas y rogarles que pinten con bellos colores el mundo del Hades, en vez de ennegrecerle tontamente cual suelen hacer, y en vista de que sus descripciones no son ni verdaderas ni útiles” (La República,¹ vol. I, pág. 202)

Todo aquel que hace práctica teatral, según Platón, no puede acceder a la **mimesis** sin abandonarse a los sentidos, cosa que le hace cuestionarse el arte escénico. El discípulo de Sócrates se ciñe sólo a la razón, puesto que todo ha de estar circunscrito a un orden superior o al Bien. No olvidemos que por encima de todo está la idea del Bien.

“Y constriñamos a los poetas a reconocer, o bien que los héroes no han cometido tales acciones, o que no son hijos de los dioses. No les permitamos, no, que digan ambas cosas a la vez, ni que ensayen de persuadir a nuestros jóvenes de que los dioses son capaces de algo malo y que los héroes no son en modo alguno mejores que los hombres. Pues tales

¹ Seguimos la traducción de los *Diálogos*, de Platón, llevada a cabo por J.B. Bergua, 9 vol, Madrid, 1960.

propósitos, cual decíamos antes, ni son religiosos ni son verdaderos, ya que hemos demostrado que es enteramente imposible que nada malo provenga de las divinidades” (La República, vol. I, pág. 211).

A través de la imitación de la palabra, el teatro intenta imitar también a la vida verdadera. Pero ya que la razón no se expresa por palabras, pues se adquiere a través de la idea del orden superior, Platón cree que las palabras no pueden resaltar las cualidades metafísicas de la realidad. Reducida, pues, en su facultad mimética, a una dimensión intrascendente, la palabra representa la realidad de forma parcial. Es una simple referencia como modelo. Sólo en ejecución propia y personal, es decir, fuera del teatro, la palabra puede actuar de manera trascendente.

Como imitación, Platón acepta dos géneros, tragedia y comedia, en los que los personajes, soslayando incluso al poeta, llegan a tener vida propia. Como veremos a continuación, las palabras de Platón demuestran temor, respeto y cierto desdén hacia la práctica escénica, cualquiera que fuera el género a representar:

“Habrá que no mezclar jamás, en la conducta, lo serio con lo bufo, de querer adquirir siquiera un ligero barniz de virtud. Para llevar a cabo estas imitaciones se pagará a esclavos y a extranjeros, pues no conviene ni a un hombre ni a una mujer de condición libre la menor afición a este arte. Los poetas trágicos no contéis, pues, con que os dejemos entrar en nuestra ciudad sin resistencia, levantar vuestro teatro en una plaza pública, ni que soportemos que dirijáis la palabra a todo el pueblo, y que les atraquéis de máximas que, lejos de las nuestras, son casi siempre enteramente opuestas a ellas” (Leyes², vol. III, pp. 353-354).

Tragedia y comedia tienen una consideración marginal en Platón, dentro de la sociedad cerrada que caracteriza su concepto de ciudad-estado ideal. El artista dramático y su obra no tienen un papel constante en dicha colectividad, sino que prestan sus servicios de manera ocasional.

Algunos años después, un discípulo jonio de Platón, **Aristóteles**, desarrolla en su *Poética* estudios de naturaleza filosófica sobre los géneros literarios, fijados en forma de preceptos. Por consiguiente, añade los primeros perfiles didácticos para una historia de la crítica. De alguna manera, su intento no fue otro que racionalizar un arte que nació sin lógica, pero con mucha imaginación. En su época, poner reglas a la escena bien se puede entender como una manera de controlar su producción significativa. Tragedia y comedia son estudiadas desde una voluntad de análisis y estudio de su estructura y forma de composición. De la primera se dispone de datos suficientes para entender su definición. De la comedia, por el simple azar de la conservación física de los textos, sólo queda la definición que dio en el capítulo VI:

² Tanto en esta cita como en otras siguientes se han efectuado algunas supresiones en el texto. Para una más cómoda lectura prescindimos de la colocación de corchetes que indiquen tales omisiones.

“Imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina. La máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor” (Poética³, 1449a/1449b, pp. 141-142).

Aristóteles parte del problema de la representación de la palabra, haciendo explícita la relación entre ésta y la imitación como representación total del hombre. Pero se trata de una imitación de la vida humana que comprende la acción del ser humano y el ser humano en acción. De la acción del ser humano se configura el mito sucedido en el pasado; desde el hombre en acción, el mito actualizado. En uno y otro el **mito** se constituye en eje fundamental de la tragedia. Por eso el mito precede a la tragedia, pues su acción toma cuerpo en la materia mítica. El mito es un relato ya estructurado, válido en razón de sus posibilidades significativas, al que los géneros artísticos pueden concretar según sus formas de expresión. La tragedia es la configuración más elevada y patética. De ahí que necesite una equilibrada forma poética. Añadamos a ello el conocimiento previo que el espectador tenía de tales mitos y, por consiguiente, su carácter abiertamente popular. Lo que hicieron los poetas no fue otra cosa que elaborar de manera literaria materiales que circulaban de generación en generación.

Por eso Aristóteles trata la palabra desde un plano eminentemente literario. No se plantea los distintos lenguajes que intervienen en la escenificación, aunque algunos de ellos los mencione desde su condición no dramática. Palabra y representación son conjugados en igualdad de condiciones.

“La tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, pues sólo con leerla se puede ver su calidad. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación” (Poética, 1462b, 15, pág. 237).

Entre otros méritos conocidos y reconocidos por la crítica de todos los tiempos, Aristóteles significa la precisión sobre lo dramático y lo teatral, deslindando el criterio de espectáculo del propio hecho literario. Al primero le otorga una importante consideración: estructura y acción son genuinamente dramáticos.

“El espectáculo es cosa más seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (Poética, 1450b, 15-20, pág. 151).

Vista la extraordinaria importancia que da al hecho en sí de la representación, es fácil advertir que, en la propia definición que hace de tragedia, se dejan claras sus ideas sobre **imitación** y **praxis**:

³ *Poética*, de Aristóteles, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, 1974,

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes actuando los personajes y no a través de un relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Poética, 1449b, 20-30, pág. 145).

Hay que tener en cuenta que, además de imitación, **mímesis** significa reproducción o representación (volver a hacer presente). Pero para los griegos esta idea de mímesis es algo más que la imitación ficticia actual. El actor de entonces trataba de **hacer presente** al personaje que encarnaba viviéndolo a fin de que los espectadores simpatizaran con él. Para quienes analizamos estos extremos después de veinticuatro siglos, no resulta sencillo aceptar que aquellas figuras, elevadas con coturnos y máscaras, envueltas en mantos coloristas, con un único gesto facial que expresar, intentaran **hacer presente** el personaje. Pero lo que se imita es una praxis, siendo la imitación no sólo la apropiación por parte del actor de las características de los personajes, sino también de las acciones trágicas que los definen. El fenómeno no se puede interpretar a partir de modernas teorías psicológicas impropias para aquellos tiempos.

Conviene recordar que Aristóteles no distinguía, como hacemos hoy, entre **acción general** y **acción dramática**, de la misma manera que **forma** de los acontecimientos era igual que **contenido**. Por eso, la forma de la tragedia no parece guardar exacta coincidencia con lo meramente teatral:

“La tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad” (Poética, 1450a, 15-20, pág. 147).

Cuestión que va más allá de los problemas de forma de dicho género:

“La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos y caracteres, a aquéllos según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuáles” (Poética, 1450a, 0-10, pág. 146.)

Por tanto, desde esta concepción artística de la literatura dramática, cobra autonomía el hecho teatral, que, a su vez, guarda relación directa con las formas literarias y, a su vez, con las escénicas.

Según las premisas que se establecen a partir de la dialéctica entre **mímesis** y **praxis**, podemos comprobar que la realidad escénica del momento no se corresponde del todo con las ideas tanto de Platón como de Aristóteles. Así, por ejemplo, en la mayor parte de las obras de Esquilo conservadas hasta hoy se cumplen las coordenadas fijadas por el autor de los *diálogos*, en lo concerniente al aspecto narrativo. Es decir, que la parte coloquial de los personajes sea menor que la narrativa del coro, como en *Los persas* y *Las suplicantes*. Por eso Aristóteles apuntaba:

“Aunque uno ponga una serie de parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto pero que tenga fábula y estructuración de hechos. Además, los medios principales con que la tragedia seduce el alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones. La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia” (Poética, 1450a, 30-35, pág. 149.)

En muchas otras tragedias, sobre todo de Sófocles y Eurípides, podemos encontrar discrepancias con Aristóteles. Sólo *Edipo rey* se ajusta a sus directrices de “*prólogo, episodios, éxodo y parte coral, y ésta se divide en párodo y estásimo*”. En general, el prólogo aparece consolidado desde Eurípides, poeta que tampoco se ajusta a los criterios de verosimilitud del pensador estagirita.

“Es general a qué tipo de hombres le ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres de personajes” (Poética, 1451b, 5-10, pág. 158).

En *Medea*, por ejemplo, el coro juega verdadero papel de personaje, que no era el que en principio tenía. Aristóteles tacha a la mayoría de los autores modernos de no concebir auténticos caracteres para las tragedias.

Otra cuestión de cierta complejidad, y que ha llenado multitud de reflexiones sobre la falta de adecuación entre teoría y práctica, es la referida a las llamadas **unidades**. Ni Esquilo, ni Sófocles ni Eurípides mantienen la de **tiempo** o, por lo menos, no se especifica en las dos fórmulas que da Aristóteles, no expresadas del todo de manera clara. Una, en relación a la temporalidad de los acontecimientos que integran la fábula, o tiempo de lo representado:

“Pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución de sol o a excederla poco” (Poética, 1449b, pág. 143.)

Otra, referida a las trilogías o tetralogías que se celebraban en las **fiestas lenneas o dionisias**, es la concerniente al tiempo de la representación:

“En cuanto al límite de la extensión, el que se atiene a los concursos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte, pues si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra⁴, según se dice que ya se hizo alguna vez” (Poética, 1451a, 5-10, pág. 154.)

Los tres conocidos trágicos manejan, gracias a los **párodos, éxodos y estásimos** -- verdaderos delimitadores de la temporalidad-- el mismo criterio cronológico: tiempo de lo representado que en la escena se convierte en tiempo de la representación.

⁴ Reloj de agua.

Semejante situación sucede con la **unidad de espacio**, propuesta vagamente expresada por Aristóteles, y en absoluto manejada por los poetas. Todos ellos presentaron idéntico proyecto escenotécnico, que no era otro que el que ofrecía la **skene** y el **proke-nion** que usaban los actores. La unidad de espacio no podía tener otros límites que el de la escena común, y hace que se representen --delante de una puerta más o menos adornada de columnas, y en el estrecho pasillo que bastaba para dos o tres actores-- todas las obras con el mismo decorado, con las estilizaciones que sufriera en un momento dado.

“En la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena” (Poética, 1459b, 15-25, pág. 219.)

Esquilo propone una escena siempre despejada. Sólo en *La Orestíada* puede aparecer un ara, dados los sacrificios humanos que tienen lugar y la primitiva conformación de la orquesta, aunque también esté en la imaginación del espectador gracias a la palabra del actor. Con Sófocles existe la **escenothēke**, es decir, cierto concepto de decoración, mientras que con Eurípides aparecen ciertas tramoyas móviles o mutantes. El sentido único del lugar nunca queda claro, así como la limitación del espacio escénico.

Para Aristóteles objeto, fábula y acción se identifican como un todo equivalente. La fábula, pues, como imitación de una acción, es un solo objeto a imitar:

“Es preciso que así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos adornen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere o disloque todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo” (Poética, 145a, 30-35, pág. 157).

Quizás por eso la **unidad** más definida sea precisamente la **de acción**, aunque en Aristóteles lleve al conocimiento de la propia estructura de la obra:

“Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin” (Poética, 1455b, 20-30, pág. 191).

Cuando añade que *“es necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera”* está reconociendo la importancia de la fábula. Ésta no debe de ser episódica pues no sería *“verosímil ni necesaria”*. Por todo lo cual marca los límites de la imitación de la acción, pues propugna las posibilidades creativas en la dialéctica mimesis-praxis al sugerir la elección del momento fundamental y la decisión de atraparlo. Para Aristóteles, el

kairós es ese instante en que los materiales elegidos de la fábula se metamorfosean en la imitación de una acción significativa, ya sea realidad, vida o no lo sea. Aquellos límites de la imitación no circundan únicamente el ámbito de la unidad de objeto, sino que recogen la energía con que se produce la transición de los acontecimientos.

El espacio que va de Platón a Aristóteles bien parece que sea el que media entre la desconfianza de las posibilidades éticas y estéticas de la escena, al menos de la escena que veían, con la seguridad de estar ante el más importante acontecimiento social y cultural de la época. Al margen de otras significaciones, Aristóteles es el gran pensador del arte teatral occidental, pues representa el primer intento por analizar la técnica del drama.

Como suele acontecer tras los momentos de esplendor y brillantez, la escena griega no tuvo poetas que mantuvieran el nivel de esos tres trágicos que encabezan las páginas de la historia como los primeros y más grandes: Esquilo, Sófocles y Eurípides. No obstante, el impulso que dieron duró muchísimos años; ahí quedan los restos de tantos y tantos teatros permanentes, es decir, labrados en las propias piedras de los exteriores de las ciudades. Es la mejor prueba de la pervivencia de un arte que fue más allá de su función de entretenimiento. **Aristófanes** (444-380 a. de C.), contemporáneo de Platón, demuestra las posibilidades críticas de la escena, y **Menandro** (342-291 a. de C.), bastante posterior a Aristóteles, será el último eslabón hacia la comedia moderna, ya que hace desaparecer prácticamente el anticuado coro. Los teatros, para entonces, siguen conservando estructuras similares a los de los años precedentes, mientras que el público continúa acudiendo a ellos dando un magnífico ejemplo de gusto e interés por la escena.

En este punto conviene introducir una primera reflexión sobre la presencia de la verdad en el escenario, bastante distante entonces de lo que podría denominarse como verdad escénica. Probablemente la verdad, en el teatro griego, fuera tan evidente y noble que se le temiera. Se le temiera como resultante de la mimesis desarrollada por los poetas, y se le temiera también en el mismo sentido que Aristóteles decía de la catarsis. Es como si el arte dramático, lleno de componentes engañosos y arbitrarios, tuviera desde su origen una fuerza evocadora que rompiera los límites de la convención. Es evidente que el público se creía cuanto veía en los teatros, pero eso era así porque iba con la fe y el convencimiento de quien se lo quiere creer. Todo lo que tenía de imitación de la realidad era lo que más se juzgaba por los pensadores. De ahí su altísimo valor ético. El teatro no sólo era una diversión para los griegos, sino que era una ceremonia de contenido religioso. El parecido con la verdad estaba incluso en las mismas máscaras, tanto las trágicas como las cómicas. Una conocida anécdota marca un colofón a este punto. Se cuenta que “durante una representación de *Las nubes*, cuando hizo su aparición un actor que personificaba a Sócrates, el filósofo se puso en pie para que el auditorio pudiera observar el parecido”⁵. ¿Cómo es posible, decimos hoy, que hubiera equívoco entre un actor con máscara y la persona representada?

⁵ Cita de Macgowan y Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Fondo Cultura Económica, México, 1964, pág. 26.

2. LA EVOLUCIÓN DE LA ESCENA SEGÚN EL PENSAMIENTO LATINO.

Todo esto sucedía hasta que una nueva cultura sustituyó a la helénica, asimilándola de la manera más admirable que se pueda imaginar. No se trata de insistir en los débitos que el teatro griego prestó al latino, sino de dejar claro que las viejas formas escénicas tuvieron continuidad en los nuevos modos salidos de Roma. El imperio fue tan determinante que conquistó países pero también sensibilidades. Quizás por eso los teatros no modificaron sus estructuras, sino que se ampliaron, producto de la obsesión de los romanos de engrandecer cuanto tocaban. Siguieron disponiendo de una skene, mucho mayor que la griega, dado que los aparatos a utilizar también eran más grandes, un prokenion capaz de contener un elevado número de actores, una orquesta reducida a la mitad (ya no había coro que actuara) y una cavea (antiguo koilon) capaz de albergar al numeroso público. Las obras se fueron adaptando al nuevo espíritu romano, medido por el hedonismo y la intrascendencia, de manera que autores que contaban historias atroces, como Séneca, se quedarían para la lectura o la representación en pequeños círculos.

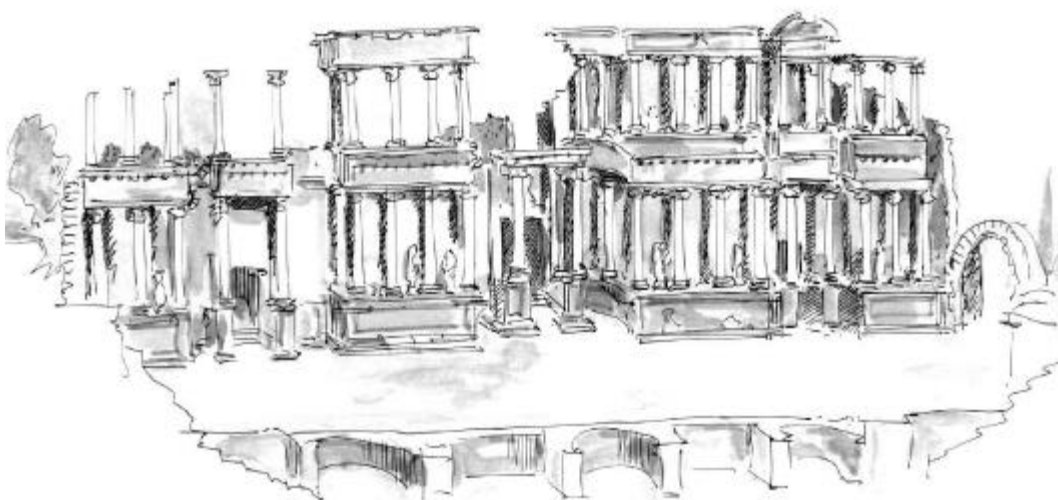


Figura 2: Teatro romano de Mérida

En este marco aparece el poeta latino **Horacio** (65-8 a. de C.), conectado directamente con la sensibilidad griega. Su *Epístola a los Pisones*, verdadero *Arte poética*, está inspirada sobre todo en Aristóteles. Esta circunstancia no deja de ser determinante. Recordemos que son más de tres siglos los que hay entre ambos preceptistas, y tres siglos dan una especial perspectiva a las nuevas aportaciones. Por eso es más curioso que Horacio tome de Aristóteles los modelos o puntos referenciales que sirvan para sus intereses, así como todo un legado de reflexiones e ideas que van a marcar la globalidad de su obra.

Horacio también parte del teatro como literatura dramática, aunque no desaproveche la ocasión para ofrecer fórmulas o recetas prácticas, procedentes de la tradición escénica. De Platón toma la teoría del Bien u orden superior, así como el tono moralizante, y del estagirita, la finalidad pedagógica de los textos.

“Pues la naturaleza empieza conformándonos interiormente a todas las situaciones, después manifiesta estos estados de ánimo sirviéndose de la lengua como intérprete” (Epístola⁶, 110-115, pp. 24-25).

Coincide con Aristóteles en lo concerniente a la manera como la tragedia organiza los hechos que narra:

“Yo realizaré un poema sobre algo ya conocido de modo que cualquiera crea poder hacer lo mismo, pero sude y se esfuerce mucho para ello en vano, si se atreve a intentarlo; tan grande es la importancia de la estructura y el orden, tanta la nobleza que pueda darse a temas comunes” (Epístola, 240-250, pág. 41).

