

# REVISTA NACIONAL *de* EDUCACION



NUMERO EXTRAORDINARIO :  
**EL TEATRO** *en* **ESPAÑA**

Nº 35

*Suscribase a*

REVISTA NACIONAL  
DE  
**EDUCACION**

---

PRECIO DEL EJEMPLAR, **6** PESETAS

SUSCRIPCIÓN ANUAL, **60** PESETAS

---

*Todos los encargos de suscripción deberán  
dirigirse al Director de la Revista*

ALCALÁ, 34. - MADRID. - TEL. 18427

✓

REVISTA NACIONAL  
DE

# EDUCACION

Año III

NOVIEMBRE

1943

---

S U M A R I O

---

## EDITORIAL

---

### COLABORACION:

Felipe Lluch †: *El Auto sacramental*.—A. González Palencia: *El arte de Calderón*.—Dámaso Alonso: *Tres procesos de dramatización*.—Joaquín de Entrambasaguas: *Lope de Vega en la creación del Teatro nacional*.—Pedro Muguruza: *Arquitectura de teatros*.—Víctor Espinós: *Letra y Música o Las amigas irreconciliables*.—Juan Antonio Tamayo: *El Teatro español en el siglo XVIII*.—Tomás Borrás: *¿Cómo debe ser el Teatro falangista?*.—Luis Escobar: *La Dirección escénica de una obra teatral*.—M. Cardenal Iracheta: *El Teatro romántico*.—Victor M.<sup>a</sup> Cortezo: *Plástica y ornamentación escénicas*.—M. Romarate: *Luminotecnia escénica*.—Manuel Comba: *Para un Museo del Teatro*.—José Forns: *La moderna orientación del bailable: Carl Orff y la renovación del arte escénico*.

ASTERISCOS.—*El Teatro y el Ministerio de Educación Nacional*.

CUADRO DE  
COLABORADORES DE LA

REVISTA NACIONAL  
DE  
**EDUCACION**

Cayetano ALCAZAR. — Dámaso ALONSO. — Carlos ALONSO DEL REAL. — Sabino ALVAREZ-GENDIN. — Fernando ALVAREZ DE SOTOMAYOR. — Claro ALLUE SALVADOR. — Luis ARAUJO COSTA. — Celso AREVALO. — Paz de BORBON. — Juan BOSCH MARIN. — Giuseppe BOTTAI. — Eloy BULLON. — Angel CARRILLO DE ALBORNOZ, S. J. — Eduardo CARVAJAL. — Arturo M.<sup>o</sup> CAYUELA, S. J. — Carlos CLAVERIA. — Carlos CONSIGLIO. — José M.<sup>o</sup> de COSSIO. — Adelardo COVARSI. — Eugenio CUELLO CALON. — Sancho DAVILA. — Eugenio D'ORS. — Eleuterio ELORDUY, S. J. — Fernando ENRIQUEZ DE SALAMANCA. — Joaquín ENTRAMBASAGUAS. — Pío ESCUDERO. — Concha ESPINA. — Joaquín ESPINOSA. — José FORNS. — José FRANCES. — Mercedes GAIBROIS DE BALLESTEROS. — Pascual GALINDO. — Juan GARRIDO LESTACHE. — Nicolás GONZALEZ RUIZ. — Julio F. GUILLEN. — José IBAÑEZ MARTIN. — Eduardo IBARRA. — Alfonso INIESTA. — Francisco IÑIGUEZ. — Carlos JIMENEZ DIAZ. — Pedro LAIN ENTRALGO. — Modesto LOPEZ OTERO. — Manuel LORA TAMAYO. — Marqués de LOZOYA. — Rafael de LUIS DIAZ. — Antonio MAGARIÑOS. — José MALLART. — Alfredo MARQUERIE. — Condesa de MAYALDE. — Ramón MENENDEZ PIDAL. — Eloy Montero. — General MOSCARDO. — Pedro MUGURUZA. — Rafael NARBONA. — Luis ORTIZ MUÑOZ. — José M.<sup>o</sup> PABON Y SUAREZ DE URBINA. — Ciriaco PEREZ BUSTAMANTE. — Fray Justo PEREZ DE URBEL. — Guillermo PETERSEN. — Pilar PRIMO DE RIVERA. — Lorenzo RIBER. — Martín de RIQUER. — Blanca de los RIOS. — Tomás ROMOJARO. — Félix ROS. — Carlos RUIZ DEL CASTILLO. — Regino SAINZ DE LA MAZA. — Manuel SANCHEZ CAMARGO. — Francisco Javier SANCHEZ CANTON. — Carlos SANCHEZ PEGUERO. — Angel SANTOS RUIZ. — Antonio TOVAR. — Joaquín TURINA. — A. VALLEJO NAJERA

DIRECTOR: Pedro ROCAMORA

# EDITORIAL



ABIENDOSE propuesto destacar la **Revista Nacional de Educación**, en cada uno de sus números monográficos, un aspecto preeminente y peculiar de la cultura hispánica, estudiado por los mejores especialistas del tema, no podía faltar en esta serie, que irá apareciendo continuamente, el **Teatro Español**.

Y no sólo por la importancia que su desarrollo opulento tiene en la literatura hispana, sino porque, con el Romancero, la Mística y la Novela Picaresca, constituye un género literario típico de ella y de renombre universal.

Sin embargo, este número, dedicado al teatro, no se ha limitado a presentar su evolución desde el punto de vista meramente histórico—ya de por sí atrayentísimo—, pero que no tendría para nosotros la vitalidad necesaria. Por el contrario, además de insertarse en él unos estudios dedicados a los aspectos y momentos más salientes de su historia, se enfocan en otros los problemas atañentes al teatro actual: su carácter político, su música como elemento dramático, su dirección escénica, su montaje, decorados, figurines, luminotecnia, edificios, museos del teatro, etc., trayendo a un primer plano informativo y crítico, desde donde el público, no técnico, pueda percibirlo y conocerlo, todo cuanto constituye el mundo teatral, con sus acaecimientos, sus innovaciones y sus necesidades.

Era realmente preciso este conjunto de diversos asuntos escénicos que, en los momentos actuales, recorriera el velo con que para la mayoría aparecen cubiertos, y que presentándolos desentrañados ante las gentes, permita a éstas valorar, con opiniones y sugerencias ulteriores, la nueva etapa teatral que en estos tiempos surge en nuestra literatura.

La literatura dramática contemporánea se mueve hoy en un ambiente técnico mucho más amplio y complejo que nunca. Todo elemento estético y afectivo contribuye a la totalidad de la creación dramática, y conseguir ésta no es más que vencer—difícil victoria casi siempre—una serie de dificultades diversísimas que solamente los técnicos pueden explicar con su experiencia.

Por otra parte, en España, concretamente, el arte dramático presenta, con estos mismos problemas del teatro universal, el suyo particular de hallar una ruta creadora, propia, inconfundible, armónicamente unida a una cultura y un estado nacientes, en que se libere del lastre, ya inútil, que arrastraba como una triste herencia fin de siglo y no se engañe creyendo luces propias los reflejos más o menos directos de las literaturas dramáticas europeas, y aun americanas, que acechan en las traducciones al público en general.