En cuanto a la comedia, el poeta latino la deslinda del drama satírico, siempre desde la base de la verosimilitud y la coherencia. Para su creación debe haber una actitud artística respecto del hecho escénico. Dicha actitud se desprende de la idea intrínseca de la naturaleza como generadora de arte, completada por la técnica que añade el hombre, unido al buen gusto y elección de los temas adecuados a cada autor. Éste deberá de cuidar de que su obra tenga simplicidad y unidad, al tiempo que dominio del arte y de la técnica, para no caer en errores ni incurrir en defectos. A partir de estas facultades, Horacio traza las fronteras entre tragedia y comedia, diciendo para la primera que

“la tragedia, de la que desdican los versos ligeros, se avergüenza de mezclarse con los sátiros indecorosos. Yo, Pisones, puesto a escribir dramas satíricos, no gustaré sólo de las palabras toscas y vulgares, ni me esforzaré en alejarme del estilo trágico hasta el punto de no distinguirlo” (Epístola, 230-240, pág. 41).

Después de indicar que del *“yambo se apropiaron la comedia y la tragedia, pues se adapta a los diálogos, domina el ruido del anfiteatro y es apropiado para la acción”*, afirma que

“Un tema cómico no quiere ser expuesto en versos trágicos, que todas las cosas ocupen con decoro el lugar que les cupo en suerte; sin embargo, también la comedia eleva a veces su tono” (Epístola, 80-100, pág. 23).

Si Aristóteles cifraba su pensamiento en lo esencial dramático, de ahí que colocara el espectáculo en un plano secundario, Horacio atribuye a éste una función primordial al

⁶ *Epístola a los Pisones*, de Horacio, trad. de H. Valentí, Barcelona, 1981.

identificar belleza-arte-naturaleza. Relega a un segundo término el verbo poético y reduce la acción al juego actoral, gesto, movimiento, etc, tal y como lo señala de manera expresa:

“Conmueven menos las cosas que entran por el oído que las que se someten a la vista fiel y que el espectador aprende por sí mismo” (Epístola, 180-185, pág. 35).

Por consiguiente, este fin de la emoción conseguida a través de la visualización del drama hace que el equilibrio de las partes difícilmente se pueda mantener en función de esa naturalidad que se pide a palabras y acciones. Los consejos de Horacio, en este sentido, bien parece estar dirigidos a los actores que hacen posible en el escenario la tragedia o la comedia:

“Las palabras tristes requieren un tono afligido; las amenazadoras, airado; las chistosas, jugetón; las serias, severo” (105-115, pág. 25). “Has de observar las costumbres de cada edad y reproducir bellamente el cambio de caracteres al compás de los años” (155-160, pág. 31). “Nos atenderemos siempre a las características propias de la edad, no fuéramos a atribuir a un joven el papel de un viejo, ni a un niño el de un hombre adulto” (175-180, pág. 33, citas todas de la Epístola.)

Junto a estos consejos advierte del problema de que en escena pasen aquellas acciones que deben pasar y se cuenten las que así lo necesiten. De alguna manera se trata de una de las soluciones prácticas más certeras para poder cumplir con su idea de *decorum*:

“En la escena, un hecho o se representa o se narra una vez realizado. No llevarás a la escena lo que es más propio que se haga dentro y apartarás de los ojos muchas cosas que luego narrará la elocuencia de un testigo” (Epístola, 180-185, pág. 35).

Lo que no impide detectar cierta confusión en el concepto de acción. No sabemos bien si pide que se actúe para mimetizar los caracteres o éstos actúan para mimetizar la acción, dilema que estaba mucho más claro en la elección de Aristóteles: la acción prima sobre los caracteres.

Para Horacio el coro se reconvierte en personaje, pues pierde su primigenia condición de voz del autor. Es así como cobra una nueva función educadora:

“El coro debe desempeñar dignamente el papel de actor como hombre, que favorezca y aconseje amistosamente a los buenos, amoneste a los airados y ame a los que temen pecar; alabe la sobriedad de una mesa, la justicia saludable, las leyes y la paz que permite dejar abiertas las puertas; guarde los secretos, suplique y ore a los dioses para que la suerte retorne a los desgraciados y se aparte de los orgullosos” (Epístola, 190-205, pp. 35-37).

De este modo, la **paideia** que existe en la tragedia griega en sus partes y en su conjunto, en Horacio se desglosa y desplaza hacia el coro. Sólo los personajes pueden llevar a cabo su función caracterizadora y mimética.

Por otra parte, en lo tocante a la verosimilitud, el poeta latino sitúa el apotegma platónico de no mezclar lo serio con lo bufo (Aristóteles lo puso en positivo: “*Mezclar lo útil con lo dulce*”) en el punto de partida de la convención dramática. Recordemos que negaba acciones que no se pudieran mostrar en escena. Por eso se entiende bien que diga:

“Las ficciones inventadas para divertir, sean verosímiles, y no pretenda la fábula que se crea cuanto se le antoje” (335-345, pág. 53) o *“Rechazaré por inverosímil todo lo que me presentes de este modo”* (185-190, pág. 35).

Horacio identifica verosimilitud con credibilidad, cosa que Aristóteles soslayaba de manera más flexible: *“Pues es verosímil que también sucedan cosas contra lo verosímil”* (Poética, 1456a, 20-25, pág. 194). Esa negativa de dar posibilidades al campo de la verosimilitud

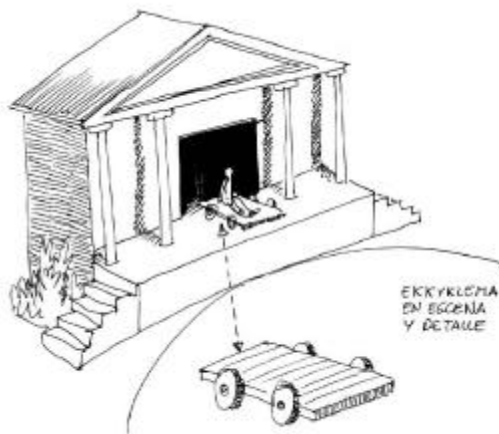


Figura 3: Ekkyklema

impide que situaciones inverosímiles sucedan en los episodios, como decía el filósofo griego que podía pasar. De esta manera era factible situar fuera del “*a vista de escena*” algunos hechos de carácter irracional, dejando a la maquinaria su presentación más o menos parcial. Horacio, en cambio, obliga a que estos hechos sólo sean accesibles a través de textos narrados, de manera que su función sea posible en la medida que posea verosimilitud.

Así mismo aboga por poner en escena hechos conocidos, pero con libertad a la hora de imitar el modelo. De esta manera:

“Se apresura al desenlace e introduce al oyente en el meollo del asunto como si fuera conocido, omite lo que no puede tratar brillantemente e inventa de tal modo, mezclando lo verdadero con lo falso, que el medio no discrepa del principio, ni el fin del medio” (Epístola, 145-160, pág. 31)

A lo que hay que añadir las siguientes normas básicas:

“La pieza que quiera tener éxito y ser representada varias veces no debe tener ni más ni menos de cinco actos. Ningún dios debe intervenir a no ser que lo exija la trama y tampoco hablará en escena un cuarto personaje” (Epístola, 190-195, pág. 35).

El espíritu contradictorio horaciano se comprueba de manera palpable al comparar estos consejos con el sentido de espectáculo antes mencionado, cuestionado por él mismo cuando dice:

“A veces una obra bella por sus situaciones y bien caracterizada, pero sin ningún adorno, medida ni arte, gusta e interesa más al pueblo que unos versos sin contenido y de música artificiosa” (Epístola, 315-325, pág. 51).

La normativa horaciana en general no se cumple de manera exacta con sus predecesores, aunque los tenga en cuenta. Pero se dan casos de coincidencias, aunque vengan no por vía de seguimiento ético o estético, sino por otros motivos bien diversos. Esquilo, en *La Orestíada*, no exhibe ni el crimen ni los cadáveres de Agamenón y Clitemnestra, pero no por imponerse un orden moral o religioso, sino porque apenas si disponía de escenotecnia que ayudara a mostrarlos de manera adecuada. Eurípides, que sí contaba con medios, utiliza el **ekkyklema** en *Medea*, lo que proporcionaría un seguro impacto en el público. En los dos griegos son la necesidad y la posibilidad técnica lo que hace utilizar un recurso dramático, y no el criterio moral que sermonea Horacio, interpretando de manera muy particular e inexacta la idea de Aristóteles.

No son éstos los únicos puntos en donde se encuentran discrepancias entre el teórico griego y el latino, discrepancias que van más allá de una interpretación errónea de éste respecto aquél. Tanto tiempo entre ellos hace pensar en que lo que verdaderamente les distancia es el mismo concepto del teatro. Veamos lo que piensa Horacio de la comedia antigua:

“De aquí salió la comedia antigua con un gran éxito, pero la libertad se convirtió en libertinaje y su abuso exigió la imposición de una ley. Aceptada la ley, el coro se cayó vergonzosamente, perdido el derecho a ser nocivo. Nuestros poetas no dejaron nada sin intentar, y no merecieron menos gloria los que se atrevieron a abandonar las huellas griegas y a cantar las hazañas nacionales, ya sea en el género cómico o en el trágico” (Epístola, 280-290, pág. 47).

En Aristófanes, por ejemplo, todavía el coro representaba personas, animales o cosas. Su presencia, junto a otras interpolaciones, intercalado entre los episodios, servía para engarzar la trama de la fábula. Por consiguiente, el coro era elemento esencial en la comedia ática antigua. Y tenía referentes histórico-políticos claros, como la implantación del gobierno de los Treinta Tiranos y la consiguiente pérdida de la democracia. Sin embargo, en *Pluto o la riqueza*, del mismo Aristófanes, última obra estrenada por él, en el 388 a. de C, el coro juega papel subsidiario que anuncia un carácter testimonial acorde con la idea de Aristóteles, más cercano a personaje que a la voz del autor. El paso de la comedia antigua a la moderna se efectúa por Menandro. Con él la escena no tiene por qué reflejar la realidad, ni la actualidad del momento, sino aspectos genéricos de la vida cotidiana, propios de todos los tiempos. Es un género dramático de tipos, en donde la

comicidad se reduce a la función característica de unos cuantos personajes dentro de un repertorio limitado, los cuales urden tramas más complejas dentro de argumentos muy definidos. Dicha complejidad requiere de un prólogo que explique y sitúe la acción. Por eso, en la comedia romana el prólogo alcanza categoría de personaje. Los poetas, a través de la *palliata*, empezaron a importar el género menandrino.

Horacio, cuya sensibilidad no aprueba el quehacer de **Plauto** (254-184 a. de C.), incluso de **Terencio** (190-159 a. de C.), tampoco alcanza a entender el esfuerzo de ambos cuando, al traducir comedias nuevas griegas, trasladaron acciones con preciosas variantes en los argumentos. Era una manera de renovar la *palliata* y poder llegar a su público, el latino, de manera directa. Es lo que confiesa Plauto en *Menecmos*, por boca de su Prólogo:

*“Los autores de comedias, como se sabe, suponen siempre que la acción tiene lugar en Atenas; creen conseguir con esto que la obra sea más griega. Pero yo situaré los hechos precisamente allí donde debieron desarrollarse. Digamos, pues, que si el argumento de esta comedia es griego, no es ático, sino más bien siciliano.”*⁷

Ante esta situación, Horacio opta por advertir a sus contemporáneos:

“Vosotros ejercitais en los modelos griegos de día y de noche. Pero, dirán, nuestros antepasados aplaudieron los versos y chistes de Plauto, unos y otros admirados con demasiada indulgencia por no decir que estupidez, si es que yo y vosotros sabemos distinguir lo inurbano de un dicho gracioso” (Epístola, 350-370, pág. 54).

Para Horacio las reglas se codifican de manera inflexible. Para el lugar, sólo se da una escena-tipo, constituida por un edificio central y dos laterales, ya sea calle o plaza, frente a templo o palacio regio. Igualmente sucede con el tiempo, ya que desaparecida la **parábasis** y cambiada la naturaleza de las interpolaciones entre episodios, dos son los tiempos que tienen lugar en escena: el de lo representado --un día o más para la acción-- y el de la representación, aunque Horacio pretenda la máxima coincidencia entre ambos. La razón del uso de no más de cinco episodios o actos obedece a la imposibilidad de estirar los argumentos, ya de por sí complejos, en episódicas y banales salidas, además que, desaparecido el coro, queda como rígido esquema por el que caminar. Por la misma razón de tender a la unidad de acción, Horacio no ve necesaria la intervención de un cuarto actor, que complicaría la trama. Ni siquiera el *deus ex machina* lo considera imprescindible, dejando su aparición sólo en momentos decisivos para la acción, sin precisarlos ni explicarlos.

Lo curioso del caso, es que las tesis del poeta latino más bien parecen primitivas elucubraciones sobre la práctica escénica, pues no se asientan de manera firme en la realidad de la que salen. No olvidemos que, en su tiempo, el mimo y el ludens-espectácu-

⁷ *Los dos Menecmos*, de Plauto, versión de Juan B. Xuriguera, Barcelona, 1985, pág. 207.

lo ganaban terreno a los géneros tradicionales. Por eso probablemente, la obra de un trágico como **Séneca** (4 a. de C.- 65 d. de C.), mucho más apreciada en la teoría que en la práctica escénica, sí entraba de manera precisa en el espíritu de la *Epístola a los Pisones*.

Cronología de los teóricos citados en relación con los creadores más representativos de este periodo:

CLASICIDAD GRECO-LATINA.

	a. de C. 525-456	Esquilo
	494-406	Sófocles
	480-406	Eurípides
	444-380	Aristófanes
Platón	428-348	
	<i>Los diálogos</i>	
Aristóteles	384-322	
	<i>La Poética</i>	
	342-291	Menandro
	254-184	Plauto
	190-159	Terencio
Horacio	65-8	
	<i>Epístola a los Pisones</i>	
	4-65 d. de C.	Séneca

LECCIÓN 2.

Ausencia de teoría en el desarrollo de la práctica escénica medieval.

3. UNA ESCENA PRIMITIVA SIN TEORÍAS NI PRECEPTIVAS.

Se dice que el teatro muere tras la caída del imperio romano. No pudo ser así, pues muchas de sus formas permanecieron, bien que camufladas en diversas especies, la mayoría de ellas desposeídas de su principal característica: la palabra, la palabra como imitadora de caracteres y sentimientos. El **mimo**, que ya había sido cultivado desde los griegos, que rellenó muchas de las partes del *ludens* circense, sirve después para perpetuar nuevas formas expresivas: un ritual dramático. Al no poder conservar de él más que unas cuantas imágenes fijas, en vasijas u otros utensilios, y carecer de texto que permaneciera, poca reflexión pudo provocar a los pensadores de la antigüedad. Es el sino de los géneros no verbales. Aunque no por ello merezcan desprecio jerárquico alguno. Las compañías derivadas de aquellas latinas que montaban en sus carromatos el pequeño hato que necesitaban para rememorar a Plauto, buscaron lugares en donde refugiarse. A veces, muy lejos de sus tierras natales; otras, abandonando una práctica poco acorde con el nuevo orden. Allá debieron de estilizar su forma de expresión, por un lógico afán de hacerse comprender en lenguas que no eran la de los cómicos. Aquí, vieron cómo la incipiente religión dejaba para tiempos mejores el uso de la escena que no tuviera fines didácticos y doctrinales. Pese a todo, siempre estuvieron presentes en interpolaciones teatrales, o parateatrales, dentro de la misma liturgia cristiana.

El problema radica en aceptar o no la máxima de: no hay documentos orales, no hay teatro. Añádasele a ello el lógico recelo con que observaba una iglesia naciente el uso del viejo arte escénico. Poca gracia le haría la crítica al cristianismo a través de pantomimas halagadoras de un decadente poder romano. La patrística y la apologética, en su objetivo de sanear el teatro, teorizaron sobre el mismo implantando nuevos cánones. Para ello, los referentes inevitables seguían siendo Platón, Aristóteles y Horacio, pensadores paganos a los que siempre se encontraba un resquicio por donde aplicarles el nuevo pensamiento. Con Platón no había más que seguir por su camino moralizador y de adoctrinamiento. Los padres de la iglesia desestimaron los aspectos dramáticos y técnicos de las teorías clásicas, pero mantuvieron la vertiente ética de la escena. No olvidemos que el teatro ha contado siempre con una implantación social que lo ha mantenido en la conciencia de pensadores y gobernantes.

A partir de la voluntad de Constantino, a principios del siglo IV, de tolerar el cristianismo dentro del imperio, todo empieza a cambiar. Para entonces, teatro podía ser

equivalente a pecado, sin tener que salirse demasiado de la norma platónica. Bastantes años antes, **Tertuliano** (155?-222?), en *De spectaculis*, sentenciaba:

*“Ninguna exaltación de un hecho atroz o vulgar es mejor que el hecho mismo: lo que proyectan las acciones no puede recogerse siquiera en las palabras”*⁸.

Esta negativa parece conducir a la excisión entre teatro y ceremonia religiosa, debido a que la participación de pantomimas, danzas y otras manifestaciones del espectáculo que se integraban en las liturgias religiosas, eran sinónimo de actitud irreverente. **San Juan Crisóstomo** (347-407), patriarca de Constantinopla, alude a la apariencia y falsedad del actor, que representa lo contrario de lo que es. Se basa en Solón, que cuenta la experiencia de Tespis, en los orígenes de la escena griega, noticia comentada por Aristóteles. El mismo Crisóstomo se jacta de haber salvado a una cómica de las garras del maligno, después de llevar vida licenciosa. Algunas de sus palabras ilustran de manera adecuada el efecto que le producía la representación escénica:

*“En pleno mediodía se cuelgan telones y aparecen en escena numerosos actores con máscaras. Uno de ellos hace de filósofo, aunque él mismo no lo es; otro hace de rey; y, un tercero, representa al médico, y son reconocibles como tales únicamente por su atuendo; un analfabeto hace de maestro. Representan lo contrario de lo que son... El filósofo sólo es tal por los largos cabellos de su máscara; así tampoco el soldado es tal soldado, sino que todo es apariencia y máscara”*⁹.

Sin embargo, la expresión precisa, en cuanto a alusión a jaculatoris y momos, la da **San Isidoro** (560?-636) al término *hipokrités*. El autor de *Las etimologías* adopta una actitud más tolerante al aceptar el hecho teatral nacido fuera de lugar sagrado. Para el comportamiento artístico en el templo propone el mismo postulado horaciano sobre la naturalidad de la palabra y la acción. Es interesante constatar las palabras de Menéndez Pelayo a este propósito:

*“Al hablar de la ethopeia o pintura moral de un personaje, San Isidoro nos enseña que debemos acomodar los afectos a la edad, al estado, a la fortuna, a la alegría o tristeza, al sexo, etc. Así, por ejemplo, cuando introduzcamos la persona de un pirata, serán los discursos audaces, temerarios, abruptos; y de igual modo diferirán entre sí los de una mujer, un adolescente, un viejo...”*¹⁰.

⁸ Cit. por Quirante Santacruz, I., *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Alicante, 1987, pág. 119.

⁹ Citado por Berthold, M. *Historia social del teatro I*, Madrid, 1974, pág. 192.

¹⁰ Menéndez Pelayo, M. *Historia de las ideas estéticas*, vol. I, pág. 309.

La patrística y la apologética, al orientar el teatro hacia esas direcciones, al tiempo que niegan la acción teatral, devalúan el concepto de espacio en el que convivir: escenario (para intérpretes) y sala (para público). Como Platón, sacan a los artistas fuera del *oikos*. Fuera del templo, diríamos en estos siglos de consolidación del cristianismo como religión y filosofía de la vida, ya que dentro lo que se representa no es teatro sino mimesis de verdad revelada, ceremonia religiosa donde no hay cavea ni proskenion. Como no hay actor y público, sino sacerdote y fieles.