Todos conocemos los indiscutibles avances del Teatro en España actualmente. Debe declararse, aun por los más contumaces en el pesimismo—por razones más o menos turbias—, que nunca tuvo, en la época contemporánea, mayor amplitud y más altas calidades que ahora. Existen dos teatros oficiales bajo la protección del Estado—el veterano Español y el Nacional, de creación reciente—, con medios económicos antes desconocidos para tales fines, cuyas direcciones y compañías han conseguido una tónica de depuración estética y social a que nunca se había llegado, superándose cada vez a sí mismas con máximo empeño y singular eficiencia educativa. A los autores ya consagrados, que siguen su ruta triunfal—Benavente, Borrás, Jardiel Poncela, Machado, Marquina, Pemán, Mariano

Tomás, etc., etc.—, se unen otros nuevos—Emiliano Aguado, Ginés de Albareda, Joaquín Calvo Sotelo, Escohotado, Agustín de Foxá, José Vicente Puente, Torrente Ballester y alguno más—cuyas primeras producciones dramáticas han sido rotundos éxitos y, en fin, otros más jóvenes aún—Ayesta, García Luengo, Ruiz Iriarte—, cuyas obras, ya conocidas en publicación, esperan la confirmación escénica favorable a que les dan derecho sus magníficas dotes de dramaturgos ya demostradas, formándose así una espléndida escuela de arte dramático nacional, en que con un sentido creador, netamente hispano, cada autor aporte su definida personalidad propia.

Porque el problema del teatro ha sido siempre en España un problema nacional—más que otros temas de su literatura—, ya que nacional, esto es, popular, en su más alto sentido, fué siempre nuestro teatro peculiar, discernido felizmente por su ideología y creación dramáticas de los demás teatros del mundo. Y en este caso, el interés que puede despertar en los lectores esta revisión, enfocada sobre la escena, desde todos los puntos de vista posibles, por técnicos especializados en cada materia, presentará una eficacia innegable.

Ahora en que el nuevo teatro ha logrado desentenderse de elementos dramáticos gastados, y dramaturgos, nuevos también, surgen en publicaciones o en el escenario, con indiscutible éxito que la crítica celebra, es necesario que todos les alentemos con nuestras opiniones sinceras y nobles, orientadas en estas páginas en que, en cuanto ha sido posible, se presenta vivo, acucioso, el mundo extraordinario e inagotable de la literatura dramática, uno de tantos como descubrió y formó España para ventura de la Humanidad.



# EL AUTO SACRAMENTAL

Por FELIPE LLUCH GARÍN †

*En una monografía sobre el Teatro, no podía faltar el homenaje de recuerdo a FELIPE LLUCH GARÍN, a quien tanto deben las nuevas orientaciones de la escena española. Por ello, nos ha parecido que habrán de agradecer nuestros lectores la reproducción de estos magníficos ensayos suyos sobre el arte dramático, llenos de originalidad y sugerencia no recogidos hasta ahora en una publicación perdurable.*

## I

**H**EMOS llegado al término y a la cumbre del Teatro Nacional. Mejor diríamos la cúpula ; que si ésta es, según d'Ors, símbolo de monarquía, síntesis del Renacimiento, triunfo y plenitud de forma universal ; es decir, expresión arquitectónica del catolicismo, el Auto Sacramental es, indiscutiblemente, el primero entre los géneros teatrales, la superación cristiana del paganismo renacentista, el triunfo de lo ecuménico, la más bella forma del arte católico.

Si la definición aristotélica del drama funda la esencia de éste en la representación ; es decir, en la ficción, en el aparentar lo que no se es, por consiguiente, en el símbolo, ningún teatro más dramático que el simbólico Auto Sacramental. Si la nobleza y perfección de un arte se valora por la altura y la dificultad de los temas que aborda, ningún teatro más noble y perfecto que el ambicioso Auto Sacramental, cuya acción resume la vida teológica de la Humanidad. Si la esencia del Re-

nacimiento es el triunfo del hombre—tanto en lo intelectual como en lo figurativo ; es decir, tanto en la idea como en la forma—, ningún teatro representa el arte renacentista como el Auto Sacramental, cuyo protagonista es el Hombre—el hombre, no como individuo, sino como especie ; el hombre como ser dotado de razón, según la definición de Melchor Cano— y cuyos personajes son ideas, pasiones y elementos personificados, humanizados, en bellísimas alegorías figurativas, antropomórficas.

Si lo que da a la hispanidad su valor ecuménico y civilizador es, según Maeztu, su concepción del hombre como ser redimible por la gracia, capaz, por el libre ejercicio de su libre albedrío, de llegar a ser hijo de Dios, ningún teatro tan español y tan universal a un tiempo—tan ecuménico al fin—como el Auto Sacramental, cuya raíz dramática estriba, precisamente, en la doctrina tomista del libre albedrío. Si el Concilio de Trento representa—para orgullo de España, su promotora y mantenedora—la consagración, la consolidación, la edificación del dogma, ninguna forma representa tan fielmente el arte católico como el Auto Sacramental, que es flor y fruto de la Contrarreforma tridentina.

Porque el Auto Sacramental—hora es de decirlo, después de tanta insidiosa estupidez y tanta mal intencionada agudeza, como a su costa se ha dicho, incluso por españoles que no merecían serlo—es, no sólo la más perfecta expresión dramática de la raíz católica e imperial de España, sino la más alta y bella manifestación de la tragedia—el teatro por excelencia—que excede y supera incluso a la tragedia griega, cuanto la verdad, nobleza y armonía de la teología católica excede y supera a la falsa, rastrera y confusa mitología helénica.

No nos detendremos en el estudio de sus remotos orígenes, a raíz de la instauración de la solemnidad del Corpus Christi por Urbano IV, el año de gracia de 1264 ; ni en el recuerdo de las primitivas representaciones eucarísticas del siglo XIV,

de que hace mención el Códice litúrgico de la Catedral de Gerona, descrito por Schack; ni en el estudio de las curiosas farsas sacramentales—derivación de las moralidades del medievo—que se conservan en el Códice de Autos viejos, editado por Ronanet; ni en el elogio de las candorosas refundiciones populares de los «Ternarios», de Timoneda; ni siquiera en la gustosa lectura de los Autos, más historiales que alegóricos, más emotivos que simbólicos, más místicos que teológicos, de Lope, Tirso y Valdivielso.

No nos detendremos en la condenación de la violenta y antiespañola ofensiva que durante el siglo XVIII, ateo y racionalista, se desató contra el Auto Sacramental, hasta lograr su prohibición, por Real Cédula de Carlos III el 11 de junio de 1765; ni nos perderemos en la exposición de la triste polémica—triste por la estúpida e insoportable pedantería de los pugnadores y por el corto vuelo y pedestres argumentos de los panegiristas—que en torno al Auto Sacramental se entabló entre afrancesados preceptistas—Luzán, Nasarre, Clavijo, Quintana y Moratín—y oscuros eruditos fielmente apegados a las tradiciones patrias—Romea y Tapia y Mariano Nipho.

Sólo estudiaremos—y aún eso, sucintamente— el Auto Sacramental elevado a plenitud y perfección moral e ideológica por el arte reflexivo, teológico y simbólico de don Pedro Calderón, el dramaturgo de lo barroco, que puso el Auto Sacramental, según afirma Agustín Gaspar de Lara en su «Obelisco fúnebre y pirámide funesto» (1681), en «aquella proporción medida de que fué primer autor».