Las formas teatrales profanas marginadas por el teatro religioso no desaparecen, y perviven de un modo popular, vinculadas a actos adscritos a alguna divinidad o santo, efeméride, fiesta agrícola, etc. Este tipo de manifestaciones no son tenidas en cuenta por los preceptistas. Sólo en el Renacimiento, con la recuperación del teatro en todos sus géneros, serán tratados de manera adecuada. Una conexión con los modelos clásicos la da el latino del siglo IV Diomedes que, entre los tres grandes géneros poéticos, definió a los gramáticos, estableciendo distancias entre el drama romano (*palliata* y *togata*) y el griego. Sus fuentes fueron Donato y Varrón, y su importancia, decisiva a lo largo de la Edad Media.

El teatro medieval, aun cuando posee diferentes momentos y distintos géneros claramente diferenciados, no se define, pues, por su expresión en el campo de lo religioso. Paralelo a él corre un teatro marginal, profano, nómada, donde el *jaculatori* (posterior juglar) hace sus destrezas y se asienta en una pluralidad de lenguajes complementarios a la palabra. Andando el tiempo aparecerá un teatro compuesto de comedia elegiaca y drama, en el que abundará el elemento satírico, cómico o grotesco. Y esto sucederá tanto en el medio escolástico como en el meramente urbano.

Pero antes, la conveniencia de utilizar la comunicación teatral como vehículo por el que conectar al hombre con Dios, tal y como habían hecho los griegos mucho tiempo antes, provoca un tipo de producción significativa leve, escasa, menor, pero auténtica. La gestación durante siglos tuvo sus frutos. Bastó que unos oficiantes se revistieran como lo hacían en misa, que dijeran unas palabras extraídas de la propia liturgia, que hicieran de otros personajes, para reinventar el teatro. Es el momento en que debió de aparecer el *Quem quaeritis?* El benedictino inglés Saint-Ethelwold cuenta, en su *Regularis Concordia* (965-975), pormenores de esta primitiva representación:

*“Durante la salmodia de la tercera lección, cuatro monjes se ponen las ropas sagradas; uno, revestido con el alba, entra, como ocupado en otra cosa, se acerca discretamente al Sepulcro, y allí, portando una palma en la mano, se sienta silencioso. Al tercer responso llegarán los otros tres, envueltos en dalmáticas y llevando el incensario; se acercan al sepulcro al modo de los que buscan algo, pues todo esto se hace para representar al Ángel sentado en la tumba y a las Mujeres que van a ungir el cuerpo de Jesús. Así pues, cuando el que está sentado ve acercarse a los que parecen extraviados y buscan, entonces en voz sorda y dulce el Quem quaeritis?”*¹¹

¹¹ Extractado de Oliva/Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, 1990, pág. 104.

La motivación para hacer este tipo de teatro litúrgico no era divertir, sino instruir a los fieles sobre los dos misterios básicos de la fe cristiana: la Encarnación y la Resurrección. Sobre un escenario, que no era tal, ocurría un hecho representado. Y un auditorio lo contemplaba, en una sala que no lo era sino templo. No sería imprescindible hacer creer a los fieles que esos sacerdotes que hacían los papeles los encarnaban, en el sentido griego del término. Pero poco a poco, al tiempo que el actor depuraba su técnica, la relación entre ficción y verosimilitud se fue acercando. No pasarán demasiados años sin que se reprenda a las primitivas actrices que simulaban figuras piadosas, como la Virgen. O que se conmoviera a un amplio auditorio porque un actor representaba la Pasión de Cristo.

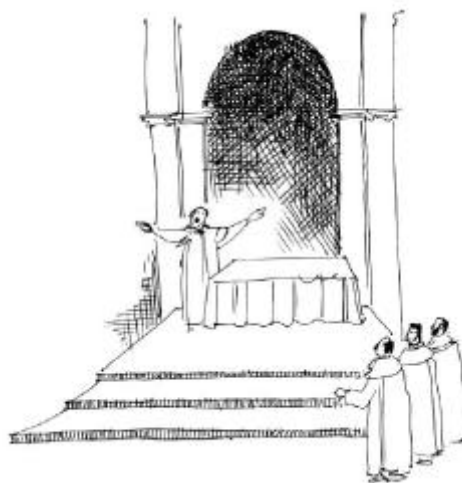


Figura 4: Quem quaeritis

La temática más común a lo largo de este momento de la historia es la revelación divina; de ahí que sean las Sagradas Escrituras la palabra a representar. En este caso, la historia sagrada es el mito, la fábula a poner en acción. Para ello, la teoría que presentan los patristicos y apologeticos para confortar y edificar a los fieles es el rechazo a la interpretación, que decía Tertuliano, ya que mimesis es reproducción, e interpretar es recrear. En principio, el teatro sacro medieval no tiene por misión recrear una historia sino reproducirla de manera taxativa: leerla.

Es entonces cuando aparecen cánones eclesiásticos con expresas indicaciones para esas representaciones, que no olvidan dar su parecer sobre el concepto espacio-tiempo. El templo, marco de la liturgia teatral, se transmuta en un ambiente dinámico en el que desarrollar una acción colectiva. Un especial concepto de puesta en escena hace posible simultanear episodios lejanos en el tiempo y en el espacio. Organizados como un ciclo narrativo, este teatro requiere la participación activa y emotiva de los feligreses, dado que siquiera hay distinción física entre lugar del actor y lugar del espectador. Tanto como germen de la representación sacra que como anuncio de la comedia elegiaca es curiosa la presencia de **Hrotsvitha**¹² (935-973), autora de seis piezas en latín que, dentro de un peculiar carácter aleccionador, combina el espíritu cristiano con la comedia terenciana. Sus obras, inspiradas en el comediógrafo latino, las sazona con personajes y hechos bíblicos, como Abraham, Dulcisio o Pafnuncio. Bien pudieron representarse en la intimidad del claustro benedictino, en el que al parecer profesó. El propósito que intenta con sus comedias fue contrarrestar los perniciosos efectos que producía la lectura de Terencio, destacando “*la loable castidad de las vírgenes cristianas, usando la misma forma de com-*

¹² Hrosvita. *Obras dramáticas*, trad. de J. Pemartín y F. Perrino, Barcelona, 1959.

posición que los antiguos usaron para retratar las vergonzosas acciones de las mujeres inmorales?. Lo curioso sería comprobar qué técnicas, aun muy toscas, moverían a aquellos intérpretes para despertar los primitivos sentimientos que reclaman. Insistimos en suponer que no serían muy diferentes a los de una lectura dramatizada, en donde el personaje se dibuja pero no se encarna, por seguir con el término griego que venimos manejando.



Figura 5: Misteri d'Elx

Siglos después, los misterios supondrán el mejor ejemplo práctico de una perfecta adecuación entre templo y teatro, fieles y espectadores, sacerdotes y actores, pues mezclan en ellos conceptos escénicos bien diferenciados. Los que se realizan fuera de la iglesia, porque sus temas siempre parten de las sagradas escrituras, y porque, pese a su carácter popular, están impregnados de un auténtico sentimiento religioso. Los que se hacen dentro, como el *Misterio de Elche*, porque combinan teatro y templo en una proporción que va mucho más allá del resultado de la compleja maquinaria que utilizan. El escenario exterior, motivado por una paulatina salida del templo exigida por las autoridades eclesiásticas ante los excesos que el teatro producía en ese lugar sagrado, tuvo forma de carreta portadora de decoraciones circulares, o de carros que llevaban en sí una parte de dicha decoración. Ambas posibilidades proponen la solución de la escena múltiple, que será característica de la Edad Media, e incluso se adentrará en la dramaturgia francesa e inglesa del siglo XVII. En el citado ejemplo del *Misterio de Elche*, la palabra cantada dentro de unos parámetros técnicos y la palabra expresión de un sentimiento religioso se funden en perfecta simbiosis imposible de superar. Su escenotecnia va mucho más allá del primitivo escenario múltiple, aunque éste aparezca también como solución práctica. Una al trazado horizontal del eje de entrada al templo el vertical de su cúpula, de la que descenderán las figuras que sean menester para afirmar la distinción metafórica entre cielo y tierra. Todavía hoy, por muchos cambios en su desarrollo escénico que haya sufrido, el público de Elche se comunica de manera especial con el texto salmodiado. Su recepción se convierte en el mejor ejemplo de participación, pese a la distancia que todo espectador mantiene con los niños, que hacen de Marías, con los apóstoles, cuya ampulosa actuación nunca pretende representarlos en su fidelidad bíblica, o los judíos, a quienes se conoce de la vida diaria de la ciudad. Lo que pasa hoy entre actores y público

debe ser bastante parecido a lo que pasaba hace siglos. Similar sistema de comunicación se experimenta en los ciclos ingleses que rememoran otras leyendas cristianas, e incluso del Antiguo Testamento. La tosquedad de las técnicas interpretativas es la clave para la comprensión de este fenómeno, aunque nunca podremos saber exactamente cómo funcionaban con un público como aquél.

No debemos de cerrar este epígrafe sin advertir cómo, en contra de lo que se acepta comúnmente, Aristóteles era bien conocido en la Edad Media, aunque su incidencia fuese bien escasa. Algunas de las distinciones que se establecen entonces entre tragedia y comedia no proceden directamente de él, sino de fuentes griegas contemporáneas. El bizantino **Tzetzes** (1110-1180) delimita el concepto de *noticia*, necesario para el primer género, y *ficción*, para el segundo. Otros testimonios certifican que Aristóteles fue estudiado en este tiempo, y de manera más que estimable. El más curioso e importante procede del médico y jurista árabe **Averroes** (1126-1198), natural de Córdoba, que comenta la *Poética* en un tratado que fue posteriormente traducido al latín, en 1256, por Hermannus Alemannus. Averroes, que utiliza varios equivalentes de mimesis, como *assimilatio*, *representatio* e *imitatio*, distingue entre imitación directa e imitación indirecta. La primera trata sobre la cosa misma, esto es, enseña acciones dignas de alabanza; la segunda muestra la oposición a lo que debe de ser alabado, motivando un deseo de rechazo y desprecio. Lo más notable de esta teoría consiste en su alejamiento del concepto teatral de tragedia. Al hablar de *consideratio*, en vez de espectáculo, deja fuera de su criterio la necesidad de representar la poesía, cosa por otra parte coherente con la manera como la cultura árabe entiende las artes representativas. El poeta, dice, no necesita gestos dramáticos y expresiones faciales para hacerse llegar.

Por consiguiente, las ideas de Aristóteles, a través de Averroes, y mediación de Alemannus, fueron conocidas en la Edad Media. Tuvo una edición con bastante resonancia, en 1481. Otra traducción de la *Poética*, hecha por Guillermo de Moerbeke en 1278, produjo menor influencia. Como curiosa muestra de la acción de la primera, Benvenuto da Imola, en sus comentarios sobre el Dante, cree que la *Divina Comedia* se atenía a las reglas aristotélicas comentadas por Averroes.

**Cronología de los teóricos citados en relación con los creadores
más representativos de este periodo:**

EDAD MEDIA.

Tertuliano	155?-222?
<i>De spectaculis.</i>	
San Juan Crisóstomo	347-407
San Isidoro	560?-636

Las etimologías.

935-973 Hrotsvitha

Saint-Ethelwold.

Regularis Concordia (965-975)

Tzetzes 1110-1180

Averroes 1126-1198

Traducción al latín de los comentarios de Averroes a la *Poética* de Aristóteles, por Hermannus Alemannus (1256)

LECCIÓN 3.

Norma y praxis escénica renacentista.

4. UN INTENTO DE ORDENACIÓN DE LA COMEDIA A LA MANERA CLÁSICA.

Si la escena medieval nunca había contado con una fijación de espacios, géneros y modos de interpretación, el Renacimiento pone todo su empeño en normalizar la producción teatral. Para ello parte de la popularización de las teorías aristotélicas, gracias a la edición de la *Poética*, en 1508, a cargo de Aldo Manuzio. Antes, en 1498, Giorgio Valla había hecho una traducción al latín. Como hemos visto, en la Edad Media se conocía a Aristóteles a través de manuscritos e interpretaciones más o menos en concordancia con su espíritu. A partir de su impresión, se podría decir que su divulgación se popularizó. De hecho fueron muchos los que lo hicieron, y desde muy distintas posiciones.

La circunstancia más significativa del momento está en la inexistencia de una práctica escénica suficiente que justifique nuevas interpretaciones teóricas. No pasaba el teatro por un momento especialmente propicio para su estudio y reflexión, pues su praxis era tan variada como difusa. Los nuevos preceptistas empezaron a abordar rigurosos planteamientos teóricos para un teatro tan fuera de normas que parecía no necesitarlas. Ésta es la novedad del momento. Se encontraron con un teatro medieval sin reglas, sin lugar de representación homologado (plaza, templo interior y exterior), hasta sin autores. Los textos procedían en su mayoría del anonimato, porque o nadie quería firmar lo que era Sagrada Escritura, o no había beneficio económico que lo reclamara. Lo que tenía era actores y público. Actores procedentes de los viejos *jaculatori*, o simplemente aficionados agrupados en gremios, y público que esperaba con ansiedad ocupar un importante hueco en su monótono ocio. Público popular, aunque es más que posible que existiera otro, culto, que se conformara con leer comedias traducidas directamente o en modernas versiones, en la soledad de los claustros monacales y universitarios. Pero este cliente se antoja casi insignificante en comparación con el que participaba en misterios, autos y farsas.

Es entonces cuando aparecen una serie de estudiosos, hombres del Renacimiento, que tienen el privilegio de manejar teorías sobre los modos de componer tragedias y, lo que no es menos importante, sobre el modo de representarlas. Por eso, muchos de esos humanistas eran verdaderos hombres de teatro, que ponían en práctica cuanto teorizaban. Aristóteles, más que descubrirles el teatro, trajo con su recuerdo una manera de activar la escena, enquistada en el desorden medieval.

La cuestión planteada no es otra que poner en evidencia una práctica escénica sin

reglas para la que el nuevo orden renacentista podía aplicar recetas claramente reformadoras. Una escena que, en principio, no había requerido innovación alguna, cuyas representaciones lo mismo podían durar media hora que varios días; que se hacían en espacios múltiples referenciados por pequeños detalles metonímicos, de manera que un personaje podía pasar del palacio de Herodes al Infierno con sólo andar dos metros; y que contaba con tantas acciones que difícil resultaba recordarlas, a veces de un día para otro. En este marco, la fórmula a aplicar era volver a los primitivos conceptos de verosimilitud que manejaban los grandes pensadores de la clasicidad. Y eso se hizo con una especie de tratamiento de choque, muy teórico en principio, aunque con suficientes experiencias prácticas, por medio del cual las obras deberían regirse por unas reglas de composición. Del talante de cada uno que las escribiera y pasara a la escena surgirán distintas posiciones de tolerancia. Pero el recuperar las unidades clásicas no bastaba para tal empresa. Había que extremarlas y exagerarlas. Para lo cual no servía la diversidad de espacios en que se movía el teatro. De ahí que la recuperación de Vitruvio, arquitecto romano del siglo I, que ordenó la escena mediante la intuición de una inexistente perspectiva, fuera fundamental para los nuevos tiempos. La comedia renacentista, pues, viene de la necesidad de clarificar un sistema de producción incontrolado y excesivo, pero también de la aplicación de una serie de principios y tratados rescatados a la sombra del Renacimiento artístico del momento. Todo ello gracias al espíritu investigador que caracteriza los años finales del Medioevo, en los que empiezan a desarrollarse nuevos géneros dramáticos.

El conocimiento que se tenía de la comedia antigua, a través de manuscritos de Plauto y de Terencio, así como de las tragedias de Séneca, utilizados en las bibliotecas de monasterios y universidades, iba a favor de ese afán de descubrimiento y recuperación de la época. Desde entonces, el teatro pasa a ser no sólo materia a leer y escenificar, sino objeto de estudio. Es ese doble plano el que caracteriza las primeras posiciones renacentistas, que se apoyan para su desarrollo en las teorías de Aristóteles y Horacio, auténtica coartada intelectual, poco menos que intocables por su extraordinario prestigio. Doble plano que manejan Robortello y Minturno, comentaristas de la *Poética* de Aristóteles.

Robortello (1516-1567) publica en 1548 *In librum Aristotelis de Arte poetica explicatio-nes*, en donde lleva la idea de representación escénica a la simple teoría dramática. En la tragedia, la imitación puede ser considerada de dos formas: la escrita por los poetas o la imitada por los actores. Así, da primero énfasis a la acción y luego a los caracteres. Recogida la influencia aristotélica, introduce el matiz horaciano de que la imitación y la alabanza de las virtudes del hombre incitan a los hombres a la virtud. El esfuerzo de Robortello por acomodar a su tiempo la teoría clásica parece que exige determinadas posturas radicales. Eso se advierte, sobre todo, cuando introduce el elemento de verosimilitud. Cuando intenta adecuar la unidad de tiempo, traduce la “*carrera de soles*” de la que hablaba Aristóteles en el tramo que va desde el amanecer al anochecer, pues durante la noche, dice, nadie se desplaza ni habla de cosas importantes.

Minturno (?-1574), en su obra *L'arte poetica* (1594) es otro de los que hacen consideraciones sobre el arte teatral desde sus posibilidades de puesta en escena, más que

desde la propia literatura dramática. Califica y clasifica los tres géneros propuestos por Horacio (trágico, cómico y satírico) a los que denomina poesía escénica:

*“Racionalmente en cada poema [haya] un único y principal asunto, el cual ha de ser perfecto, y conviene comenzar con adecuada grandeza; por ello y por todas las artes, y buscando en todas las ciencias, no encontraréis obra escrita que tenga más de un tema, bajo el cual se contenga todo aquello que en ella se trata, y a la cual todo se dirige, como a un único objeto de esa escritura”*¹³.

El principal cometido con que reaparece la vieja unidad de acción es el de presentar la fábula escrita o el concepto encerrado en la misma. Otro preceptista, **Segni** (1504-1588), se apoya en Platón y, sobre todo, en Horacio, a la hora de considerar lo que debe de quedar dentro y lo que debe de quedar fuera en dicha acción. Afirma, además, que el relato o fábula debe de terminar en un momento muy claro, con el fin de ratificar que lo esencial en la mimesis no radica exclusivamente en la imitación de una acción puesta en boca de personajes, sean o no verdaderos, sino también en la imitación de la ficción literaria. Un tercer teórico-práctico del momento, **Trissino** (1478-1550), autor de la célebre tragedia *Sofonisba* (1515), añade al debate su propia experiencia escénica. En su paráfrasis *La Poetica* se expresa en este sentido:

*“El modo con el cual debemos imitar esas acciones y costumbres es que el poeta nunca debe hablar en su persona, sino inducir a personas a que hablen, como sucede en comedias, tragedias, églogas y semejantes”*¹⁴.

Como apuntáramos en su momento, Aristóteles y Horacio plantearon ciertas divergencias entre los conceptos de estructura y acción, así como en el sentido que dieron al objeto de la fábula y la tendencia a la multiplicidad de acciones. Esto llevó a que, en algunos casos, se pudiera abandonar lo esencial en beneficio de lo episódico. Este desequilibrio es otra de las cuestiones que intentan reajustar los preceptistas del Renacimiento. Entre ellos, **Scaligero** (1484-1558), que aborda el problema a partir de la pugna entre vida real y vida literaria¹⁵, mientras que Trissino lo hace desde las distintas variables de los arquetipos¹⁶.