Primer autor—único casi—de Autos Sacramentales, fué, en efecto, Calderón. Lo que hasta él había sido ternura de lírica devota, mística alegoría popular, pintura inmóvil, descripción o escena aislada, se hace en él profundidad dogmática, símbolo teológico, animada escultura, acción y drama. Hasta Calderón, el Auto es, todavía, lo emotivo, lo pasional, lo humano vertido a lo divino. En Calderón es ya lo reflexivo, lo ideológico, lo teológico. No Dios hecho hombre—niño—,

como en Lope; no lo divino humanizado; sino lo humano divinizado; el Hombre camino de fundirse en Dios.

«Lope es un genio que vive; Calderón, un genio que piensa», dice Valbuena. Los santos del primero son ignorantes, «rústicos del cielo»; los del segundo, filósofos, «almas reflexivas», como dice Ludwig Pfandl. En los Autos del primero, adscritos todavía al patrón comedia, el gracioso aún aparece, como figura episódica, encarnando la locura del Mundo, la alegría de la Vida. En los del segundo, el loco es el Pensamiento, es decir, la Idea; y su intervención está íntimamente ligada con el drama. El drama que en Lope es Vida y en Calderón, Idea.

Como ocurre en la comedia, Lope y Calderón desarrollan a veces, en al Auto, temas idénticos o semejantes. Pero el procedimiento es esencialmente distinto. «El heredero del cielo» y «La viña del Señor» son, por ejemplo, las versiones loquista y calderoniana, respectivamente, de la parábola de la viña. Los protagonistas de la primera son el Pueblo y el Sacerdote judíos. Los de la segunda, el Judaísmo y la Sinagoga. Lo que en Lope es, todavía, concreto, particular y humano—un pueblo, un sacerdote—, se hace en Calderón abstracto, general, simbólico. El simbolismo, la alegoría dramatizada, el «espejo que traslada—lo que es con lo que no es—, según la imagen del propio Calderón en «El verdadero Dios Pan»; «la semejanza con que las virtudes y vicios se introducen en metáfora de personas..., y las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles», como la define Baltasar Gracián en su «Agudeza y arte de ingenio» (1642), es lo que caracteriza y singulariza el Auto Sacramental.

Valbuena Prat lo define diciendo que es «una composición dramática en una jornada, alegórica y relativa, generalmente, al misterio de la Eucaristía». Nosotros suprimiríamos por innecesario el inciso «generalmente». Porque, aunque el Auto, en contadas ocasiones, no se refiera directamente al Sacramento, ni tenga siquiera referencia eucarística final—como

ocurre en «La Hidalga del valle», Auto exclusivamente mariano, en apariencia—, siendo la Eucaristía, como atinadamente observa Pfandl, compendio y culminación del dogma católico, constante continuación de la obra de la Redención, bastaba aludir al dogma, bastaba dramatizar la vida teológica del hombre—Creación, Pecado y Redención—, para que a oídos de la católica y eucarística y mariana España del XVII, sonara tal alusión o dramatización a alabanza del Sacramento. El Sacramento que era, y es, según Lope, «confusión de la herejía y gloria de la fe nuestra».

No hay que olvidar la decisiva influencia que el Concilio de Trento (1545-1563) tuvo en el origen y desarrollo del Auto Sacramental. Arma dramática fué esta de la Contrarreforma; martillo poético de la herejía. Mientras los Capitanes blandían sus espadas victoriosas, ejercitaban los poetas sus plumas magistrales en defensa del dogma y de la unidad católica. Y la Eucaristía era el Sol que les alumbraba y enardecía y confortaba en la lucha. El Auto era, pues, más que una forma dramática, una forma litúrgica; mejor dicho, apologética.

Biblia viva, mística popularizada, dogma hecho acción y poesía, sermón en representable idea, transformación del entender en sentir; eso fué, según anota, recuerda o sugiere el autor citado, el Auto Sacramental. «Nunca más—añade— se ha vuelto a presentar ante la vista de todo un pueblo, con tal insistencia y variedad, toda su ética, su moral y su psicología; nunca se ha convertido toda la vida interior en espectáculo escénico, con tanta vivacidad, como en los Autos Sacramentales».

Nunca, añadimos nosotros—como no sea en el Rubens del «Triunfo de la Eucaristía» y «La Iglesia militante», que tantas semejanzas tiene con el Auto Sacramental de Calderón—, alcanzó el arte católico tanto valor ecuménico, tanta eficacia edificante, tanta profundidad dogmática, tanta fuerza apologética, tanta belleza espectacular, tanta pompa y boato...

## II

¿Qué es el Auto en Calderón? El mismo Calderón nos lo dirá en «Sueños hay que verdad son». Al establecer en su primera escena el simbolismo de su argumento—recurso harto frecuente en el autor, como veremos después—, la Castidad dice al sueño :

*«El haber vestido tú  
sombas, y luces yo, a efecto  
habrá sido de hacer más  
representable un concepto.»*

He aquí—comenta Valbuena Prat—la clave del teatro simbólico de Calderón: el «concepto representable». He aquí el milagro, añadimos nosotros. El milagro de convertir en representación un puro concepto. El milagro de dar vida escénica a una idea. El milagro de hacer dramática una teología.

Y aunque Calderón sea, a nuestro juicio, el mayor talento dramático que ha tenido la Humanidad—hablo de talento: Calderón y Sófocles; no de temperamento: Lope y Shakespeare—, este milagro del «concepto representable», del drama de ideas, del teatro teológico, necesita explicación, porque no la tiene en sólo el ingenio soberano del autor.

Ensayemos una explicación. Y sea ésta: el concepto, la idea, la teología que Calderón dramatiza, es la más bella, patética y sublime de las tragedias: Dios hecho hombre, por amor al hombre. Dios muerto a manos del hombre, por amor al hombre. Dios dado en manjar al hombre, por amor al hombre. «Cada vez que comulgáis, dice San Pablo, anunciaréis la muerte del Señor».

En la Eucaristía está cifrada, como ya dijimos, la historia

entera de la Redención, la divina tragedia de la muerte del Señor. «Cristo—recuerda Pfandl—no convirtió el pan y el vino en su carne y en su sangre para que fuera adorado, sino como manjar y bebida de sacrificio, en recuerdo de su muerte en la Cruz, y para redención eterna de las almas presas en la culpa del pecado».

Sacrificio, es decir, obra de Amor. Muerte que mata la muerte y da vida y vida eterna, es decir, fruto de Amor, Redención; es decir, triunfo de Amor. El Amor de los amores. ¿Podrá extrañar a alguien que con esta idea—la más sublime que existe—lograra Calderón la forma dramática más bella de cuantas el hombre ha inventado? ¿No parece ya obra hacedera y posible lo que en un principio nos sorprendió y maravilló como un milagro?

Y, no obstante, el milagro subsiste. Y más sorprendente y maravilloso de lo que, en un principio, pudo parecernos. Porque Calderón—y en ello estriba su genialidad y su arte todo—no dramatiza la Redención de un modo directo, sensible y patético, sino de un modo indirecto, conceptual y teológico. El sentido indirecto y mediato, o sea, la alegoría, es—dice Valbuena—lo que caracteriza el Auto Sacramental. Y así, en él nunca se representa el acto mismo de la institución de la Eucaristía, con ser este Sacramento la razón de su ser; ni se presenta en su viva y real humanidad a ninguno de los protagonistas de la tragedia de la Redención, con ser ésta la raíz de su estructura dramática.

Quede ese arte directo, sangrante y emotivo para los Autos del Nacimiento y de la Pasión, de carácter y filiación medievales. Que, así como el Renacimiento pictórico italiano vistió los personajes y escenarios bíblicos con la rica ornamentación de la escuela veneciana, el Auto Sacramental, fruto, al fin, del tardío Renacimiento español, los vestirá con la poética e ideológica maravilla de la alegoría.

La alegoría, que no es ya un recurso poético o una enseñanza moral—la moralidad alegórica medieval—, como ocurre

en la escuela alegórico-dantesca, sino la expresión formal y figurativa del triunfo vital del Renacimiento, de su visión individualizada, humanizada, antropomórfica, del mundo suprasensible; una a modo de restauración, de Renacimiento—por eso se llama así—del antropomorfismo de la mitología griega y romana; mitología que—dicho sea de paso—pierde su carácter de religión para ser sólo belleza, e incluso nuncio, prefiguración o alegoría en el Auto calderoniano, de la única religión verdadera: la religión católica.

Procuremos, a nuestro modo, fijar el proceso de esta figuración alegórica renacentista. El valor hombre había alcanzado tan alta categoría, que lo mejor que le podía ocurrir al aire, al fuego, a la tierra, al agua—pensaba el hombre—era tomar forma humana, la más excelsa de todas. Hasta las grandes concepciones metafísicas, hasta el sobrenatural orden transcendente, hubo de humanizarse para que el hombre—rey del Universo—no se sintiera dominado por otra cosa que por sí mismo, único arbitrio posible para que no padeciera su orgullo.

Lo mismo ocurre, aunque por otros motivos más nobles—los motivos teológicos—en el Auto calderoniano: el Hombre—la Naturaleza Humana—, no sólo recibe el pleito homenaje de toda la creación sensible, sino que llega a vencer y a dominar a todo el universo suprasensible, luchando incluso a brazo partido con él, como Jacob con el Angel, supuesto que ya, como figura humana, es dominable por el Hombre. Y cuando no lo sea por la sola fuerza humana, vendrá en su auxilio la Gracia. Y toda la Creación será no más la corte del Hombre; la corte al modo español, es decir, todos en torno al Rey, como planetas alrededor del Sol; en este caso, alrededor del Hombre, casi convertido en Dios, pues hasta Dios se hace hombre por amor al hombre.

Y esto sí que explica el milagro prodigioso del arte simbólico de don Pedro Calderón. Calderón, el más grande de los poetas dramáticos del Renacimiento, supo asimilarse co-

mo ningún otro esta concepción humanista del universo, esta visión antropomórfica de la creación. Pero aún hizo más, y en esto es ya, no el primero, sino el único entre todos los poetas. Calderón logró armonizar y cohesionar el Renacimiento y el Catolicismo, la paganía vital y la teología dogmática, el mundo de las formas y el mundo de las ideas. Y dar la primacía, como es natural, al rigor de lo metafísico sin humillar, sino más bien sublimando la belleza de lo físico.

Este es, en verdad, el milagro de Calderón. El haber llenado de catolicidad el paganismo renacentista.

Calderón—predestinado para este arte conceptual y teológico—completa su acierto creacional del teatro simbólico gracias precisamente al defecto que resta humanidad a su teatro realista. Es decir, gracias a su falta de poder característico. Se ha dicho repetidas veces, y no sin razón—aunque a veces se ha excedido la medida de lo razonable en la exposición de este criterio—, que Calderón carece del poder creador de caracteres. La observación es cierta, si se entiende por carácter el claroscuro vital, la contradicción dramática, la complejidad y el zigzaguo, lo que es realmente el hombre; falsa si, como es permisible e incluso recomendable en este caso, entendemos por carácter la claridad normativa, la consecuencia trágica, la sencillez, la rectitud, lo que debe ser idealmente el hombre. Es decir: Calderón no crea pícaros, caballeros, príncipes, hombres, sino el Pícaro, el Caballero, el Príncipe, el Hombre.

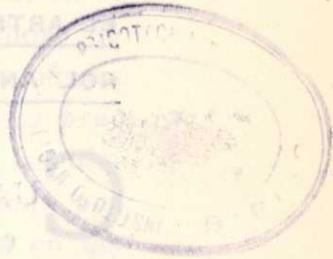
Si este es su pecado, «o felix culpa»; si este es su defecto, bendito sea, pues que, a cambio de cierta monotonía—en los personajes, que no en la trama, prodigiosamente varia—de algunas comedias, nos ha legado la maravillosa galería de personificaciones ideales, de caracteres-tipo, de abstracciones humanizadas, de sus Autos Sacramentales. Y en ello sí que no admite competidor. Porque si, como dicen sus detractores, Calderón transforma en símbolos a los hombres, paralelamente y por análogos motivos, sabe como nadie hacer de los sím-

bolos caracteres humanos. Y las luchas y pasiones—verdaderamente humanas y dramáticas—de la Inocencia y la Lujuria, del Libre Albedrío y el Pensamiento, del Judaísmo y la Heréjía, y hasta del Laurel y la Rosa, interesan, e incluso apasionan más, mucho más, que el amor y el honor de damas, duendes y galanes fantasmas.

Este arte simbólico y esquemático, este puro concepto representable, es, desde luego, un arte convencional, limitado si se quiere; pero, por eso mismo, profundo, conceptual, casi jeroglífico, correspondiendo así a la esencia enigmística de lo barroco. Por eso, Calderón, en la primera escena de sus Autos—y volvemos con esta observación final al comienzo de estas notas—, suele establecer el simbolismo dramático de su argumento. Este recurso, que así lo calificamos, no es tal, sino en apariencia. En realidad se trata, según creemos, de algo más hondo y transcendental. Este desvelar el argumento al iniciarse el espectáculo; este anular con ello el interés de la anécdota, es lo que, a nuestro juicio, presta al Auto, no sólo un nuevo argumento en pro de su clara filiación renacentista—recuérdense los introitos y argumentos—, sino su más alta y permanente categoría estética. Recuérdese, en efecto, que la más noble de las formas dramáticas hasta él conocidas—la tragedia griega—basa su interés, no en la sorpresa, sino en el reconocimiento. De estas dos fundamentales actitudes del hombre ante la obra artística—sorpresa: actitud vital, romántica, perecedera; reconocimiento: actitud conceptual, clásica, perenne—, la tragedia griega y el Auto Sacramental, con su argumento conocido de antemano, noble, arriesgada ascéticamente, desdeñando el triunfo fácil, prefieren la segunda. Lo que interesa, apasiona y conmueve en la tragedia griega y el Auto Sacramental es, no lo que ocurre, sino cómo ocurre; no lo que se hace, sino lo que se dice; no el hecho humano, sino la motivación dramática; no lo que es, sino el por qué de lo que es.

Y no hay, a la verdad, mayor nobleza ni ejecutoria más

limpia en todo el arte del teatro que este señorial desdén por lo fácil y anecdótico. Precisamente, porque una de las raíces esenciales de lo teatral es el interés que pueda despertar la anécdota—el público va al teatro, según Lope, para ver en lo que para—, resulta ejemplar en alto grado este difícil triunfo del Auto sobre lo anecdótico y argumental. Y es que sólo cuando se desdeña lo fácil e inmediato, es cuando se logra —¡oh paradoja!—que todo, inmediatamente, se haga fácil y directo.