Minturno fue traducido y adoptado por el humanista español **Francisco Cascales** (1564-1642), cuyas *Tablas poéticas*, escritas en forma dialogada, siguen la línea de Aristó-

¹³ Texto de Minturno en Weinberg, *History of literary criticism in the italian renaissance*, 3 vol. Chicago, 1961. En las *Tablas Poéticas*, de Cascales, pág. 62, figura exactamente igual. La traducción del texto de Minturno italiano es debida a Pedro Luis Ladrón de Guevara, de la Universidad de Murcia.

¹⁴ Trissino, G.G. *La Poetica*, Vicenza, MDXXIX, ed. fac. de W. Kink, Munich, 1969. (Trad. Ladrón de Guevara.)

¹⁵ Ver García Berrio, *Formación de la teoría literaria*, Madrid/Murcia, vol. I, pp. 154 y ss.

¹⁶ Idem, vol. I, pp. 158 y ss.

teles y Horacio, generalmente a través del citado teórico italiano. Para su época resultó bastante más flexible que los antecedentes de los que partió. Buena prueba de ello es la manera como insiste en la relación entre episodios y fábula, con el tema de la verosimilitud de fondo:

“Los episodios, que para ornato y luz de su poesía suelen usar los poetas, es verdad que son extranjeros de la fábula, que en efecto son traídos de afuera; pero juntos con la acción principal ya no son extranjeros, sino naturales; porque se juntan según lo verosímil y necesario, y se atan estas partes accesorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado tanto, que ya no se pueden separar sin hacerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula. De manera que aquello que era ajeno de la propuesta materia, ligado con verosimilitud, es ya todo una cosa y sirve de crecerla, ilustrarla y recrearla” (Tablas poéticas, pág. 57-58).

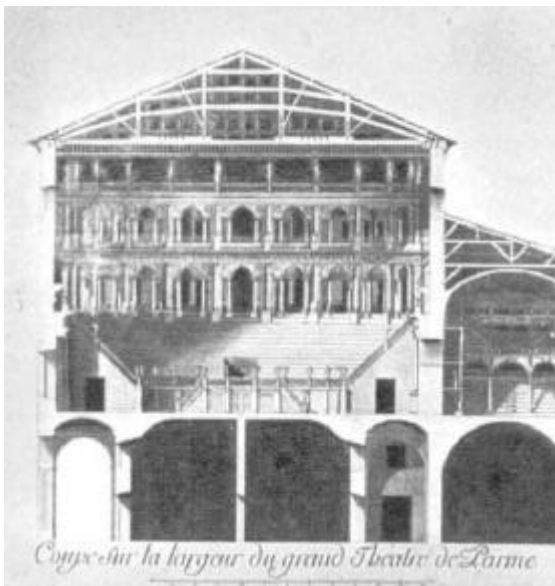


Figura 6: Teatro Farnese, de Parma

En las últimas obras de Menandro, Terencio y Séneca había quedado ya suficientemente fijada la naturaleza y carácter de los episodios. Por eso es un motivo poco susceptible de innovación para los humanistas del Renacimiento. El que no varíe la entidad de los episodios permite que la propuesta de Minturno, pasada por Cascales, delimite el concepto de unidad de acción, aunque en el juego interno de la fábula, siga entendiéndose a la manera aristotélica. Por consiguiente, el Renacimiento rompe el equilibrio de la estructura en relación con la unidad de acción, pues el modelo se debe más a Minturno que al propio Aristóteles. Tampoco se aparta sustancial-

mente de este enfoque el *Brocense*. **Sánchez de las Brozas** (1523-1601), al analizar la obra horaciana, separa los criterios retóricos de los verdaderamente poéticos, basándose en el principio filosófico de la causa material, lo que le permite apreciar la *Epístola a los Pisones* como una preceptiva claramente poética¹⁷. Continuando las aportaciones que a este tema dan los teóricos españoles, observemos la de **López Pinciano** (1547?-1627?). En sus *Cartas filológicas* informa de que había tenido ocasión de conocer los escritos de sus coetáneos, aunque sus puntos de vistas sean diferentes. El concepto de fábula que define es:

¹⁷ Idem, vol. I, pág. 44.

*“Imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud no son fábulas, sino disparates. Ha de ser, digo, imitación de la obra y no ha de ser la obra misma”*¹⁸.

Esta aseveración llegó a extrañar al propio Cascales: *“Pinciano en su antigua Philosophia dice que la fábula ha de ser imitación de la obra, y que no ha de ser la obra misma”* (Tablas poéticas, pág. 44-45).

El tema de la relación entre fábula y unidad de acción viene matizado por la idea aristotélica de unir lo útil con lo dulce, que en el Renacimiento adopta también nuevas interpretaciones. Constituida la fábula en objeto mimético de sí misma, y admitida la ficción como piedra angular para presentar dicho objeto, sea cual sea su naturaleza (siempre en la idea horaciana de conectar lo bello en las situaciones y lo agradable con lo útil), los humanistas producen un cambio en su aplicación a la escena. Por un lado, valoran otros elementos estéticos relacionados con la belleza, en tanto que lo sea el medio que la recrea y la reproduzca; por otro, reconsideran los factores episódicos de la fábula. Ambos extremos no aparecen así en el modelo clásico.

Esbozadas, pues, las distintas tendencias teóricas que aparecen en este periodo, y señaladas las evoluciones principales de los modelos clásicos, es preciso constatar que la práctica escénica siguió dando ejemplos poco acordes a tales normas. De ahí que, en una etapa subsiguiente, junto a los teóricos literarios aparecieran otros, ligados al mundo del teatro, que al situar las normas en el terreno arquitectónico demostraron la dificultad de seguir las unidades en los escenarios. Por entonces es cuando surge la adscripción del término teatro al edificio global en el que se hacían representaciones. **Poliziano** (1454-1494) lo hace en sus *Rispetos continuados*. El uso de la perspectiva en la práctica pictórica, apoyada por el propio Poliziano, además de artistas del primer Renacimiento, como Alberti, Brunelleschi, Mantegna y Leonardo, es paralela al redescubrimiento del tratado de Vitruvio, que proponía tres escenas tipo. Dichas escenas, desde su vertiente literaria, son tenidas en cuenta por los preceptistas tradicionales, y cuentan con la innovación de Peruzzi y Genga. Pero es **Serlio** (1475-1555?) quien las sistematiza al incorporar la perspectiva al teatro, utilizando la equivalencia entre escenografía y perspectiva que había manejado Vitruvio. En su obra *Los siete libros de la arquitectura*, publicada en Venecia en 1584, el tercero y el cuarto estaban dedicados al edificio teatral, espacio escénico y normas para la representación.

Los escenarios fijos, pero en tres dimensiones, se desarrollan principalmente en espacios al aire libre (*cortilles*) o espacios cerrados, situados en salas o alas de palacios. El género que se escenifica con preferencia es la égloga o pastorales. Sin embargo, Ariosto, con sus estrenos de *Cassaria* y *Suppositi*, propone una especie de renovación de la comedia nueva, adaptada al ambiente renacentista, a partir de variantes de modelos terencianos o plautinos. Tales variantes tienen en cuenta el entorno en que se hace y la efemé-

¹⁸ López Pinciano, A. *Philosophia antigua poética*. Ed. de A. Carballo Picazo, 3 vol, Madrid, 1973.

de que conmemora, dentro de los banquetes para los que la comedia es destinada. La obra dramática así entendida adquiere unas connotaciones que se separan del pensamiento horaciano. **Erasmus de Rotterdam** (1469?-1536) comenta en su *Colloquia familiaria* la dificultad de que una comedia bien escrita, por muy bien recitada que esté, pueda contentar al público, dada su heterogeneidad. Curiosamente, el pensador flamenco sugiere la participación de pantomimas para deleite del espectador, y desecha la comedia erudita, de corte horaciano, ya que considera más adecuada la farsa. También **Torres Naharro** (1476?-1531?), pese a su talante renacentista, estrena su obra *Trofea* en un banquete, e identifica el término comedia con comer, de donde cree que se deriva, como indica en el proemio de su *Propalladia*.

A la situación creada por las nuevas paráfrasis de las Poéticas hay que añadir el gusto por la elocuencia, tan ligada a la dramática, que aparece en este momento. Al estudiar a los máximos representantes de la tradición retórica clásica, Cicerón y Quintiliano, que se apoyaron en el pensamiento de Aristóteles, se advierte cómo prestaron especial énfasis a los conceptos de emoción y conmoción. Cicerón había establecido la correlación entre los dos estados sensitivos de emoción y conmoción, al tiempo que trataba de la kinesia y de la voz, analizando las conveniencias del gesto en función del estado de ánimo despertado por el estudio de la palabra. De esta manera, y desde esa conmoción íntima, trazaba la resultante emotiva por medio de la extroversión, tal y como explica en *El orador*:

“El semblante, que después de la voz es el que más poder tiene, cuando se consigue que no haya en él ninguna afectación o mueca viene como cosa importante el dominio de los ojos. Pues así como el semblante es espejo del alma, así los ojos son sus intérpretes; consecuentemente el grado tanto de su alegría como a su vez de la tristeza lo impondrá en asunto sobre el que se está tratando [...] Pues de las demás aptitudes que hay como en el orador todos reclaman alguna parte para sí, mas la importantísima potencia de la expresión, esto es, de la elocuencia, se le concede a él solo”¹⁹.

Las aportaciones de Cicerón y Quintiliano al campo de la actuación escénica suponen un trasvase continuo del arte de la interpretación con el de la oratoria. No pocos oradores creyeron ser actores, y no pocos actores creyeron ser oradores. Por eso, el nuevo teatro, que contaba con multiplicidad de acciones, llegó incluso al olvido del eje principal de la fábula, perdiéndose en la retórica de la declamación.

Todas estas cuestiones, que renuevan las perífrasis clásicas, encuentran un significativo freno en el Concilio de Trento, que obliga a que determinadas teorías se radicalicen y otras se afiancen en criterios tradicionales poco o nada innovadores. Editadas las actas en 1564, tuvo una difusión tal que sus doctrinas alcanzaron tanto el mundo de la literatura como el de la escena. Así se deduce de lo decretado en la sesión XVIII:

¹⁹ Cicerón, *El orador*, ed. bilingüe de Tovar y Bujaldon, Barcelona, 1967, 60-62, pág. 25.

“Y habiendo reconocido ante todas cosas, que se ha aumentado excesivamente en estos tiempos el número de libros sospechosos y perniciosos, en que se contiene y propaga por todas partes la mala doctrina, lo que ha dado motivo a que se hayan publicado con religioso celo muchas censuras, sin que no obstante haya servido de provecho alguno medicina tan saludable a tan grande y perniciosa enfermedad [se tiene] por conveniente qué medios se deben poner en ejecución respecto de dichos libros y censuras” (Concilio de Trento, pág. 278).

Esta censura prueba el carácter vitalista que el teatro había alcanzado, y la evidencia de que su imitación de la realidad lograba que la verdad se pudiera ver en escena. Así mismo, esta reprobación se relaciona estrechamente con la preconizada y propugnada por Platón en *La República*, aumentada aquí por el bagaje moralizador de la patrística y de la apologética, así como por la libre interpretación de los versos 175-190 de la *Epístola a los Pisones*. Lo que traerá consecuencias y derivaciones sobre: a) la licitud de la poesía dramática, particularmente la de temática profana; b) la demarcación de los límites de la ficción, con respecto a la verdad poética concreta y, por lo tanto, al problema de la falsedad literaria; c) el desequilibrio entre verdad poética y verdad natural; d) el estrecho cauce que implanta la moral a la cuestión de la verosimilitud. Pese a todo, a esas alturas la innovación poética era un hecho imposible de detener, aunque sí sufriera significativas interrupciones en su camino hacia la renovación.

La corriente de adhesión al cambio de conceptos poéticos que trae consigo el Renacimiento penetra con rapidez por muy distintos campos expresivos. Algunos tan significativos como el caso de **Giordano Bruno** (1548-1600), que se revuelve contra los criterios tradicionales, afirmando la prioridad de la literatura sobre las reglas. Bruno, que había tentado el teatro con éxito al estrenar su obra *Il candelaio*, ofrece la teoría de la inspiración poética defensora de la idea del genio creador. Contra los seguidores literales de la obra aristotélica, que aplican la teoría de la imitación, aquél apoya la de la invención, basada en Platón, aunque no de la manera como la entendía el Concilio de Trento, o sea, como proyección de la emoción creadora del poeta, sino afirmando que la poesía no puede ser mantenida por las reglas. Son éstas las que se derivan de la poesía, en postura de firme adhesión al platonismo que asume el principio de la creatividad del genio. El artista es, pues, el único autor de las reglas, y existen tantas reglas como artistas, puesto que la libertad del verdadero poeta obedece a una necesidad interna. De ahí que, frente a una poesía literaria sumisa a preceptos, contraponga el carácter de genio que supone una espontaneidad que no obedece a modelos impuestos. Por eso:

*“Existen y pueden existir tantas clases de poetas cuantas maneras de sentimientos e invenciones humanas puedan existir y existan”*²⁰.

De alguna manera, Bruno no hace sino devolver la relación entre teoría y práctica

²⁰ Bruno, G. *Los heroicos furros*. Introd. y trad. de M.R. González Prada, Madrid, 1987.

teatral a su sentido primigenio. Al igual que sucedía en la antigüedad helénica, la práctica dictaba normas a la teoría, y no al revés, como se esforzaron los humanistas en preconizar, en razón de sus especiales circunstancias. La arbitrariedad de la escena medieval fue utilizada de manera excesiva como coartada que intentara ordenar de raíz unas normas no siempre acordes con la realidad escénica emergente. Y no cabe duda de que su efecto tuvo, como demuestra la consolidación de la comedia renacentista, origen y principio de las grandes dramaturgias europeas del siglo XVII.

Dentro de la disociación entre práctica y teoría que se vive en el Renacimiento, no faltan posturas excéntricas que demuestran también la vitalidad que tiene en ese momento la praxis escénica. **Leon d'Sommi**, por ejemplo, propone un tratamiento honesto de la tragedia y de la comedia por el bien de las reglas que gobiernan la ciudad. Desde esta perspectiva, el autor de *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* aporta un criterio original sobre el nacimiento del teatro y su finalidad:

*“La comedia, según la sentencia de los más sabios, no es sino imitación, o bien, ejemplar retrato de la vida humana, donde se evalúan los vicios para rechazarlos, y para aprobar la virtud a imitar, y los modos que más diversamente declararemos después de haber demostrado el origen de ella y los modos con que fue introducida”*²¹.

Para añadir posteriormente:

*“No fue creada la comedia, digo a mi parecer, ni por casualidad, ni por rústico intelecto, que ni es otra cosa que una imitación o retrato de vida humana; pero con divina determinación puedo creer que de ella nos fue dada la norma primaria del sublime ingenio del celeste legislador Moisés, experto caudillo de los judíos, el cual, después que hubo escrito sus cinco libros de la ley divina mostrados por el oráculo, o mejor, por la boca misma de Dios supremo, en cinco mil cincuenta versos, escribió después, como a los hebreos le es conocido, la elegantísima y filosófica tragedia di Iobbe, de sólo cinco interlocutores humanos; la cual quizá no fue compuesta con el fin de que debiese representarse en escena”*²².

La práctica escénica es la que motiva nuevos elementos en la consideración de la verosimilitud, sometida desde las preceptivas sólo a orientaciones morales. El autor anónimo de *Il corago* basa su aportación en las posibilidades visuales que supone la moderna puesta en escena:

“El poeta para conseguir que salga bien la acción deberá entender de recitación y de escenario para componer oportunamente según éste y sus recitantes, y la largueza de las disertaciones --máximas privadas de variedad de afectos-- dejarla para la impresión

²¹ Sommi, L. d'. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, ed. F. Marotti, Milano, 1968, pág. 12. (Trad. Ladrón de Guevara.)

²² Idem, pág. 13-14. (Trad. Ladrón de Guevara.)

*escrita de esa acción y recortarla cuando se haya de recitar. Por tanto, no comprendiendo ni de escenario ni de máquinas, ni de ejecución bistrionica, deberá acomodarse al director en las cosas que sean necesarias o también notablemente pías, si bien no se puede negar que entonces el director será excelente cuando con la perfección de sus artificios lleve con facilidad a un escenario cualquier difícilísima invención y extravagante capricho, a veces incluso exorbitante, de buen poeta*²³.

En el mismo tratado ofrece posteriormente información sobre cómo ha evolucionado la escena gracias a la perspectiva:

*“Las antiguas escenas no representaban al espectador más que cuatro casas o edificios con un palacio al frente y su plaza en el medio [...] Con la pintura parece que las mismas casas de los lados no sólo muestran las de otra plaza con sus cuatro casas sino más calles y edificios y casi una ciudad entera. Si se mira por tanto la amplitud y multitud de objetos representados al espectador, mucho más amplia y variada aparece nuestra pintura que la vieja arquitectura.”*²⁴.

Por lo tanto, la puesta en escena empieza a requerir, además de una destreza en el manejo de la maquinaria teatral que conjuge todos los elementos visuales, cierto dominio y autoridad sobre el texto literario, puesto que es el propio proceso de escenificación el que determina qué partes de esa fábula deben de ponerse en acción. La evolución de la comedia renacentista viene determinada, pues, por la innovación teórica sobre la propia escena, al proponer diversos espacios para cada uno de los géneros dramáticos. La aparición posterior del escenario mutante permite la representación total del mundo natural y real con todas sus fuerzas, transformado en ilusión visual con categoría artística. Colaboran en este esfuerzo renovador Bastiano de Sangallo, Vasari y Buentolenti. Con ellos no predominan actitudes racionales sobre la mimesis y su objeto real, como sucedía en la primera fase del Renacimiento, sino el concepto de lo visual sensitivo. Por consiguiente, es el ojo quien determina, y como tal actúa como elemento aglutinador del refinado nuevo gusto. Así lo explica **Vasari** (1511-1574):

*“No hay mejor regla que el ojo, aun cuando una cosa esté perfectamente medida, el ojo, si es ofendido, no dejará de criticarla”*²⁵.

Lo que significa el comienzo de cierta actitud manierista propia de este periodo, último tercio del siglo XVI, en el que se produce un posible abandono de lo meramente intelectual en beneficio de lo espectacular. A partir de entonces, la postura diletante va

²³ *Il corago*, ed. de P. Fabri y A. Pomplio, Firenze, 1973, pág. 25. (Trad. Ladrón de Guevara.)

²⁴ Idem, pág. 30. (Trad. Ladrón de Guevara.)

²⁵ Vasari. *Le vite*, vol. IV, pág. 80.

a desarrollarse también en el campo de la fábula y en su concepto de nueva comedia. A la tragedia la evolución hacia lo espectacular llega con un ligero retraso. **Ingegneri** escenifica, en la inauguración del Teatro Olímpico de Vicenza, en el año 1585, *Edipo tirano*, de Sófocles. En su tratado *Della poesia rappresentativa & dell modo di reppresentare le favole sceniche* dice:

“Por estas y otras razones estén alejados de la tragedia los intermedios, los cuales no convienen en la pastoral y en la comedia, aunque sean de grandísimo adorno; y de manera semejantes, o incluso diferentes, estén en la fábula, porque siempre enriquecen el espectáculo, y divierten a los espectadores”²⁶.

El proscenio del citado Teatro Olímpico era rectangular, elevado metro y medio sobre la antigua orquesta que separaba escenario, capaz de albergar ciento ocho actores, de las gradas. Disponía aquél de una decoración fija con cinco entradas, tres al fondo y dos a los lados, cada una de las cuales se cerraba con forillo, que era una auténtica vista de calle que se introducía en el interior de la escena. El público estaba situado en un anfiteatro semicircular con catorce escalones, coronado por un pórtico, y capacidad para tres mil espectadores.