# EL ARTE DE CALDERON

Por A. GONZÁLEZ PALENCIA

## EL ARTE DRAMATICO ESPA- ÑOL ANTES DE CALDERON

**C**UANDO don Pedro Calderón de la Barca se decidía a escribir para el teatro ya se veía el ocaso de Lope de Vega. A 1623 refieren los biógrafos de Calderón su primera comedia *Amor, honor y poder*, y así como Lope era el ídolo de las multitudes, Calderón fué, desde el primer momento, poeta de la Corte, y en la brillante de Felipe IV se estrenaron casi todas sus primeras comedias. Sus buenas relaciones palatinas le libraron de la amenazadora actitud del P. Hortensio Pallavicino, le procuraron mercedes y hábito y le rodearon de esa aureola especial del artista que goza de la regia confianza. Sistemáticamente, en un período de más de cincuenta años, fué Calderón quien dió satisfacción al gusto real por el teatro y a la devoción del pueblo por la fiesta de la Eucaristía.

Presenció Calderón, y fué actor en más de un episodio, los tristes días del declinar español; pero le cupo la suerte de llegar al primer lugar del arte dramático del Siglo de Oro. Lope se había alzado con el cetro de la monarquía cómica; y admiró al pueblo español con su ingenio lozano y fácil, con su fecundidad de asuntos y de situaciones dramáticas, con su pintura del amor y de los caracteres femeninos, con su facilidad para lo trágico y lo patético, con su comicidad

exquisita, con su amenidad y variedad de tonos, que asombra y maravilla más que su número. No es de extrañar que los dramaturgos posteriores, como Rojas, Moreto o Calderón, buscaran en las obras de Lope formas, asuntos, caracteres, intrigas o recursos escénicos.

Y a la vez que la fecundidad de Lope, podía servir al arte de Calderón la genialidad de Tirso (a quien ya el Consejo de Castilla había prohibido escribir comedias, por indicaciones de la Junta de Reformación, 1623) en el aspecto cómico, en la creación de caracteres, como, por ejemplo, el maravilloso de Don Juan, de vida tan universal y duradera como los héroes de Shakespeare; o el de doña María de Molina, en *La prudencia en la mujer*, crónica dramática por encima de las mejores shakespearianas; o la soberana idea del *Condenado por desconfiado*, el mejor drama teológico del mundo; o en las abundantes comedias de ambiente palatino y en las de tipo villanesco, donde el ingenio del fraile de la Merced brilla lo mismo en los discreteos de los cortesanos que en las socarronerías de los aldeanos. También podía servirse Calderón de la tendencia ética y pedagógica de Juan Ruiz de Alarcón, que en 1628 y 1634 daba a luz los dos únicos volúmenes de sus comedias, dedicadas a aquel público, «bestia fiera», que tan mal trataba al malfigurado poeta mejicano. Acaso la malquerencia del público tuviera sus raíces y causas, más que en la envidia de los secuaces de Lope, eternos zaheridores del giboso y corcovado poeta, en el hecho mismo de cultivar la comedia de carácter moralizador, y de fustigar los vicios, como la mentira, la maledicencia, la ingratitud, la inconstancia, con lo cual satisfacía sus propios sentimientos en veracidad, honradez, agradecimiento y buen gusto, cualidades de su espíritu melancólico, aunque no pesimista.

Y también el fecundo autor de los Autos Sacramentales podía beneficiarse del arte de Guillén de Castro, que fué quien con más aliento hizo revivir el eco de nuestros viejos roman-

ces en las tablas de los corrales de comedias; de la fantasía de Mira de Amescua, el gran forjador de argumentos, eximio poeta y versificador, capaz de crear *El esclavo del demonio*; de la soltura de Luis Vélez de Guevara, que le había precedido en dramatizar la impresionante historia de *La niña de Gómez Arias*.

#### VARIOS ASPECTOS DE LA DRAMÁTICA DE CALDERÓN

Hasta ciento veinte comedias, ochenta autos y unos veinte entremeses y piezas cortas nos quedan de Calderón. Y hay que reconocer que no se ha hecho caso de la advertencia de Menéndez Pelayo, cuando las fiestas del centenario de su muerte en 1881, de que el mejor homenaje que podía hacerse al poeta era una buena edición de sus obras. Todavía sigue siendo la mejor colección la dada por la Biblioteca de Autores Españoles y la selección de la Biblioteca Clásica, ya que la colección hecha recientemente por el editor Aguilar reproduce la de Rivadeneyra.

Dejando aparte los *Autos Sacramentales*, objeto de otro artículo en este mismo número de la Revista, señalemos que Calderón, como Lope y como todos los dramaturgos del Siglo de Oro, toma los asuntos para sus comedias de las más diversas fuentes, y se valía lo mismo de la leyenda hagiográfica, que de la historia, nacional o extranjera, de la novela caballeresca o de la mitología, de temas filosóficos y de costumbres ordinarias. Este aspecto universal del Teatro español se ve también en el arte de Calderón de la Barca.

Temas bíblicos como el de *Los caballos de Absalón*, tratado por Tirso en *La venganza de Tamar*, o como *Judas Macabeo*, tuvieron acaso menos eficacia en manos de Calderón que ciertas leyendas piadosas, en las cuales alcanzó mayor éxito. Son de cierta unidad de pensamiento y hasta tienen escenas

semejantes *El José de las mujeres*, *Los dos amantes del Cielo* y *El Mágico prodigioso*; en ellos los protagonistas, catecúmenos, combaten contra el amor mundano y contra las asechanzas del diablo, logrando la palma del martirio. *El Mágico* ha sido comparado con el *Fausto* de Goethe, aunque los orígenes, caracteres y circunstancias de los poetas de una y otra obra son bien distintos; fuera del pacto diabólico no tienen las dos obras otros puntos de contacto. Calderón tuvo presente el tema, que venía circulando desde la Edad Media (Berceo, Arcipreste de Hita, Don Juan Manuel), y que en los mejores días del autor había dado lugar a dos brotes magníficos: *Quien mal anda, en mal acaba*, de Ruiz de Alarcón, mezcla de la leyenda vieja con el hecho nuevo del morisco Ramón Ramírez, condenado por la Inquisición; y *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, que dramatiza la vida de San Gil de Santarem, dentro del cuadro de comedia de enredo, y cuya dramática aparición del esqueleto, en lugar de la verdadera mujer deseada, pudo inspirar alguna de las más bellas escenas de Calderón.

Grupo entre sí forman también *La devoción de la Cruz* y *El Purgatorio de San Patricio*, ejemplos de la serie muy abundante en nuestro Teatro de hombres criminales y malhechores, que no pierden la fe y ésta les lleva al arrepentimiento salvador. Acaso el mejor drama religioso de Calderón sea *El Príncipe constante*, fundado en el hecho histórico de la prisión del Infante Don Fernando de Portugal por el Rey de Fez, que resultó un nuevo Régulo cristiano y decidió morir antes que entregar por su rescate la plaza de Ceuta, según autorizaba a hacerlo el Rey. El espíritu del drama está basado en el más puro sentimiento religioso; y la habilidad del dramaturgo se muestra aquí extraordinaria, ya que ha podido hacer un drama sin el empleo de pasiones humanas, empresa bien difícil.

**DRAMAS TRAGICOS, BASADOS  
EN LA HISTORIA DE ESPAÑA**

Todo el mundo conoce *El Alcalde de Zalamea*, y todavía tiene valor actual cuando se le ve representado. «Esta obra —hemos dicho en otro lugar—, de las más celebradas de Calderón, verdadero drama de fondo histórico, se distingue por la regularidad en el plan, y más aún por los caracteres, muy notables, aun los secundarios, de los mejores que figuran en el Teatro español; en ella hay verdadera vida. No es obra original, sino refundición libre y felicísima de una comedia de Lope, que fué olvidada por la perfección de ésta. Las innovaciones de Calderón fueron muy *añinadas*; redujo a una las dos hijas del Alcalde; cambió su carácter; en vez de dos doncellas desenvueltas e imprudentes, como en Lope, presentó Calderón una de nobilísima condición moral, de gran modestia, digna de todo respeto, dando así más intensidad dramática al conflicto que sobreviene; depuró los tipos del Alcalde y de Don Lope de Figueroa; creó el del hidalgo pobre, y dió relieve a Rebolledo y a la Chispa. Escena culminante es aquella en que discuten de poder a poder la brava condición de Don Lope de Figueroa con la férrea de Pedro Crespo; Don Lope, figura histórica, general insigne, veterano de Flandes y de Italia, cargado de años y de achaques, pero no abatido, jurador sempiterno, lleno de prejuicios, de fuero y de clase, choca con otra alma parecida a la suya, e indomable como ella: la del nobilísimo Pedro Crespo, y siente que su fuerza se doblega ante esta otra, la del villano, o más bien ante la razón, que habla por boca de éste.

En la comedia de Lope, Crespo, atado a un árbol, es suelto por un criado suyo; en la de Calderón, es su propia hija Isabel quien lo desata, logrando así el poeta una situación de gran intensidad dramática. Y en esta última, cuando Pe-

dro procede como padre antes de actuar como juez, llora ante e! Capitán don Alvaro, y de rodillas le pide que restaure su honor, nos sentimos hondamente conmovidos ante aquel hombre, humilde por su condición, grande y sublime por su desgracia y por su carácter; así contesta a don Lope:

*Al Rey la hacienda y la vida  
se ha de dar; pero el honor  
es patrimonio del alma,  
y el alma sólo es de Dios.*

Ya Lope, en su comedia, pintó este personaje, con gran acierto, dos condiciones: la de vindicador de su honra y la de representante de la justicia».

El extraordinario valor del *Alcalde de Zalamea* ha hecho que se olviden los rasgos trágicos de otras obras de Calderón, como *La niña de Gómez Arias*, basada en el hecho tradicional, acaso histórico, de este malvado que burla a una doncella y luego la vende como esclava, y que recibe el castigo de la Reina Católica. Inspirada en otra de Vélez de Guevara, y con algún parecido con *El mejor Alcalde, el Rey*, de Lope, sirvió de tema para la redacción novelesca de la leyenda en la época romántica, verbi gracia, por Trueba y Cosío. *Amor después de la muerte, o el Tuzani de la Alpujarra*, basada en un episodio de *Las Guerras civiles de Granada*, de Pérez de Hita, se distingue por el color local y por los caracteres, sobre todo el del Tuzani, tipo de vengador africano, tenebroso y frío, que oye con terrible calma el relato del bárbaro crimen; y con interrogación digna de Shakespeare pregunta: «¿Fue como ésta la puñalada?», al mismo tiempo que la da a su enemigo.

Comedias de tema inspirado en la *Historia extranjera* es *La cisma de Inglaterra*, que es la historia de Catalina de Aragón y Ana Bolena, según el relato que hace el P. Rivadeneyra. Ana Bolena está presentada sombríamente, como fascina-

dora de Enrique VIII, el Rey teólogo y sensual, poseído por la ambición y capaz de todo por lograr su fin ; Ana es uno de los mejores caracteres de Calderón. *La hija del aire* es una especie de leyenda o novela, en verso, de la vida de Semíramis, que de la nada llegó a ser reina de Nínive.

### COMEDIAS DE COSTUMBRES

El género, tan del gusto de los españoles del 600, llega a su apogeo en manos de Calderón. Reproduzcamos la página que Menéndez Pelayo les dedica, en su prólogo de la selección de la Biblioteca Clásica, en la cual se juzga exactamente esta clase de obras.

«Son las comedias de capa y espada «comedias de costumbres del tiempo», lozanas y vivideras, como todo lo que arranca de las entrañas de la realidad. No constituyen la porción más trascendental de las obras de Calderón, pero sí la más amena y la que más intacta ha conservado su fama, en medio de todos los cambios de gusto. Hoy mismo son las obras suyas que con más deleite vemos en las tablas. Son también las escritas con más llaneza, y las más libres de culteranismo, aunque no de discreteos y sutilezas, que el autor reprodujo, porque estaban en la conversación del tiempo, y que a veces se perdonan por lo ingeniosos y bizarros y por ser un rasgo característico de la época, hijo de condiciones nativas del ingenio español.

Respírase en todas estas obras delicado perfume de honor y galantería. Todas se parecen, y todas son diferentes, sin embargo. Dan materia a la fábula amores y celos. La casualidad enreda y rige la trama. Los personajes inexcusables son un galán joven, valiente, discreto, pundonoroso y de noble estirpe (el cual suele haber militado en Flandes o en Italia) ; una dama tan noble y discreta como él, y, además, portento de hermosura, casi siempre huérfana de madre, y sometida a un padre,

hermano o tutor, más altiva que enamorada, algo soberbia de condición y no poco violenta y arrojada ; otra pareja de galán y dama que tiene, con menos brillo, las mismas condiciones ; un padre o hermano, y a veces dos, muy caballeros y muy guardadores de la honra de su casa, y a la vez coléricos, impacientes y fáciles a la ira ; un criado que lo anima todo con sus chistes y aconseja o ayuda a su amo en la arriesgada empresa. El amor que anda en juego es siempre amor lícito y honesto, entre personas libres, y encaminado a matrimonio. Para estorbar tan feliz resultado, suelen atravesarse dos géneros de obstáculos, unos casuales e imprevistos, otros morales, que, generalmente, nacen de los celos del otro amante o de la otra dama. El amante sospecha de la fidelidad de la dama o ésta de la suya ; comienzan los celos y las quejas ; interviene a deshora en la plática el padre, el hermano o el otro galán ; embózase nuestro héroe y los resiste a todos, alborotando la calle ; huye la dama despavorida y tapada a casa de una amiga o a la del mismo galán, que por de contado respeta escrupulosamente su honor ; y así va enredándose la madeja entre escondites, cuchilladas, embozos y mantos, hasta que todo se aclara felizmente, y la doncella andante premia en santo vínculo los afanes de su caballero. Sobre todo este fondo, un poco monótono, añádase una portentosa variedad de invenciones secundarias, un poder para atar y conducir la intriga mayor que el que constituye la única gloria de Scribe y de tantos otros ; póngase todo en versos fáciles y numerosos, con toda la gala y abundancia de la lengua castellana, y se tendrá idea de estas deliciosas comedias que se llaman : *Los empeños de un acaso, Mañanas de abril y mayo, La Dama Duende, El escondido y la tapada, Dar tiempo al tiempo, Casa con dos puertas*, y tantas y tantas entre las que apenas se puede escoger, porque casi todas son oro de ley.»