En los escritos de **Alejandro Piccolomini** (1508-1578) se halla un nuevo intento de conciliar lo racional con lo intelectual, al dar sentido al concepto de deleite. Pese a dejarse llevar por la divagación sobre la razón o la inteligencia, el dramaturgo y director de escena de los *Intronati* de Siena, además de afirmar su satisfacción íntima por subirse a un escenario, da consejos prácticos cuando habla también de los intermedios:

“La tercera razón se podría pensar que es la comodidad que reciben los histriones en sus interposiciones, no sólo en el descansar de la fatiga provocada, sino también para ordenar algunas cosas detrás de la escena, que si no se le concediese a ellos ese tiempo difícilmente podrían hacer, por razón de los muchos y muy diferentes instrumentos y órdenes y vestidos y otras cosas necesarias, como queda patente a quien se ha visto recitando comedias, como muchas veces me he visto yo, no sólo en mis dos comedias de las cuales he hecho mención anteriormente, sino también otras veces, elegido con otros académicos intronati para estar presentes en el escenario al cuidado de la recitación de comedias de aquella tan florida accademina”²⁷.

En España, el antes mencionado Cascales, identifica la satisfacción íntima de la obra bien hecha con una necesaria medida de la misma. En el diálogo de sus *Tablas poéticas* hace decir a Pierio:

²⁶ Seguimos el facsímil de la edición de Ferrara de 1598, pág. 25. (Trad. Ladrón de Guevara.)

²⁷ Piccolomini, A. *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Vinegia, 1575, pág. 181-182. (Trad. Ladrón de Guevara.)

“También el poema brevísimo no es agradable ni gallardo; porque en él la especulación acaba en breve espacio. Y por ser las partes tan pequeñas se confunden en ellas el entendimiento, y apenas puede distinguir unas de otras. Por tanto, es conveniente que el poema tenga un cuerpo grande, cuyas partes sean conocidas y distintas; de manera que balle la vista dónde reparar y hacer la especulación” (pág. 80).

González de Salas (1588-1654) se expresa en parecidos términos en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633):

“En aquella imagen cuyo argumento ignoramos, el conocimiento del artificio perfecto, de la elegancia de los colores y de otra causa de su representación contenidas, viene también a engendrar delectación en nuestro ánimo” (pág. 13).



Figura 7: Razullo y Cucurucu, por Callot (1621)

En este punto es preciso recordar que mientras que en Italia la teoría contaba con el reconocimiento de una práctica paralela, a pesar de sus notables discrepancias, en España la disociación entre una y otra fue prácticamente total. En Italia la realidad escénica se hace patente no sólo por la estilización de la práctica teatral, sino por la variedad de géneros en que se muestran las fábulas. En ese sentido, comedias como *El pastor Fido*, de Guarini, o *La calandria*, del cardenal Bibbiena, no guardan el equilibrio exigido entre partes e intermedios que requerían las preceptivas. Esos intermedios no están conectados con el tema central de la obra, como sucede en *La pellegrina*. Pero es que en trage-

días, como la *Sofonisba*, aparecen también truculencias a vista de público, y no sólo las narradas por los personajes: un sol, como el realizado por Bastiano de Sangallo, que recorre el ciclorama en el que hay una vista de la ciudad de Pisa, parece reforzar claramente la unidad de tiempo. Pero ello no impide que las distintas mutaciones, con sus correspondientes cambios de lugar, lleguen a tener un tiempo de representación de ocho horas.

El único género que, en el Renacimiento, no cuenta con teorías sobre su funcionamiento, ni tiene dependencia de normas y reglas de la clasicidad, es la *commedia all'improvviso*, posteriormente llamada *commedia dell'arte*. Ello es debido, principalmente, a que las fábulas que contaban no estaban determinadas por un texto fijo. Bien al contrario, variaban tanto en la forma literaria como en la manera en que se representaban. La improvisación a la que alude su denominación abarca, pues, tanto el lugar en donde actuar como el texto que interpretar. Ésa es la circunstancia que marca su olvido preceptivista, y, por otro lado, la suerte que gozó al preservarse así de la contaminación de la norma. Su consideración como género menor procede, pues, de su sugestivo carácter popular. La historia ha tenido que reconstruir buena parte de los datos sobre este tipo de teatro a partir de los *canovacci*, o esquemas que servían de guión para que los actores improvisaran. Flaminio Scala publica cincuenta de ellos en 1611; Antonio Passanti recopila otros en 1699; y Placido Adriani, en 1734, reúne en un *zibaldone* prólogos, intermedios, canciones, *lazzi*, sonetos, fantasías, saludos, etc. Ellos son los autores de esos manuscritos, aunque no de todo lo que contiene. Para entonces, mediados casi del siglo XVIII, la *commedia all'improvviso* había pasado a ser *commedia dell'arte*.

5. PRÁCTICA FRENTE A TEORÍA EN LA COMEDIA ESPAÑOLA ÁUREA.

La relación de dramaturgos españoles que no se ajustan a las poéticas nacionales ni a las que proceden de Italia podría muy bien comenzar en el siglo XVI (Juan del Enzina llega a dividir sus comedias en cinco jornadas aumentando el número de personajes) para continuar con los autores de la escuela de Sevilla. De aquéllos, ya hemos citado al extremeño Bartolomé de **Torres Naharro** y su *Propalladia*. En el Introito o Prohemio de esta obra compiladora aparece la que posiblemente sea primera preceptiva española, aunque su vida en Italia justifique las fuentes clásicas que maneja. La definición de comedia explica ya la evolución que había sufrido desde las preceptivas aristotélicas: “*Artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputados*”. Aplica fuentes aristotélicas (división en cinco jornadas) y horacianas (idea de *decorum*) en la batalla por la coherencia y propiedad de la comedia: que la acción no dé saltos bruscos o que se actúe con arreglo al estamento social que se represente. Este ansia de propiedad señala un concepto de verosimilitud cercano al que tendrán las dramaturgias española y francesa del siglo XVII.

El poeta e intelectual Juan de Mal-Lara, tanto con *Absalón* como con *Lacusta*, da

motivos suficientes para que los preceptistas llamen a sus tragedias extravagantes o desarregladas. Así lo cuenta su discípulo **Juan de la Cueva** (1559-1609), poeta de la mencionada escuela sevillana, en su *Exemplar poético*:

*“El maestro Malara fue loado
porque en alguna cosa alteró el uso
antiguo, con el nuestro conformado:
mil tragedias puso
con que dio nueva luz a la rudeza,
de ella apartando el término confuso.”*²⁸

Cueva, en su moderna teoría teatral, en la que no olvida la condición de hecho escénico del poema dramático, reconoce que las comedias españolas se apartan de las reglas clásicas (todavía dice que no se dividen en cinco jornadas, sino en cuatro). La causa que él aduce para tales cambios es la huida de tiempos viejos y consiguiente necesidad de aportar novedades para el público. Llama a aquéllas “*cansadas*” y alaba de las nuevas “*la invención, la gracia y la traza*”²⁹, así como que estén llenas de burlas y enredos. Como vemos, pocos restos quedan de la influencia de Aristóteles, aunque alguno sobrevive. Por ejemplo, la idea horaciana de guardar el decoro en el lenguaje. Tampoco olvidemos que Cueva se atribuyó la creación del género de la tragicomedia. En su definición de comedia dice ser “*un poema activo, risueño y hecho para dar contento*”, mientras que tragedia es “*figura llorosa*”. El camino hacia la comedia española estaba abierto.

El conflicto entre teoría y práctica se había iniciado desde mucho antes, y gracias a los hallazgos y evoluciones experimentados por Juan del Enzina, Bartolomé Torres Naharro y Lope de Rueda. **Miguel de Cervantes** (1547-1616), con su conocida ausencia de la Corte por haber estado cautivo en Argel, ejemplifica el paso desde la influencia humanista de las preceptivas clásicas al pleno desarrollo de la práctica escénica finisecular. Sus palabras recuerdan el cambio que encontró a su regreso de África:

“Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño” (Prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*.)

El autor de la *Numancia* creía haber abierto una vía en la comedia que no dejaba a un lado del todo las normas clásicas. Pero pronto reparó en que sus logros fueron vulgarizados con la llegada de **Lope de Vega** (1562-1635), quien reacciona contra las preceptivas renacentistas, aunque tuviera que responder a una serie de críticas ocasionadas por haber

²⁸ En *Preceptiva dramática española*, de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Gredos, Madrid, 2ª ed. 1972, pág. 148.

²⁹ Textos tomados de la edición de José Caso González de *El infamador*, de Juan de la Cueva, Anaya, Madrid, 1965.

introducido modificaciones en el modelo de la comedia clásica. Su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1607) es un soliloquio con el que trata de defenderse a la vez que ofrece una demostración del nuevo arte o preceptiva de esta original comedia que, de su mano, había invadido y triunfado en los corrales. El Fénix refleja la realidad artística de la escena española al versificar:

*“... Porque vedáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte.”*³⁰

Al mismo tiempo informa de las fuentes que utiliza, y explica la situación del teatro en años anteriores:

*“Mas porque en fin hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribiera,
mas como las trataron muchos bárbaros
... ..
a aquel hábito bárbaro me vuelvo
y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que suele
dar gusto la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgo aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.”* (idem, pág. 63)

Lope señala como infalible una fórmula de éxito popular denostada por los preceptistas:

*“Lo trágico y lo cómico mezclado
... ..
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.”* (idem, pág. 67)

³⁰ Emilio Orozco, *¿Qué es el Arte nuevo de Lope de Vega?*, Salamanca, 1978, pág. 66.

Con el motivo de la naturaleza como espacio a imitar por el arte de la escena, Lope sustenta su teoría sobre el postulado de tener que atender como ley teatral la razón o sinrazón del gusto. Las preferencias del espectador por la simbiosis de lo trágico con lo cómico, auténtico desequilibrio estructural de las antiguas normas, además de reavivar el concepto de verosimilitud encuentran su más característica expresión en el desarrollo de acciones secundarias. Por eso, frente a toda preceptiva teórica, la comedia española se halla expuesta a las diatribas de las parábasis clásicas.

En este punto bueno es recordar el poder sugeridor de la escena. No es que las acciones amorosas fueran crónica habitual de la época, pero el público, a tenor de avisos y noticias de entonces, las veía con extraordinaria vehemencia. De otra manera no se explican fenómenos como la separación de sexos en la mayoría de las localidades de los corrales, la sensualidad que despertaba el personaje de la mujer disfrazada de hombre, un motivo no por más reiterado de menor efecto, o, en otro tono dramático, los finales a veces espeluznantes, en los que la aplicación de una justicia popular colmaba “*la paciencia del que está escuchando*”. ¿Desprendía, pues, la escena verdad? ¿Interpretaba el público los hechos de manera literal a como los veía? ¿Dónde empezaba la ficción y dónde la verdad? Porque, como consecuencia de estos fenómenos, la relación entre vida de actor y vida de personaje se planteaba difícilmente separable.

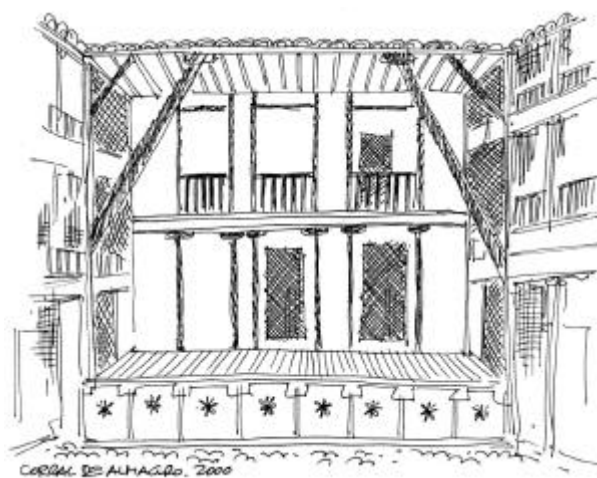


Figura 8.: Corral de Almagro

pre tiene una serie de previsiones. Sin embargo, donde lo verosímil se hace especialmente difícil es en las comedias mitológicas, en las que la fantasía se dispara. En éstas combina la unidad de acción con el equilibrio estructural de la pieza. Dicha operación la realiza valorando formalmente las acciones secundarias, mientras que recrea, más que reproduce, el mundo de ilusión para el que este género mítico está destinado.

Calderón de la Barca (1600-1681) propone una estructura más complicada y variada de la comedia. Crea un sistema dramático que parte de una acción sólida, la cual ordena adecuadamente en los episodios. Al mismo tiempo, reviste de credibilidad las secuencias o incidentes inverosímiles, y conjuga, a la manera de Lope de Vega, lo trágico con lo cómico. Todo ello es posible gracias a su dominio de las técnicas de la anticipación³¹ y repetición, que le permite manejar la verosimilitud para la que lo imprevisto siempre

³¹ Ver Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia, 1988, capítulo III.

El modo calderoniano de entretener la fábula halla su correspondiente respuesta en la *Aprobación de la verdadera Quinta Parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, que publica don Juan de Vera Tassis en Madrid, 1682, firmada por fray **Manuel de Guerra y Ribera**, auténtica poética del Barroco español. En ella, su autor entiende acerca de la comedia que:

“...Soy de parecer muy nuevo, y es que no es lo mejor que no haya comedias, sino que las haya; porque no es lo mejor lo mejor, sino lo que causa lo mejor. Más consigue de bueno la permisión de que haya comedias que la ley de que se quitaran; luego lo mejor es permitir las [...] porque muchas veces es una cosa mejor en sí y no es mejor en sus efectos; claro es, que en sí es mejor que no haya comedias, pero en sus efectos no lo es. Mejor es que no tuviera el ánimo ninguna delectación sensible de recreo. Es mejor en sí, pero no en sus efectos, porque no pudiera vivir”³².

Esta Aprobación supone renovar la identificación de lo esencial dramático planteado por Aristóteles, ya que lo que al espectador le llega, conozca o no la causa, es el efecto que genera la escena. Por ello, y en lo relativo a la visión del espectáculo, Guerra y Ribera apunta la característica más en consonancia con la obra calderoniana:

“¿Quién ha casado lo delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud. Alargue la admiración los ojos a todos sus argumentos y los verá tan igualmente manejados, que anden litigando los excesos [...] Nunca se desliza en puerilidades [...] Casó con dulcísimo artificio la verosimilitud con el engaño, lo posible con lo fabuloso, lo fingido con lo verdadero [...] que sólo su entendimiento pudo dar tantos imposibles vencidos [...] A ninguno imitó [...] porque bien los saben los eruditos, que han sido rarísimos en los siglos los inventores” (Ibidem.)

Para el auto sacramental, género genuino español, estructurado en un acto gracias a la unidad que lo dota Calderón, únicamente Guerra y Ribera acepta las aportaciones del poeta. La escena mutante que procede de los artistas italianos manieristas, como Fontana, Lotti y Del Bianco, en el teatro palaciego español supuso también ir contra las ideas clásicas humanistas. Presentan las mismas rupturas que padecieron las obras italianas, con la diferencia de que la comedia mitológica española era un género estructurado y consolidado dramáticamente, y la latina se configura más bien como melodrama, pues viene marcada por elementos musicales. De esa manera, desde las comedias de *capa y espada* hasta las mitológicas la disociación entre praxis escénica y norma es patente. Al igual que sucede en Guerra y Ribera en lo referente a la concordancia, la definición del género de *capa y espada* aparece en **Bances Candamo** (1662-1704), curiosamente al seguir las huellas de Aristóteles:

³² Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. fac. D.W. Cruickshank y J.E.Varey, London, 1973, vol. XIV, s/p.

“El primer instinto del poeta es la imitación, y el intento principal de la comedia, imitar, y conviènele la misma definición que da el filósofo a la tragedia, que es una imitación severa que imita, y representa, alguna acción cabal y de cantidad perfecta cuya locución sea agradable y diversa en diversos lugares, introduciendo para la narración varios personajes. Éstas se escriben de lo que sucede, o de lo que puede suceder, poniéndolo verosímil. Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias [...] que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, [y] las que llaman de capa y espada.”³³

Bances Candamo, dramaturgo y teórico, es autor del incompleto tratado *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, que de alguna manera sigue las huellas de Aristóteles y de González de Salas, así como las de aquel otro teórico-práctico del Renacimiento, Torres Naharro, en su idea de comedias a noticia y a fantasía.

No está de más recordar que todo este proceso de afirmación-negación de lo verosímil escénico se desarrolla en España en dos medios bien diferenciados: el corral de comedias y los teatros cortesanos, a los que sólo habría que añadir el espacio ambiguo que se disponía para los autos sacramentales. El primero requiere la convención cons-



Figura 9: *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón (1652)

ciente del decorado metonímico, es decir, aquél que por un poco significa un todo; el espectador debe aceptar que cualquier pieza que asoma por uno de los nuevos nichos significa exactamente lo que pretende: una roca, la montaña completa; un arbusto, el bosque; la proa de un barco, el puerto, etc. En este sentido, el poder evocador del corral es total, y uno de los referentes imprescindibles para la recepción de la comedia española. Su artilugio escénico fundamental será “la apariencia”, o sea, la manera como poder sugerir algo que no estaba. El segundo medio se sitúa más cerca de la moderna escena italiana que hemos descrito antes, no obstante fueron ingenios de aquel país, como Cosme Lotti o Biaccio del Bianco, quienes lo utilizaron en el Coliseo del Buen Retiro o en el Salón Dorado del Alcázar. Son éstos espacios mucho mayores que los corrales, en los que poetas y escenógrafos podían dar rienda suelta a sus imaginaciones. En ellos se quiere acentuar la idea de verosimilitud por medio de grandes bastidores que sugieran espacios tangibles, sean reales o fantásticos. Esta pretensión

³³ Bances Candamo, *Theatro de los theatros...*, ed. D.W. Moir, London, pág. 33.

suele chocar con el hecho de tratar temas alejados de la realidad de los espectadores, comedias mitológicas que hablan de personajes enraizados en un imaginario intelectual. La base del lenguaje escénico de estos teatros es “la mutación”, cambios entre decorado y decorado que se efectúa a vista de público, con lo que se refuerza la idea de convención escénica. Los autos sacramentales empezaron a representarse en carros en los que podía ir una parte de la escenografía, pero se llegó a imitar el espacio escénico convencional con la instalación de un enorme escenario fijo al que le se juntaban aquellas plataformas con decorados ya instalados. Es evidente que las posibilidades de verosimilitud eran aquí escasas, y buena prueba de ello lo tenemos en el declive que experimentó el género en el siglo XVIII, en el que las limitaciones de la representación, tanto técnicas como humanas, tuvo bastante que ver para su posterior prohibición.

6. EL CONFLICTO ESCÉNICO EN EL SIGLO XVII INGLÉS Y FRANCÉS.

Paralelamente a este acontecer de la comedia áurea sucedían parecidos fenómenos escénicos en el teatro isabelino y, más tardíamente, en el francés, deudor en su primera

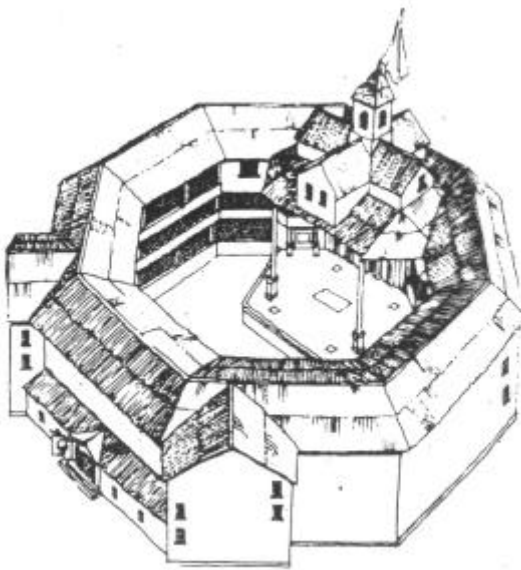


Figura 10: El Globo, Londres

etapa del español. Si los humanistas del Renacimiento italiano habían recuperado a Séneca, que en España fue el modelo para la tragedia, no iba a quedar excluido el autor más imitado por él, Eurípides. Así, por vía italo-española la tragedia isabelina llega a conocer al poeta cordobés, traducido por Heywood al inglés a partir de 1559. En Séneca tuvieron una retórica anticiceroniana, elegante, trágica por naturaleza, con temáticas inspiradas en venganzas y derramamiento de sangre, celos, ambiciones, gritos, elementos todos que serán adecuados al tratamiento histórico que Inglaterra iba a contemplar en sus propios escenarios.

A pesar de que de alguna manera

se mantuvo dentro de los postulados tradicionales de los citados Eurípides y Séneca, Shakespeare no pudo librarse de las censuras de los preceptistas. Su máxima fue seguir la naturalidad de la acción, es decir, que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, como el propio dramaturgo inglés señala en la recomendación de la despedida de Polonio a Laertes, en *Hamlet*. No obstante, recibe las acusaciones de **Sir Philip Sidney** (1554-1586), quien lo tacha de violar las unidades de tiempo y de lugar, de presentar las

acciones violentas en escena y no ofrecerlas narradas, como acontecidas en el “fuera vista” de la escena, de combinar la prosa con el verso, y de mezclar los géneros, tal y como dice:

*“Shakespeare no hace ni auténtica tragedia ni comedia verdadera, pues mezcla reyes y clowns”*³⁴.

La obra de Sidney comprende tres partes: en la primera hace una descripción de la naturaleza de la poesía, en relación con la historia y la filosofía; en la segunda responde a los argumentos contra la poesía; dejando para la tercera una serie de comentarios sobre poetas contemporáneos ingleses. Su concepto de imitación está más cerca de Aristóteles que del neoplatonismo. La poesía dramática también tendrá una intención moral, pues la idea de imitación trasciende al fenómeno de la naturaleza. Comedia y tragedia son definidas según su utilidad moral; la comedia como imitación de los “errores comunes”, y la tragedia como enseñanza de lo incierto del mundo. Continuador de los teóricos italianos, denunciará el desajuste de los poetas ingleses sobre las unidades de tiempo y lugar: “Asia a un lado, y África al otro”. Sin embargo, Sidney, precursor del gran teatro isabelino, no va a significar una autoridad definitiva en el seguimiento de la práctica escénica. Como tampoco lo fueron humanistas pedagogos como Eton, Nicholas Udall y William Stevenson, verdaderos introductores de Plauto y Terencio. Todos creen que el teatro es el mejor instrumento para educar y formar divirtiendo. Pero la escena inglesa no soportará el corsé del modelo latino, e irá poco a poco introduciendo elementos bufonescos, propios de la tradición.

Pese a la influencia que llega a tener Sidney sobre algunas figuras de la escena de ese tiempo, como Ben Jonson, lo cierto y verdad es que dramaturgos como Marlowe, Kyd y Shakespeare apenas si la tuvieron en cuenta en sus prácticas. Éste último, además, generó todo un caudal de influencias contrarias en teóricos posteriores. Todos ellos utilizan el espacio escénico que la época les proporciona, el cual cuenta con similares efectos tanto técnicos como sociales al de los corrales españoles. Como éstos parten de un dispositivo que beneficia un desarrollo dinámico de varias acciones, que también se apoya en la metonimia escénica. Los teatros ingleses tienen en su propia estructura marcas ineludibles de una práctica alejada de las preceptivas clásicas.

Semejante comportamiento alternativo sucede en el primer teatro cortesano francés, aunque posteriormente diera un señalado giro en su evolución, puesto que reacciona contra el español justo en un momento en el que Francia sustituye a España en la hegemonía política europea. Este teatro clasicista, necesitado de recuperar una identidad y cultura propias, decide rebatir el modelo lopesco al que se había inclinado. Sus dramaturgos más importantes, Corneille, Molière y Racine, comienzan sus quehaceres escénicos utilizando la forma libre, heredada de la comedia española, introduciendo incluso hasta sus propias temáticas. Pero influidos por sus propios preceptivistas, que adoptaron

³⁴ Astrana Marín cita *Defensa de la poesía*, en su introducción a las *Obras Completas* de Shakespeare, Aguilar, vol. I, Madrid, 1982, pág. 38.

posiciones férreas junto a las ideas de Scaligero, llegan a un teatro de ajustes precisos a las teoréticas humanistas de sus coetáneos.

Con Scaligero, la poética renacentista italiana formulaba definitivamente la justificación de la arbitrariedad de los límites de espacio y tiempo. De ahí que las unidades y sus reglas, en la revisión francesa, se pretexten por el convencional artificio que exigía el virtuosismo de la corte, justamente en donde se habilitaron los primeros lugares que servirán de espacios escénicos. La contribución a este estado de la cuestión viene, principalmente, de la mano de dos tratadistas: Boileau y La Bruyère. Éste, **La Bruyère** (1645-1696), recupera la obra de Teofrasto *Los caracteres*, cuyo contenido repasa los principales tipos de la sociedad antigua griega, para ser tomado como modelo para el trazado de personajes. Mientras que **Boileau** (1636-1711), en su *Poética*, siguiendo a Aristóteles, Horacio y Scaligero, formula una serie de sentencias, desde una perspectiva literaria, a las que se van a ceñir en la práctica escénica los trágicos franceses. Su concepto de decoro procura dotarlo de un firme contenido moral:

“Escribáis lo que escribáis, evitad la bajeza: incluso el estilo menos noble tiene algo de nobleza. El descarado estilo burlesco inicialmente engañó y agradó a despecho del sentido común, por su novedad. Lo único que se veía en versos eran chistes triviales [...] Pero finalmente la corte, desilusionada de este estilo, desdeñó la fácil extravagancia de estos versos, distinguió lo ingenuo de lo anodino y chocarrero”³⁵.

Con la pretensión de dar una expresión intelectual, Boileau coloca delimitadores rigurosos a la tragedia:

“No hay serpiente ni monstruo odioso que, imitado por el arte, no pueda resultar grato a la vista; el artificio agradable de un delicado pincel hace del objeto más horrible uno amable [...] Que en todas vuestras palabras la pasión emocionada vaya a buscar el corazón, lo enardezca y lo conmueva [...] El secreto es agradar inicialmente y conmover [...] Que desde el primer verso la acción preparada allane la entrada sin molestia al tema [...] Que sea fijo y marcado el lugar de la escena”³⁶.

Estos fragmentos son una tentativa para dar unidad a los distintos elementos que integran la tragedia, y así, establecer entre otras la unidad de lugar:

“La razón compromete sus reglas; nosotros queremos que la acción se administre con arte, que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final”³⁷.

³⁵ Boileau, *Poética*, ed. González Pérez, I, 75-90, pág. 150-151.

³⁶ *Ibidem*, III, 5-40, pág. 165-166.

³⁷ *Ibidem*, III, 45-50, pág. 166-167.

Es ésta una normativa a la que se circunscriben los clasicistas trágicos, como bien señala Boileau que sucedía en la corte, pero a la que escaparon en alguna medida. Sobre todo en los primeros años del siglo, cuando el canon español todavía no había sido rechazado. El caso de *Le Cid*, de **Pierre Corneille** (1606-1684), es harto significativo. Fue estrenada en 1636 con un enorme éxito. Sin embargo, preceptistas como Scudéry la atacaron de manera absoluta. Este teórico publicó unas demoledoras *Observaciones sobre El Cid*, ratificadas por la Academia con *Opiniones de la Academia sobre El Cid* (1638). El punto más conflictivo estaba en que no siguiera las reglas, de manera que en el tiempo de la representación no se podía asistir a tantos lances como acontecen en la obra. En una palabra, se le achacó falta de verosimilitud. Corneille se defendió en su *Examen de El Cid*, aunque el hecho le afectó tanto que abandona el teatro durante tres años. En su escrito demuestra que la obra se adaptaba a las tres unidades, al tiempo que manifestaba su postura con respecto a las reglas:

“Me gusta seguir las reglas, pero, lejos de ser esclavo de ellas, las ensacho o las estrecho a la medida del tema y hasta rompo sin escrúpulos lo que se refiere al tiempo de la acción cuando su severidad me parece absolutamente incompatible con las bellezas de los hechos que describo. Sabed las reglas y entended que el secreto de manejarlas con destreza en nuestro teatro son dos ciencias muy diferentes, y acaso para que una obra tenga hoy éxito no basta haber estudiado en los libros de Aristóteles y Horacio”³⁸.

Corneille vuelve al teatro con tres tragedias romanas (*Horacio*, *Cinna* y *La muerte de Pompeyo*) más cercanas a las reglas, aunque no por ello alejadas de los temas contemporáneos que quería abordar, en un claro ejemplo de utilización alegórica de la escena. Racine seguiría la observación de las unidades clásicas con una austeridad lingüística nunca alejada de un virtuoso manejo del alejandrino francés, mientras que Molière, amigo de Boileau, tuvo que hacer gala de todo el ingenio que demostrara en los escenarios para combinar su natural instinto transgresor con el uso de unos parámetros demasiado férreos para la época y para el género en el que se movía.

Como vemos, la gran escena francesa del siglo XVII sigue y persigue el principio de la verosimilitud, para que lo que suceda en el escenario pueda ser entendido como verdad. De nuevo de la representación procede el deseo de seguir esta especie de regla implícita, ya que, en sus primeras obras, los poetas franceses adoptaron la forma medieval del decorado múltiple. Así se representó, sin ir más lejos, el polémico *Cid*. Pero los escenarios no tenían las dimensiones de tiempos pasados. Se instalaban a un lado de salas de palacios o en juegos de pelota, con escenografías tan pequeñas que resultaban ridículas. A veces, incluso, tenían que ceder parte de su espacio a localidades para el público noble. La exigencia de la verosimilitud, tan difícil de cumplir en este medio, llega a la conveniencia del decorado único, con entradas suficientes para que el espectador

³⁸ Citado por R. Picard, *Introducción a la literatura clásica francesa*, Madrid, 1970, pág. 74-75

sepa de dónde viene o a dónde sale cada personaje. De alguna manera se descubrían las ventajas del primitivo espacio renacentista.

Cronología de los teóricos citados en relación con los creadores más representativos de este periodo:

RENACIMIENTO Y SIGLOS DE ORO.

Poliziano	1454-1494	
	<i>Rispetos continuados.</i>	
Erasmus de Rotterdam	1469?-1536	
	<i>Colloquia familiaria</i>	
	1469-1527	Maquiavelo
		<i>La mandrágora</i>
Serlio	1475-1555?	
	<i>Los siete libros de la arquitectura</i>	
	1476?-1531?	Torres Naharro
	<i>Propalladia</i> (1517)	
Trissino	1478-1550	
	<i>La Poetica</i> (1563)	<i>Sofonisba</i> (1515)
Scaligero	1484-1558	
	<i>Poetica</i> (1561)	
	1492-1556	Aretino
		<i>La cortesana</i>
	<i>La Poética</i> , de Aristóteles, al latín por Giorgio Valla (1498)	
	<i>La Poetica</i> , de Aristóteles, traducida por Aldo Manuzio (1508)	
	Cinthio	1504-1573
	<i>Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie</i> (1543)	
Castelvetro	1505-1571	
	<i>Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta</i> (1570)	
Segni	1504-1588	
Piccolomini	1508-1578	

Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele (1575)

Vasari	1511-1574	
Robortello	1516-1568	
	<i>In librum Aristotelis de Arte poetica explicationes</i> (1548)	
	1548-1660	Giordano Bruno
	1555-1593	Ariosto

Actas del Concilio de Trento (1564)

Minturno	?-1574	
	<i>De poeta</i> (1559)	
	<i>Edipo tirano</i> inaugura el Teatro Olímpico de Vicenza (1585)	

Sánchez de las Brozas 1523-1601

López Pinciano 1547?-1627?
Philosophia antigua poética (1596)

1547-1616 Cervantes

Sir Philip Sidney 1554-1586

1559-1609 Juan de la Cueva
Exemplar poético (1606)

1562-1635 Lope de Vega

Arte nuevo de hacer comedias (1609)

Francisco Cascales 1564-1642

Tablas poéticas (1617)

1564-1593 Marlowe

1564-1616 Shakespeare

1572?-1637 Ben Jonson

1584?-1648 Tirso de Molina

Cigarrales de Toledo (1621)

- González de Salas 1588-1654
Nueva idea de la tragedia antigua (1633)
- 1600-1681 Calderón de la Barca
Aprobación de la verdadera Quinta Parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, por Juan de Vera Tassis, firmada por Manuel de Guerra y Ribera (1682)
- 1606-1684 Pierre Corneille
Examen de El Cid *El Cid* (1637)
Apologie du théâtre (1639), de Scudéry
- 1622-1673 Molière
Tartufo (1664)
- La Bruyère 1645-1696
Los caracteres
- Boileau 1636-1771
L'Art poétique (1674)
- 1639-1699 Racine
Fedra (1677)
- 1662-1704 Bances Candamo
Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos

LECCIÓN 4ª.

Interpretar la verdad, he ahí la cuestión.

Pasados los años de pleno esplendor de la escena europea, en los que las grandes dramaturgias italiana, inglesa, española y francesa habían dado sus mayores ingenios, el teatro se introduce en un estado de falta de ofertas justamente cuando la demanda crecía y crecía por momentos. Pero, en contra de lo que se ha creído, el arte dramático europeo del siglo XVIII vive un constante esplendor, pues la asistencia es cada vez más notable, como demuestran las cifras que manejan los historiadores. No obstante, una cosa es que el teatro sea el entretenimiento por excelencia y otra que cuente con creadores acordes a ese esplendor. El llamado Siglo de las Luces se desarrolla entre la evidencia de un retroceso en la oferta estética y literaria de sus poetas y la paradoja de que haya una incesante demanda de nuevas ideas. A falta de éstas, la mayoría de los públicos tuvieron que contentarse con reposiciones de sus más grandes autores de antaño, que en muchos países alcanzaron casi la mitad de la cartelera, mientras que la especulación llegó hasta el límite de las antiguas y, al parecer, perennes reglas de la escena.

Este último tramo de nuestro trabajo lo vamos a dedicar a la relación entre práctica y teoría escénica en el periodo que comprende los últimos contactos evidentes con las preceptivas clásicas, es decir, desde el Neoclasicismo hasta la aparición de las vanguardias a finales del siglo XIX, cuya principal misión fue no ya cuestionar a Aristóteles y Horacio sino ignorarlos.

7. ÚLTIMOS COLETAZOS DEL CLASICISMO EUROPEO.

Las formas teatrales más importantes de los grandes autores del siglo XVII parecían acercar sus novedades a los más exquisitos y refinados públicos de la corte. Tanto Calderón como Molière terminaron haciendo comedias para los reyes. El XVIII, en cambio, abrió nuevos horizontes hacia modos más populares, que llevarán a la escena problemas generales para el individuo. Poco a poco esta tendencia busca un tipo de interpretación realista que aporte al teatro inquietudes contemporáneas. Los escenarios se delimitan en una bocaescena en la que enmarcar la nueva comedia, crecen en ilusiones a la vista, con lo cual se consigue una nueva relación entre actor y público.

En Inglaterra, y merced a las medidas que establecieron los puritanos, que influyeron en el teatro al menos hasta 1660, se produjo un evidente corte en el espléndido desarrollo del siglo XVII. La vuelta a los escenarios ya no fue tan fluida, de lo que se aprovechó cierta élite intelectual, que elevó excesivamente el tono del drama, lo que origina la ausencia del espectador popular. Sólo el esfuerzo de algunos autores, y de

actores como David Garrick, empezaron a devolver a la escena la fuerza y vitalidad de otro tiempo.

Comenzando por el principio del siglo XVIII, la falta de poetas genera una cierta decadencia en la literatura, pero, en cambio, una cada vez más creciente preocupación por la interpretación, como demuestran los ensayos publicados sobre el tema, sobre todo en Francia. Allí, donde las corrientes italianas se acomodaron al espíritu nacional, aparece una normalización estética del teatro desde la propia práctica escénica. **François Riccoboni** (1707-1772), con su *L'art du théâtre à Madame xxx*, ayuda a mejorar la precaria situación del drama, mientras que su padre, **Louis Riccoboni** (1676-1753), había estudiado la *commedia dell'arte*, sistematizándola en tres jornadas, con un *cannovaccio* que pueda suceder en un día, etc, sin olvidar el tratamiento moralista de la época. En *De la réformation du théâtre* dice que la tragedia debe servir para “la corrección de las costumbres”. Escribe además unos *Pensamientos sobre la declamación* (1738), en los que condena a los actores de entonces por “muy estudiados y artificiales”. En ese tratado práctico, Riccoboni pide al intérprete que capture “los tonos del alma”;

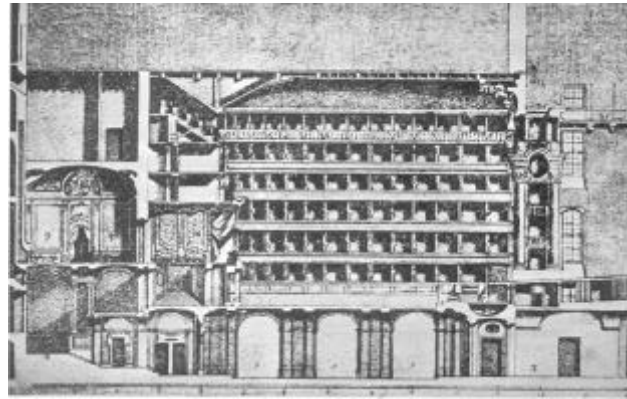


Figura 11: Teatro Regio, Turín

solamente sintiendo lo que uno dice se puede conseguir el principal objetivo del escenario: “dar ilusión a los espectadores”. En cierto sentido se adelanta a Diderot cuando afirma que un actor que siente las emociones de su papel podría no estar interpretando de manera correcta. Su objetivo sería entender completamente todas las reacciones naturales de los otros e imitarlos en el escenario a través de un completo control de su expresión. **Pierre Rémond de Saint-Albine** (1699-1778) también se preocupó de la interpretación en su ensayo *Le comédien* (1749).

Las principales ideas de Aristóteles se recuperan sobre todo en las obras de Diderot y Lessing. El primero lo hace de nuevo desde el arte del actor, pues para él la declamación no es una disciplina o técnica subsidiaria, como todavía la entendía Menéndez Pelayo:

*“Llámesese, pues, arte subsidiaria, arte auxiliar, arte complementaria o de cualquier otra suerte, la declamación, bajo cuyo nombre moderno se comprende los dos tratados que en la retórica antigua se llamaba de la pronunciación y de la acción”*³⁹

³⁹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, vol. III, pág. 659.

lamentándose luego de que ninguna de esas doctrinas se ponga en práctica a fin de despertar lo que la naturaleza no ofrece por sí misma.

Para **Denis Diderot** (1713-1784) la declamación no es una disciplina subsidiaria. Convencido de que “nada pasa exactamente en la escena como en la naturaleza”, concede una consideración superior al comediante de la que hasta el momento se le había dado en las preceptivas. Su *Paradoja del actor* (1773) consiste en representar todos los papeles sin dejarse llevar psicológicamente por ninguno, pues eso no es conveniente para su propio equilibrio psíquico. Estamos en un momento en el que el teatro adquiere una principal relevancia en la Ilustración, como demuestra varias polémicas entradas de voces en la célebre *Enciclopedia*. En el tomo III, Marmontel, protegido de Voltaire, comienza con sus observaciones al término *comedia*, dando importancia a la moralidad del drama. En el mismo volumen, el Abad Mallet escribe sobre *comediante*, matizando sus propias observaciones que había hecho en el I sobre el término *actor*. No obstante, el propio Diderot es quien matiza anteriores observaciones en un apéndice a la voz *comediante*. Posteriores temas relacionados con el teatro originaron una fuerte polémica que afectó al propio desarrollo de la *Enciclopedia*.