Tiene el género, sin duda, ciertos defectos, como la monotonía y pobreza del fondo, reflejo de una sociedad no tan movida como la nuestra ; y sobre todo el empleo uniforme de

ciertos recursos cómodos, pero convencionales o inverosímiles, como el de los embozos, los mantos, las tapadas, los escondidos, las luces apagadas, las puertas falsas, las alacenas giratorias, etc. En los caracteres, aun dentro de la monotonía, hay variedad de tipos femeninos, sobre todo, aunque no llegara Calderón a la ternura que Lope supo infundir a sus heroínas. Esbozos, al menos de carácter, son la dama culti-latini-parla de *No hay burlas con el amor*; la hermosa necia y la fea discreta en *Cuál es mayor perfección*; la mojigata y la coqueta de *Guárdate del agua mansa*, y la resuelta Doña Angela, de *La Dama duende*. Un bellissimo carácter de galán trazó Calderón en el Don Carlos de *No siempre lo peor es cierto*, hombre generoso, delicado y puro.

Grupo aparte pueden formar las comedias de *costumbres palacianas*, en las que andan envueltos en lances de amor y celos príncipes y grandes señores, en lugar de hidalgos de la clase media, verbi gracia, *El secreto de vivir*, *La banda y la flor*, *Con quien vengo, vengo*.

Como adivinación de lo que con el tiempo fué la comedia *lacrimosa*, podría considerarse a *No siempre lo peor es cierto*. Como realista, podría ser considerada en el Teatro moderno *La Señora y la criada*.

#### DRAMAS DE CELOS

Cuatro dramas trágicos se refieren a la pasión de los celos, que tanto se presta al desarrollo dramático. Calderón no analiza detalladamente la pasión de los celos, y por eso sus celosos son inferiores a Otelo; sus héroes se mueven por las exigencias del honor y de las conveniencias sociales, la *opinión*, que decían entonces; les falta la grandeza de «un bárbaro como Otelo, todo carne y sangre y hervor de pasión, y por eso mismo humano, admirable y eterno».

Hay cierta gradación en la manera de presentar y resolver

el conflicto en los cuatro dramas de celos, según observó ya Menéndez Pelayo. En *El pintor de su deshonra*, Don Juan de Roca se venga de un adulterio consumado o próximo a consumarse; en *A secreto agravio, secreta venganza*, Don Lope de Almeida toma venganza, secretamente, de un secreto propósito de agraviarle; *El médico de su honra* no tiene que vengar ofensa alguna, puesto que la inocente esposa no ha faltado, pero quiere evitar hasta la sombra y la posibilidad del agravio por el sangriento medio de la incisión en las venas de su mujer; el Tetrarca, finalmente, «no se venga de nada, sino que inmola a la desdichada Mariemne por egoísmo y para evitar que otro, después de la muerte de él, la posea».

#### COMEDIAS FILOSOFICAS

Aparte de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, que ha promovido entre los escritores modernos una polémica sobre la cuestión de originalidad respecto al *Heraclio*, de Corneille, y que ella misma deriva de *La rueda de la Fortuna*, de Mira de Amescua, es la más importante de Calderón, *La vida es sueño*, y una de las más celebradas del Teatro español; y esto con razón, «si se atiende al vigor de la concepción—como dice Menéndez Pelayo—. No hay pensamiento tan grande en ningún Teatro del mundo. No sólo una, sino varias tesis están allí revestidas de forma dramática: primera, el poder del libre albedrío que vence al influjo de las estrellas; segunda, la vanidad de las pompas y grandezas humanas, y cierta manera de escepticismo en cuanto a los fenómenos y apariencias sensibles; tercera, la victoria de la razón, iluminada por el desengaño, sobre las pasiones desencadenadas y los apetitos feroces del hombre en su estado natural y salvaje. *La vida es sueño* es cifra de la historia humana en general y de la de cada uno de los hombres en particular. Segismundo es lo que debía ser, dado el propósito del autor, no un carác-

ter, sino un símbolo. No es escéptico como Hamlet: la tesis escéptica no es aquí más que provisional, y cede ante una tesis dogmática más alta. La razón doma a la concupiscencia; la fe aclara y resuelve el enigma de la vida humana. El Segismundo bárbaro de la primera jornada *reprime* (un poco deprimida, es verdad; pero ya se sabe que el desarrollo artístico en Calderón peca de atropellado) su fiera y brava condición, hasta convertirse en el héroe cristiano de la tercera jornada. El mismo autor nos dió la clave del simbolismo en un Auto titulado también *La vida es sueño*, donde se generaliza y toma carácter universal y abstracto la acción de la comedia. El protagonista es el hombre que con su libre albedrío despeña al entendimiento, y cae en el pecado original, regenerándose luego por los méritos de la sangre de Cristo y por el valor de sus propias obras ayudadas por la divina gracia.»

El origen de algunas escenas se halla, sin duda, en la leyenda de Buda, según observación de Menéndez Pelayo al estudiar la comedia de *Barlán y Josaphá* de Lope de Vega. El cuadro fundamental de la obra se halla ya en un cuento de *Las Mil y una Noches*, donde un rey, oyendo las murmuraciones de un mendigo, hace que le den un narcótico, y cuando éste recobra el conocimiento, se encuentra rodeado de tales apariencias que cree que es rey; la ficción preparada por el soberano dura unas horas, y después de otro sueño, al despertar de nuevo, se halla mendigo como al principio. Esta fábula del Durmiente despierto, introducida en nuestra Literatura por don Juan Manuel con un sentido de parábola evangélica, fué dada a conocer en Europa por Luis Vives, incorporándola a la biografía de Felipe el Bueno, duque de Flandes, y llevada al teatro, en forma episódica, por Agustín de Rojas, *El natural desdichado*, antes de que Calderón la elevase a la categoría de las grandes creaciones humanas. El P. F. Olmedo cree que Calderón tomó la idea fundamental de los sermones que constantemente oía en las iglesias de Madrid sobre lo breve y engañoso de la vida, y señala pasajes de

Orozco, Santo Tomás de Villanueva, fray Juan López, San Luis Beltrán, en apoyo de su tesis. Estas ideas, corrientes en todas las religiones de la Humanidad, pudieron influir en la concepción de *La vida es sueño*, y acaso algunas otras tomadas de Sófocles, pues nota Alemany que de la tragedia de Sófocles, *Edipo en Colonna*, pudo tomar Calderón el pensamiento «el delito mayor del hombre es haber nacido» («el no nacer—dice Sófocles—es la suprema razón para no sufrir»); y antes de Sófocles había dicho Teognis: «Lo mejor para el hombre es no haber nacido.» También hay semejanza entre *La vida es sueño* y *Edipo rey*; predicción de oráculos o astrólogos acerca de un hijo que ha de sobreponerse a su padre; los padres apartan de sí al hijo, y en ambos casos, triunfa el pronóstico sobre las decisiones de la voluntad humana.

#### COMEDIAS MITOLÓGICAS, CABALLERESCAS,

#### ZARZUELAS Y ENTREMESES DE CALDERÓN

Escaso interés tienen para nosotros ciertas obras calderonianas de espectáculo o de tramoya, escritas para los aparatosos festejos de los Sitios reales, y que pasaron como las circunstancias en que se representaron. De todas estas obras, inspiradas en las *Metamorfosis*, de Ovidio, sólo se salvan del olvido en las breves zarzuelas *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa*. Igualmente resultan hoy poco interesantes las fundadas en libros de caballerías.