Diderot, además de dedicarse a la escritura de dramas, sigue terciando en los problemas de la escena de su tiempo. Menciona la gesticulación exagerada de los actores, sus vestidos extravagantes, el peculiar ritmo de declamación y “cientos de otras disonancias”, pero proclama el mantenimiento de las unidades --la aportación máxima a la idea de verosimilitud--, y que las interrupciones de la acción sólo se permitan en breves lapsus entre actos, siempre en la idea de lograr un máximo realismo. Concede algunas licencias al actor, ya que si el hombre, en pleno estado de pasión, “empieza algunas ideas, pero acaba otras”, aquél puede balbucear frases acompañadas de ruidos, suspiros... “que el actor conoce mejor que el poeta”⁴⁰. En definitiva, Diderot sigue la tradición francesa de que el drama debe de servir como ejemplo de virtudes, siempre fundándose en el argumento de la verosimilitud. Con todo, la observación de la realidad como fundamento de dicha verosimilitud fue cambiando de manera significativa en su argumentación, cosa que algunos continuadores no entendieron bien. Moralidad y verosimilitud deberían ser servidos, sugiere Diderot, por un nuevo género a medio camino entre la tragedia y la comedia, el *genre sérieux*, el cual pintaría las pasiones y circunstancias de la vida doméstica diaria⁴¹. Ese nuevo género demanda nuevos temas, nuevos personajes, y, por supuesto, una nueva manera de actuar. Diderot está dando así un paso de gigante en la idea de llevar la verdad a los escenarios.

En Italia, el *melodrama* sube en consideración hasta que se consolida en la forma específica de la ópera. **Milizia** (1725-1798), entre otros, acude en auxilio de los géneros propiamente dramáticos. Recaba nuevos planteamientos desde las estructuras prácticas de la escena, con lo que avanza una teórica reformadora, inmediata a las valoraciones

⁴⁰ Marvin Carlson, *Theories of the theatre*, Cornell University, 1984, pág. 153.

⁴¹ Este pensamiento de Diderot viene así resumido por M. Carlson [1984], pág. 154.

de las preceptivas clasicistas francesas, con las que se identifica al definir el objetivo del teatro:

“Estos dos efectos, placer y utilidad, unidos siempre, y amalgamados entre sí, forman el objeto del teatro. Objeto máximo, que consiste en la moral dispuesta agradablemente en acciones para incitar y animar a los espectadores a la virtud”⁴².

Se presenta un momento en el que el criterio de fidelidad a la razón lleva a un tipo de escenografía que muestra el teatro como auténticos cuadros pictóricos, en los que la ilusión de las líneas de fuga crea toda clase de juegos de tramoya. Los problemas de perspectiva angular se resuelven ya gracias a la matemática óptica.

Con una actitud más liberal **Gotthold Ephraim Lessing** (1729-1781) recupera también los postulados básicos de Aristóteles, desde su inclinación al neoclasicismo francés. Su admiración por Diderot lo lleva a traducirlo al alemán, tanto en textos dramáticos como en sus prólogos. También traduce el *Art du théâtre*, de François Riccoboni. Su obra crítica máxima, *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), es una colección de cien artículos salidos de sus trabajos prácticos en el Teatro Nacional de dicha ciudad alemana, que los combina con puntos de vista teóricos. Ese sentido de la práctica le lleva a advertir su consideración por igual del arte del actor como el del poeta. La pasión como fuerza psicológica en la expresión creadora será su fundamentación crítica. A través de esa vía, Lessing procura adecuar arte a naturaleza, pero no desde una posición o sentido determinista, ya que:

“En la naturaleza todo está relacionado, todo cambia con todo, todo se mezcla con todo. Pero de acuerdo con esta infinita variedad, esto es sólo un juego para un espíritu infinito. Para que los espíritus finitos puedan participar de este placer, deben tener el poder de erigir límites arbitrarios, deben tener el poder de eliminar y guiar su atención a la voluntad”⁴³.

No acepta el arte como hecho fijo, sino como algo en continuo movimiento y evolución. Prefiere Shakespeare a Voltaire, que estaba de plena moda. De ahí que su aristotelismo esté adecuado a su tiempo, y nunca parezca excesivo. Su reconocimiento al filósofo griego queda patente al final de la *Dramaturgia*, aunque insista en que sus ideas fueron distorsionadas por los teóricos franceses. Más que en la naturaleza de la tragedia, es en el efecto emocional de ese género en donde Lessing centra su interés. Porque tragedia, en una palabra, “es un poema que mueve a piedad”⁴⁴. Así pues, Lessing introduce a las nuevas teoréticas en el camino de la irracionalidad.

⁴² Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, ed. fac, Bologna, 1969, pág. 9. (Trad. del autor).

⁴³ Citado por J.H. Lawson, *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana, 1976, pág. 82-83.

⁴⁴ M. Carlson [1984], pág. 168.

8. NEOCLASICISMO Y MODERNIDAD EN LA ESCENA ESPAÑOLA ILUSTRADA.

También en España los nuevos dramaturgos dirigen su mirada hacia el exterior, con el fin de importar formas y contenidos con los que dar vida a la escena. De ese modo, refundidores, como Cañizares, o teóricos, como Luzán, abren las fronteras al teatro italiano y al clasicismo francés. Al primero se debe la traducción de *Ifigenia*, de Racine, y al segundo, la de *La clemencia de Tito*, de Metastasio. Sin embargo, el esfuerzo de éstos, y el de Montiano, por sustentar el teatro nacional, hizo contrario efecto, pues se generó una dependencia mayor de la escena de esos dos países.

Bajo ese efecto, **Ignacio de Luzán** (1702-1754), fiel a las preceptivas clásicas francesas, procura con su *Poética* (1737) dejar sentadas normas con las que revitalizar las estéticas del teatro español. Es interesante observar la revisión que hace de la cuestión de la mimesis:

“Hemos dicho ser la poesía imitación de la naturaleza, en lo universal y en lo particular [...] Como quiera que entendamos este término de imitación [...] es cierto que no hay otra cosa más natural para el hombre, ni que más le deleite que la imitación [...] Y como nada hay más dulce ni más agradable para nuestro espíritu que el aprender, nuestro entendimiento, cotejando la imitación con el objeto imitado, se alegra de aprender que ésta es la tal cosa y, al mismo tiempo, se deleita en conocer y admirar la perfección del arte que, imitando, le representa a los ojos como presente un objeto distante”⁴⁵.

La mimesis, así contemplada, aparece con un carácter más pedagógico que en sus antecesores, añadiendo tonos moralizantes cuando llega a significaciones relativas a la fábula trágica y a la cómica:

“Hacen también diversa la fábula trágica de la comedia y a entrambas de la fábula en general [...] pero con esta diferencia, que la fábula trágica ha de ser imitación de un hecho de modo apto para corregir el temor y la compasión y otras pasiones; y la fábula cómica ha de ser imitación o ficción de un hecho en modo apto para inspirar el amor de alguna virtud, o el desprecio y aborrecimiento de algún vicio o defecto”⁴⁶.

En defensa de esos criterios renovadores se sitúa también **Nicolás Fernández de Moratín** (1737-1780) quien, en *La petrimetra*, comedia que no conoció los tablados, presenta un texto literario adecuado a las normas de las tres unidades, tal y como preconizaba el clasicismo francés. A esta frustrada búsqueda de un modelo que pudiera llevarse a la práctica, une su deseo de regeneración del arte dramático español, en el que censura defectos en la escena del Siglo de Oro, especialmente en los autos sacramentales calderonianos. Estas ideas integran sus *Desengaños al teatro español*.

⁴⁵ Ignacio de Luzán, *Poética*, ed. Cid Sirgado, Madrid, 1974, pág. 98.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 323.

El interés de los neoclásicos por regenerar la escena nacional incluye la recuperación de la tragedia, género poco usual en nuestros teatros desde el siglo XVI. Sin embargo, algunos refundidores, como Sebastián y Lastre, o Trigueros, vuelven a rescatar títulos tradicionales, con obras de Rojas Zorrilla y Moreto, entre otros, que someten a las consabidas tres unidades.

A la postura renovadora, encabezada por Luzán, se enfrenta **Vicente García de la Huerta** (1734-1787), que rechaza planteamientos clasicistas, más por una defensa a ultranza del teatro nacional que por obviar las reglas habituales de su época. En el prólogo con que abre su recopilación *Theatro Hespañol* ataca a la tragedia francesa, defendiendo la comedia española de las denuncias de Voltaire:

“¿Quién ignora que en cuanto a la natural disposición para la Dramática, tienen los españoles las ventajas que manifiestan los efectos mismos? Su inventiva delicada, la singular trama de sus piezas y el enorme número de ellas son testimonios incontestables de su sobresaliente ingenio y de su entusiasmo dramático, cuyas centellas se han explicado en todos tiempos aún en sujetos de cortos estudios y de muy ajenas y distantes profesiones con la mayor felicidad”⁴⁷.

En *Raquel*, sin embargo, García de la Huerta mantiene las unidades, lo que parece chocar con la tradición que todavía imperaba en los corrales de la época. Sin embargo, no debemos olvidar que la obra se inspira directamente en la comedia de Lope de Vega *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, con lo que la conexión con la mencionada tradición era cosa evidente. Probablemente esa circunstancia tuviera mucho que ver con un éxito irrepetible en otras obras fieles a las normas neoclásicas.

Tras la desaparición del Conde de Aranda del poder, asistimos a un intento fallido por reordenar el mundo del espectáculo, ante el incremento de representaciones que no ofrecían aleccionamiento moral ni doctrinal. Jovellanos, en su *Memoria sobre espectáculos* (1790) lo hace con mejores intenciones que resultados. De nuevo la práctica real superaba a una hipótesis teórica. **Leandro Fernández de Moratín** (1760-1828) continúa en el intento de corregir los vicios de la escena, y por consiguiente de la sociedad, con obras e ideas que recomiendan la verdad y la virtud. Sus comedias (*El café*, *El sí de las niñas*) responden a criterios teóricos y éticos bien estudiados, por lo que ridiculiza a los poetas de su tiempo que no se muestran acordes con esas posturas (*La derrota de los pedantes*).

“¿Y qué diré del sutil arbitrio que discurrimos para formar las fábulas de nuestros poemitas? Arbitrio que pareció tan cómodo que todo poeta de bien y timorato lo ha escogido para sí, y trazas llevan de no soltarle hasta la consumación de los siglos. ¡Soberano arbitrio que aborra mucho tiempo, y muchos polvos de tabaco, y mucha torcida de

⁴⁷ V. García de la Huerta, *Theatro Hespañol*, 5 vol, pról. del autor, Madrid MDCCLXXXV, pág. LXXIII-LXXIV.

*candil! Arbitrio con el cual se forma en un guiñar de ojos cualquier poema [...] El poeta no tiene más que acostarse y apagar la luz*⁴⁸.

Es curioso cómo en ese tiempo, junto al triunfo del decoro costumbrista de don Ramón de la Cruz, las ideas clasicistas de Moratín tuvieran éxito en los corrales, en contra de la vieja leyenda que lo adscribía al fracaso por ser ilustrado. Hecho sin duda del buen hacer, y rigor de auténtico director de escena del autor, más que de la popularidad de sus ideas. Unas ideas que le toca llevarlas a la práctica a través de la famosa Reforma de los Teatros de Madrid, tarea para la cual es nombrado Moratín en 1799. Poco dura en el cargo pues, en corto espacio de tiempo, se demuestra la imposibilidad de tal Reforma, boicoteada por los actores, ya que el repertorio que le dejan hacer, tras la prohibición de unas seiscientas comedias, es bastante limitado. También el público coadyuva en el fracaso de la medida. No obstante, justo es decir que disposiciones tan poco populares obedecían a un pésimo estado de la escena, en la que se había perdido todo orden en la representación, y sobresalían las llamadas comedia de teatro o de magia, en las que lo espectacular era el principal objetivo, sin reparar en tramas, personajes o acciones mínimamente coherentes. El mejor ejemplo de tales desmanes se había dado con la prohibición de los Autos Sacramentales, en 1765, a la que siguió la de las comedias de santos, en 1788, pues la actuación en ambos géneros dejaba mucho que desear para el mínimo decoro que las temáticas exigían.

9. LA RUPTURA DEL ROMANTICISMO.

Una serie de convulsiones políticas y de reformas, unidas a revoluciones que sacuden Europa, va a determinar una nueva actitud del artista desde los escenarios. La afirmación de la burguesía como clase social dominante, así como el acceso de una nueva clase social, el proletariado, terminará por ampliar el público teatral, así como sus gustos. La escena asiste a un periodo de renovación, en el que las nuevas ideas harán su aparición transformadas en temas y personajes del momento. No cabe duda que Kant tendrá mucho que ver con el teatro del *Sturn und Drang*, puesto que se desarrolla paralelo a la publicación de su pensamiento. El filósofo, que divide el mundo en dos esferas o reinos: el de los sentidos y el de la razón, reconoce que el arte puede establecer un puente entre individuo y mundo, entre libertad y necesidad. Si el universo, según él, es incomprensible para el hombre, el propósito de la tragedia difícilmente puede ser suministrar una disculpa al racionalismo.

En el siglo XVIII, Alemania acaba con un largo periodo de dependencia de lo medieval. El maestro Gottsched quiere aclimatar sus creaciones al Neoclasicismo francés imperante, pero el vulgar *Hanswurst* sigue siendo plato predilecto del espectador. Un

⁴⁸ Obras de L. Fernández de Moratín, BAE II, pág. 566.

espectador que gusta de la mezcla, de lo fantástico con lo vulgar, lo dramático con lo lírico, el llanto con la risa. De alguna manera estaba preparado más para la renovación romántica que para la ortodoxia de las preceptivas francesas. Por eso gustaba más Shakespeare que Voltaire; por eso todo lo que había de preceptiva clásica dejará paso a un nuevo impulso, arrollador, distinto, fiel al espíritu y tradición que lo movía. **Schiller** (1759-1805), otro nuevo teórico que fue práctico de la escena, cuando publica *Los bandidos* pide perdón en el prólogo por las deficiencias que planteaba su texto respecto al cánón Neoclásico. Buen conocedor de las reglas, opta por sacrificarlas, dice, más de lo que Aristóteles permitiera, “para iluminar las almas de los personajes y retratar sus caracteres honestamente”. Esta idea es fundamental en él, ya que la principal diferencia entre Clasicismo y Romanticismo radicaba en un cambio en el enfoque general del personaje. El personaje romántico incluía buenas cualidades junto a otras que no lo eran tanto, llegaba a ser ambiguo, diabólico, de origen difuso. Es curioso comprobar que Schiller, que tomaba parte de la propia realización escénica, crea que estas novedades son excusables si el drama se lee, pues la fuerza del escenario bien puede hacerlo parecer como una defensa de los vicios⁴⁹. El teatro sigue teniendo una obligación moral que debe condenar el vicio y alabar la virtud, auténtica guía para practicar la sabiduría y la vida ciudadana. Esta eterna misión es lo que parece constante en la condición crítica del primer gran romántico europeo, que no terminó nunca de translucir ecos aristotélicos, como la elección de la piedad como emoción central de la tragedia, aunque esta cualidad proceda de Lessing, más que de Aristóteles, como procede también la idea de equilibrio emocional.

Goethe (1749-1832), que llevó a Schiller a su Teatro de Weimar en donde ejercía como responsable artístico, es aún más rotundo en sus preferencias estéticas, y en su oposición a las unidades neoclásicas. “No vacilé ni un segundo en renunciar a las reglas del teatro. La de lugar me pareció opresiva como una prisión, y las de acción y tiempo onerosas cadenas de la imaginación”⁵⁰. Mientras, la representación alemana fue dotando de espacios magníficos para desarrollar esa imaginación de la que hablaban los artistas, en forma de grandes escenarios en los que colgar telones que figuraran los espacios referidos en las acotaciones, cada vez más prolijas y descriptivas. La gran renovación vino desde la escenografía, que influirá de manera decisiva en la escritura dramática. Los espectadores contemplan nuevos efectos escénicos gracias a las modernas maquinarias con que se dotan los teatros construidos con enormes fondos, amplios laterales y altos telares para poder hacer cuantas mutaciones sean necesarias. Dichos teatros fueron conformando una red de centros sociales, en los que cada estado, por muy pequeño que fuera, desarrollaba una constante labor de difusión de la cultura. Aunque la mirada seguía estando en Francia, no cabe duda de que el impulso dado en la nueva estética empezaba a variar el centro estratégico del arte.

⁴⁹ M. Carlson [1984] nos habla del texto de Schiller *La escena vista como una institución moral*, 1784, pág. 174.

⁵⁰ M. Carlson [1984], pág. 172.

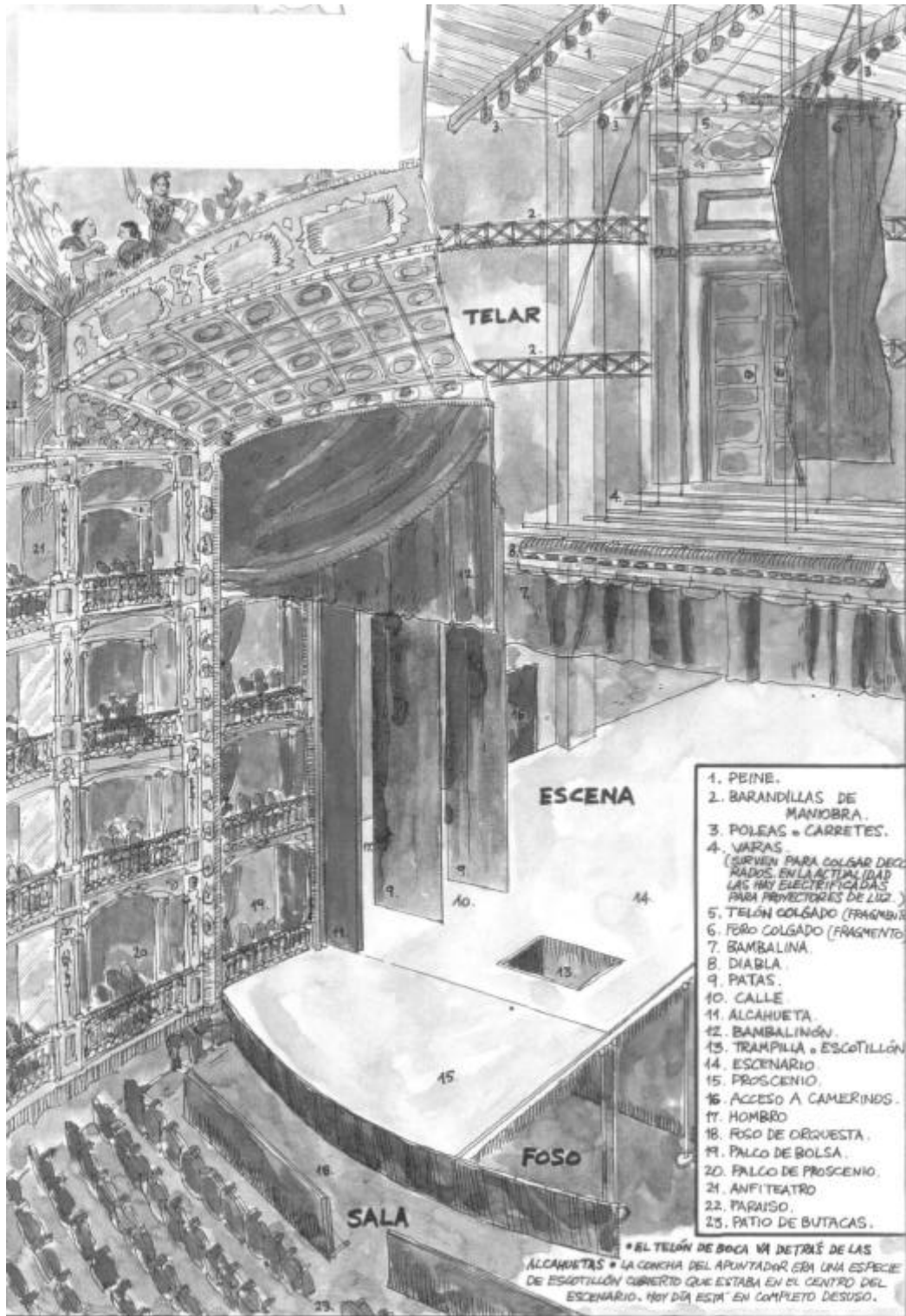


Figura 12: Escenario y descripción de un teatro romántico: Teatro Romea, Murcia

Esta situación no se veía del todo bien en París, pues el Neoclasicismo era sinónimo de reconocimiento de un poder europeo, que incluso Napoleón se ocupó de demostrar al estirar sus fronteras. Frente al espíritu alemán, que usaba del Romanticismo, Francia permaneció durante muchos años cerrada a la nueva moda, sobre todo después de que la Revolución ofreciera sus simpatías al ciudadano Schiller. La importación artística sigue viniendo de Italia, en donde sus teóricos se adaptan a las normas neoclásicas francesas: Alfieri (1749-1803) escribe sus primeras tragedias en francés, y Goldoni (1707-1793) por sistematizar, sistematiza la *commedia dell'arte*, el único género que permanecía fuera de toda contaminación preceptista. El autor de *La posadera* vivió sus últimos años en París, en gesto de absoluta sumisión a la moda neoclásica. Manzoni (1785-1873), aunque utilice un lenguaje menos retórico que tenía la tragedia tradicional, defiende las unidades y suele tomar sus temas de la historia de Italia.

Hasta que **Victor Hugo** (1802-1885) no llega a la escena francesa no se puede hablar de romanticismo en ese país. Y sería con el estreno de *Hernani* (1830) cuando cuaje de manera definitiva, pese a que la representación tuviera tantos detractores como partidarios, lo que demuestra la polémica que se desató en la misma sala. Tres años antes, había publicado *Cromwell* (1827), con un prólogo que ha quedado como canon del nuevo movimiento. El éxito de *Hernani* es el éxito del teatro romántico, pero también de la revolución de 1830. De ahí que ese año quede señalado como emblema tanto en la política como en el teatro.

Lo cierto es que tampoco son tan innovadoras las ideas que Víctor Hugo planteaba, pero el vigor como están presentadas, la energía que desprenden, hacen pensar en que algo había cambiado en ese medio. Presenta al artista como nuevo Dios creador, y el concepto de mezcla, procedente de Shakespeare (“lo grotesco”), como método dramático. “[La musa moderna] sentirá que todo en la creación no es humanamente bello, lo feo existe junto a la belleza, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la oscuridad con la luz”⁵¹. Hugo alude al sentido común para rechazar la arbitraria distinción de géneros y las unidades de tiempo y lugar, porque la acción es válida desde siempre. Por eso lo verosímil es que se destruyan las unidades porque marcan situaciones inverosímiles para la escena. En su opinión, nada es más falso que los cerrados planteamientos de Racine. Nos debería de extrañar, sin embargo, que siguiera construyendo sus dramas con el verso, aunque bien sabemos que era el vehículo habitual desde los orígenes del teatro. Todavía tendrá que venir otro movimiento tan radical como el Romanticismo para que el ámbito de la verdad escénica se sirva de la prosa para su más absoluta consecución.

Este camino hacia la verdad escénica es mantenido por otro romántico, **Alfred de Vigny** (1797-1863) que, también en 1827, publica otro curioso prólogo, esta vez a su novela *Cinq-Mars*. En ella se ocupa de distinguir entre lo verdadero y la verdad. Ésta, dice, “es mejor que lo verdadero, un conjunto ideal de sus principales formas, la

⁵¹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, Classiques Larousse, Mai 1985, pág. 41. (Trad. del autor).

suma total de todos sus valores”⁵². Y esa verdad precisamente es el objeto del arte dramático.

Juntamente con el drama romántico se había desarrollado el melodrama, género que partía de formas populares, del llamado *teatro de boulevard*. Su principal figura, **Scribe** (1791-1861) fue el creador de la *pièce bien faite*, es decir, la obra de construcción perfecta, en la que la técnica primaba sobre otras cuestiones. No cabe duda de que dicho procedimiento sirvió, y mucho, a las fórmulas realistas que surgirán avanzado el siglo, pues sus ecos se advierten hasta en el mismo Ibsen. Scribe no escribe ningún aporte teórico pues, dice, sus obras son sus propios manifiestos. Pero en el ingreso a la Academia aprovecha para decir sus verdades: desde la superioridad de la canción sobre el drama hasta la negación de la comedia como reflejo de la sociedad. Dice que los espectadores no van al teatro a instruirse, sino a divertirse, y que la mayoría de las diversiones no son verdad sino pura ficción.

En España se pasa del Neoclasicismo al Romanticismo por circunstancias meramente políticas. Censurado éste como medida para detener los ecos de la Revolución francesa, son los exiliados de la monarquía quienes introducen el nuevo estilo. Exiliados como **Martínez de la Rosa** (1787-1862), que había escrito una *Poética* (1827), con peculiar y avanzado toque moderno, pese a su clásico y afrancesado talante:

*“Al arte toca dar a una acción sola
la debida extensión y el propio enlace,
sin que desnuda y lánguida aparezca,
ni en su oscuro artificio se embarace:
para el drama nacida,
parezca que ella misma de buen grado
llena y completa la cabal medida;
y en su propia importancia, a su grandeza
consigo lleve su mayor belleza”*⁵³.

Del mismo tiempo es el *Arte de hablar* (1826), de **Gómez Hermosilla** (1771-1837), en donde aparece esta definición de comedia:

*“Poco hay ya que decir sobre este género [...] Es necesario que haya unidad de acción, que se observe en cuanto sea posible las de lugar y tiempo, que las escenas estén bien enlazadas entre sí, que no quede el teatro enteramente desocupado hasta el fin de acto [...] que la exposición, nudo y desenlace se manejen con naturalidad; y que en el modo con que obren y hablen los personajes se observe la más rigurosa verosimilitud”*⁵⁴.

⁵² En M. Carlson [1984], pág. 207.

⁵³ F. Martínez de la Rosa, *Poética*, vol. I, pág. 52.

⁵⁴ J. Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, vol. II, Madrid, 1826, pág. 207.

Pero sería **Mariano José de Larra** (1809-1837), todavía en un medio neoclásico cambiante, quien cuestionara distintos aspectos de la escena, guiado por un espíritu renovador que quería nuevos aires para el teatro español. Curiosa y significativa es la crítica que hace de *La conjuración de Venecia* (1834), de Martínez de la Rosa, primer drama romántico estrenado en Madrid, en donde dice:

*“Cuando destruidas las antiguas creencias, no se pudo ver en los reyes sino hombres entronizados y no dioses caídos, no se comprende cómo pudo subsistir la tragedia teórica aristotélica. Para los pueblos modernos no concebimos la tragedia, verdadera adulación literaria del poder”*⁵⁵.

Ángel de Saavedra, **Duque de Rivas** (1791-1865), así mismo seguidor de las normas neoclásicas, muestra una firme evolución hacia el Romanticismo a su regreso a España desde el exilio. El estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) es equivalente al citado de *Hernani*, de Víctor Hugo, en cuanto a confrontación entre partidarios o no del Romanticismo. Es evidente que el español guarda muy directas dependencias del francés. Posiblemente su máximo representante sea José Zorrilla, aunque la paradoja de renegar de su más romántica y emblemática obra, *Don Juan Tenorio*, diga mucho de las limitaciones de dicho movimiento en España.

Lo más significativamente importante para el mundo del teatro de este periodo es la necesidad que se manifiesta de depurar el viejo arte de la interpretación, dejado durante siglos de la mano del puro instinto y genio de los comediantes. Antes, incluso, de la llegada del Romanticismo, se constata la necesidad de sistematizar la enseñanza del arte teatral. Recordemos la preocupación de Diderot de que el actor transmitiera su sensibilidad. El actor **François-Joseph Talma** (1763-1826) escribe un año antes de su muerte un texto, *Algunas reflexiones sobre Lekain y sobre el arte teatral* (1825), de indudable interés a nuestros propósitos. Al analizar sus escritos, Carlson indica que el actor cómico, representando diariamente personas, hace uso de su propia naturaleza, mientras que el trágico puede preservar las formas ideales creadas por el poeta en toda su majestad, y dar incluso “acentos naturales y verdadera expresión”⁵⁶. Por eso este actor debe parecer “grandioso sin ceremonia, natural sin trivialidad: una unión del ideal y la verdad”. Al preferir la actuación sublime a la perfecta está dando los primeros pasos hacia una apasionada y romántica forma de entender el arte de la interpretación. Bernier de Maligny publica por entonces una *Teoría del arte del comediante* (1826), en la que distingue entre actores por imitación, actores por naturaleza y actores sublimes. De los primeros, ninguno es sobresalientemente bueno o malo; los segundos a veces son brillantes, a veces detestables; y los terceros observan fríamente la naturaleza humana, pero la representan con espíritu y energía. Hemos de recordar que este gusto por lo sublime alcanza a los actores español-

⁵⁵ J. Monleón, *Larra. Escritos sobre teatro*, Madrid, 1976.

⁵⁶ Ob. cit. pág. 217.

les, que no dudaron en renovar sus viejos sistemas de interpretación por éstos con los que se preparaba el romanticismo escénico. Recordemos que Isidoro Máiquez vivió de cerca, en París, las técnicas de Talma.



Figura 13: Tamagno (1850 - 1905) en el protagonista de la ópera *Otello*, de Verdi

El verdadero artista lleva a su audiencia “la misma sublime decisión con que dictó su propia composición”, dice **Walter Scott** (1771-1832) en su *Ensayo sobre el drama* (1814), que escribe para la *Encyclopaedia Britannica*. Y añade que el drama cuenta con la ayuda de la representación para corregir su objetivo, prueba irrefutable, por un lado, de la atención que se le da al teatro en el pensamiento literario de la época, y, por otro, del europeísmo de tal pensamiento, pues alcanza sin duda a la Inglaterra romántica.

Es evidente que el XIX es un siglo en el que la preocupación por el arte de la actuación se hace manifiesta. Joseph Samson, el maestro de la Comédie Française, escribe en alejandrinos una serie de consejos y normas que titula *L'art théâtral*. En él expone dos grandes modos de decir el verso: declamado, dándole fuerza, o hablado, convertido en prosa. En esa época se menciona la presencia de actores dramáticos y actores teatrales. Kemble (1882) afirma que el buen actor tiene talento para los dos modos. En 1880, Constant Coquelin escribe *L'art et le comédien*, ensayo de tal calado y uso que se traduce inmediatamente al inglés (1881). Todavía bajo la sombra de Diderot, este tratado es una defensa del actor como artista independiente, que utiliza la creación del dramaturgo como base de una nueva y personal creación. Se opone a un Naturalismo excesivo, que juzga equivocado, aunque diga que la simple naturaleza puede ser válida en la escena. Y reconoce que el uso de las convenciones destroza toda la verdad en el teatro, pero también que una fidelidad lo hace de toda la ilusión y efecto de la escena.

10. LA PUERTA DE JARRY.

El último tercio del siglo consiste en un pulso entre convención y realidad, lo que en términos críticos sería entre Simbolismo y Naturalismo. El Romanticismo había sido

un movimiento tan intenso como efímero. Pero al teatro le sirvió como consolidación de un aire renovador, transgresor y vital, circunstancias que están en su origen, aunque un continuo regreso a su sistematización lo había adocenado. La búsqueda constante de ofrecer la verdad en el escenario se aprovecha entonces con la presencia de la moda naturalista, porque el Simbolismo escondía un ideal humano, difícil de expresar artísticamente.



Figura 14: Stanislavski interpretando *Los bajos fondos*, de Gorki

Zola (1840-1902) desarrolla sus ideas en la era de las ciencias experimentales, en la que el teatro era “el último bastión del convencionalismo”. En su ensayo *El naturalismo en el teatro* (1881) estudia los diversos elementos que componen el arte de la escena para concluir diciendo que por entonces era imposible aceptar escenarios vacíos, como en Shakespeare, o convencionales, como en el clasicismo francés. Una representación no puede ser creíble si los medios que maneja no lo son, o si sus actores todavía se preocupaban por ser sublimes. Estamos ante una verdad escénica fotográfica, reproductora de realidades. Como Diderot, también Zola es más teórico que práctico, y no apoya su proyecto estético con una serie de medidas que lo hicieran posible. Por ejemplo, no contó con un sistema de interpretación que se correspondiera

con sus intenciones. Sus primeras experiencias ofrecieron actores falsos diciendo textos reales en decorados verdaderos. No pudieron cumplirse acotaciones como ésta de Sardou, que decía:

“Los actores se sientan en torno a una mesa situada en el centro y hablan con toda naturalidad, mirándose unos a otros como ocurre en la realidad”.

Sarcey, en su *Essai d'esthétique de théâtre* (1876) define al arte dramático como “el conjunto de convenciones universales o locales, eternas o temporales, por medio de las cuales unas representan la vida humana en el escenario a fin de dar al público impresión de verdad”⁵⁷. Impresión de verdad es lo que intenta **André Antoine** (1858-1943), encargado de llevar a la práctica la teoría de Zola, y a fe que rompe con no pocas convencio-

⁵⁷ M. Carlson [1984], pág. 282.

nes escénicas. Desde su Théâtre Libre da una serie de pasos encaminados a llevar la verdad a las tablas. En 1890 escribe una especie de folleto en el que, apoyándose en la autoridad de Zola, propugna un teatro basado en la verdad, la observación, y el estudio directo de la naturaleza. Denuncia los viejos procedimientos interpretativos, con sus exagerados gestos y elocuciones, sustituyendo efectos impostados de voz por composiciones naturales. Para ello solicita a los cómicos que actúen como si no estuvieran en un teatro, que es la mejor manera de describir las enormes convenciones a las que estaban acostumbrados. Todo esto desde el punto de vista técnico, porque en el social, con la modernización de las salas, Antoine busca también que el espectador viva de la manera más cómoda y natural la experiencia escénica. No es el único que intenta la vía del naturalismo como búsqueda de la verdad. Los Meininger, primero, y Otto Brahn después, en Alemania, Ibsen y Strindberg en el norte de Europa, Chejov y Stanislavski en Rusia, son algunos de los más destacados investigadores de la nueva estética. Este último, actor y maestro de actores, elabora a lo largo de su vida un método de actuación que pasa por ser la forma más certera de llevar a la escena el sentimiento del artista. Basta con recordar este consejo: “Si además de saber lo que dice, cómo lo dice y por qué lo dice, el actor aporta su fe a todos los factores anteriormente señalados, entonces posee el sentido de la verdad, que casi siempre logra transmitir a los espectadores”⁵⁸.

Seguimos con el intento de llevar la verdad a los escenarios, después de veinticinco siglos de arte dramático, mientras que vemos también que dicho intento no oculta la alternancia histórica entre verosimilitud y convención, dentro todo de la permanente dialéctica teoría-práctica. Porque si bien el XIX se cierra con un decidido y diríamos que popular apoyo al naturalismo tampoco debemos de olvidar los movimientos paralelos que se organizan. **Wagner** (1813-1883), desde la totalidad de las artes que concibe para la ópera, es el modelo del simbolismo teatral, al que **Mallarmé** (1842-1898) puso obligado acento. Y en esas filas militan intelectuales como **Lugné-Poe** (1869-1940) o **Maeterlinck** (1862-1949), y visionarios como **Alfred Jarry** (1873-1907). Según Mauclair, el fundador junto con Lugné-Poe del Théâtre de l'Oeuvre, el teatro contemporáneo muestra tres distintas concepciones del drama: una, la visión de la vida moderna desde el punto de vista psicológico; dos, un teatro a la manera de diálogo platónico, como es el metafísico de Maeterlink; y tres, el simbolista, cuyo objetivo es crear entidades filosóficas e intelectuales a través de personajes superhumanos en decorados emotivos y sensuales⁵⁹.

Las puertas de nuestro siglo empiezan a abrirse cuando el conflicto teórico-práctico no hacía más que proseguir. Olvidado Aristóteles más en sus tópicos que en sus principios fundamentales, vemos cómo al teatro no le queda otro camino que renovar sus planteamientos a compás de los tiempos. Y aparece Jarry, con su *Ubu rey* (1896), cuyo artículo *De l'inutilité du théâtre au théâtre* preconiza el principio del fin del teatro que normalmente habían visto los públicos de todos los tiempos.

⁵⁸ *Stanislavsky dirige*, V.O. Toporkov, Buenos Aires, 1961, pág. 22

⁵⁹ Entresacado de M. Carlson [1984], pág. 290.

Cronología de los teóricos citados en relación con los creadores más representativos de este periodo:

NEOCLASICISMO, ROMANTICISMO Y NATURALISMO.

L. Riccoboni 1676-1753
Pensamientos sobre la declamación (1738)

F. Riccoboni 1707-1772
L'art du théâtre à Madame xxx (1750)

Pierre Rémond de Saint-Albine 1699-1778
Le comédien (1749)

Ignacio de Luzán 1702-1754
Poética (1737)

Diderot 1713-1784
Paradoja del actor (1773)

Milizia 1725-1798
Trattato completo, formale e materiale del Teatro

Lessing 1729-1781
Dramaturgia de Hamburgo (1769)

 1737-1780 Nicolás F. de Moratín
Desengaños al teatro español (1762)

 1734-1787 García de la Huerta
Raquel (1778)

 1749-1832 Goëthe
Fausto (1808-1832)

 1759-1805 Schiller
Los bandidos (1780)

Memoria sobre espectáculos (1790), de Jovellanos

 1760-1828 Leandro F. de Moratín
La derrota de los pedantes (1889) *El café* (1792)

Talma 1763-1826

Algunas reflexiones sobre Lekain y sobre el arte teatral (1825)

Teoría sobre el arte del comediante (1826), de Maligny

Gómez Hermosilla 1771-1837

Arte de hablar (1826)

Walter Scott 1771-1832

Ensayo sobre el drama (1814)

1787-1862

Poética (1827)

Martínez de la Rosa

La conjuración de Venecia (1834)

1791-1861

Scribe

1791-1865

Duque de Rivas

Don Álvaro o la fuerza del sino (1835)

1797-1863

Prólogo a *Cinq-Mars* (1827)

De Vigny

El moro de Venecia (1829)

1802-1885

Prólogo a *Cromwell* (1827)

Victor Hugo

Hernani (1830)

Larra

1809-1837

1813-1883

Opera y drama (1851)

Wagner

Essai d'esthétique de théâtre (1876), de Sarcey

Zola

1840-1902

El naturalismo en el teatro (1881)

1842-1898

Mallarmé

1858-1943

Antoine

Théâtre Libre

1862-1949

Maeterlink

1869-1940

Lugné-Poe

Théâtre de l'Oeuvre

L'art et le comédien (1881), de Coquelin

1873-1907

De l'inutilité du théâtre au théâtre

Jarry

Ubu rey (1896)