#### VALOR DEL TEATRO DE CALDERÓN

Pasada la exaltación del Romanticismo—he dicho con mi querido maestro don Juan Hurtado, en la *Historia de la Literatura Española*—, se suele considerar hoy a Calderón como

gran poeta dramático, aunque inferior en determinadas condiciones a los tres corifeos del primer tercio del siglo XVII; es inferior a Lope en invención, variedad, naturalidad y sencillez, y en cuanto al rico, suave y delicado matiz que supo dar a la mujer el *Fénix de los Ingenios*; a Tirso en los caracteres y en lo gracioso, cómico, picaresco e intencionado; y aun a Alarcón, en la comedia de carácter, en buen gusto y en pureza de lengua, y además es Calderón menos personal que ellos. En cambio, es superior a todos por la grandeza y profundidad de la concepción o de la idea fundamental de algunas comedias (*La vida es sueño*); por su simbolismo católico (*Autos Sacramentales*); por sus admirables síntesis, que comprenden lo externo, lo interno y lo sobrenatural; por sus éxitos con personajes sin pasiones humanas (*El príncipe constante*), o enteramente alegóricos (*Autos*), y por sus planes, dispuestos frecuentemente con verdadera maestría, reflexión y habilidad.

Calderón logró en ocasiones la expresión trágica intensa, y hubiera sido aún más profunda, bella y pura si los convencionalismos de su época y de su manera no le hubieran apartado de lo natural para dar en lo artificioso; no se ven en sus comedias los insuperables análisis, tan hondos y verdaderos, de un carácter o de una pasión, como en Shakespeare o en algunos de Tirso; y así, al desarrollar la de los celos, la presentó combinada o confundida con el rencor, con el honor convencional y típico de su teatro, o con el idealismo exaltado (*El pintor, El médico, El Tetrarca*); pero a pesar de su debilidad analítica, llega a lo extraordinario en lo trágico cuando acierta a librarse de los defectos indicados, como en *El Alcalde de Zalamea* y *Amar después de la muerte*.

La comedia de carácter (en que sobresalieron Tirso y Alarcón) no fué cultivada por este poeta, y en la de costumbres es menos variado que Lope y que otros; por su repugnancia a lo vulgar y a lo prosaico, no escribió comedias realistas ni rufianescas como Lope, ni prefirió la poesía popular como

éste, sino que buscaba ante todo lo poético y lo grande de la vida, y por respeto al hogar se abstuvo de llevar a la escena a la madre de familia, y tendió a lo convencional y a los géneros artificiosos e idealistas, componiendo muchas comedias mitológicas, pastoriles y caballerescas por haber escrito con frecuencia obras de encargo.

Los sentimientos fundamentales del teatro de Calderón son el religioso, el monárquico y el del honor. Es poeta idealista con las condiciones propias de su época y raza; magistral e insuperable en la poesía del simbolismo religioso, gran poeta del amor puro, ideal y caballeresco, y no del placer; y de mucho valor histórico por reflejar con exactitud el pensar y el sentir, lo grande y lo decadente de la sociedad española de su tiempo; no es, en cambio, escritor universal y siempre verdaderamente humano, como Shakespeare o Cervantes.

Desigual en el estilo, hábil en la elección de asuntos, muy buenos a veces, y mediano en ocasiones en cuanto a ejecución, es Calderón gran dramático, por sus condiciones reflexivas, en el plan y en el enredo, y suele ser defectuoso en el carácter, excepto en *El Alcalde de Zalamea*, *El Príncipe constante*, *El Médico de su honra* y *Luis Pérez el Gallego*. Poeta a veces de mal gusto por la expresión culterana, sutil, redundante, hiperbólica y no escasa en discreteos, es retórico y lírico con exceso, y mucho más dado a la intriga y al enredo que al análisis de las almas o de las pasiones; en la comedia de costumbres abusa de los mismos recursos, prodigándose cuchilladas y rondas, escondites y embozos, damas duendes y galanes fantasmas, tapadas y fugitivas. Los dramáticos contemporáneos y discípulos de Calderón procuraron seguir su manera, y la imitaron, menos en las bellezas que en los defectos, con lo que se acentuó la decadencia.

### FORTUNA DE CALDERON

Después de Lope fué Calderón el señor del teatro español, y le acompañó en vida el aplauso de sus contemporáneos: poeta de la Iglesia, de la Corte y del pueblo entero, que vió reflejada en sus comedias el espíritu de la nación y de la época.

El siglo XVIII, académico, crítico y renovador, fué severo con el teatro español; y Luzán, primero, y sus discípulos Nasarre, Montiano y Velázquez, extremaron las censuras. Para Nicolás Moratín era Calderón el gran corruptor del teatro, creador de comedias absurdas y delirantes. Se logró la prohibición oficial de los Autos Sacramentales. Pero a pesar de esta oposición académica, las comedias de Calderón seguían representándose en España en los dos últimos tercios del siglo XVIII, y eran aplaudidas por el pueblo.

Los románticos alemanes vieron en Calderón el autor de una forma dramática más alta que las anteriores, en la que se expuso y resolvió el enigma de la vida humana, y elogiaron la grandeza de las concepciones, el sentido moral y el espiritualismo cristiano de Calderón. Goethe se entusiasmaba con *La hija del aire*, y Hoffman con *La devoción de la Cruz*; Rosenkranz ponderó y extremó las analogías de *El mágico prodigioso* con el primer *Fausto*, de Goethe; y Schack y Valentín Schmidt analizaron con cariño el teatro calderoniano.

En España, en el siglo XIX, varios literatos y eruditos estudian y editan a Calderón; tales Juan Nicolás Böhl de Faber, Buenaventura Aribau, Hartzbusch, Lista, González Pedroso, Adelardo López de Ayala. Muchos trabajos se publicaron con motivo del centenario en 1881; entre ellos descuellan las conferencias pronunciadas por Menéndez y Pelayo, y recogidas en el libro *Calderón y su teatro*. Pero el maestro de la Crítica literaria de España modificó aquellas leccio-

nes y cambió su orientación en el *Estudio crítico sobre Calderón*, que puso al frente del *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, en el tomo XXXVI de la Biblioteca clásica. Acaso el libro definitivo que don Marcelino pensara hacer sobre Calderón se quedó por escribir.

En el siglo xx, después de conocer mejor a Lope de Vega, y estudiado con más detenimiento el fenómeno literario del siglo xvii (culteranismo y conceptismo), se aprecia en Calderón el valor simbólico de su teatro, y se le representa en los principales teatros de Europa. La traducción rumana de *La vida es sueño*, por Popescum Telego, que estos días acaba de llegar a Madrid, es la última muestra del valor que el mundo culto da a las producciones calderonianas.

# TRES PROCESOS DE DRAMATIZACION <sup>(1)</sup>

Por DÁMASO ALONSO

**N**ADIE tal vez más despreocupado para coger cualquier fruto ajeno que el genuino dramaturgo. Ejemplos: un Shakespeare, un Lope de Vega. Tanto, que puede definirse el hombre de teatro como el ser que, dada una trama de cualquier procedencia, es capaz de asimilársela y reelaborarla, ajustándose a las necesidades temporales, espaciales y sociales de la escena viva. En todo dramaturgo existe, a priori, el adaptador, desde el teatro griego hasta nuestros días. Teatro refundido en nuevo teatro, unas veces; obra literaria, trasmutada en dramática, otras. Y es en estas últimas ocasiones cuando se realiza el prodigio: el dramaturgo salva de un tranco la hoz sin fondo, abierta entre esos dos mundos que mutuamente se desconocen: la literatura y el teatro.

Ahora bien, el salto intuitivo desde la obra literaria no teatral hasta el secreto reino de la escena, puede hacerse—teóricamente—por tres procedimientos: o por simple trasposición, o por proyección amplificativa (lo que llamaré «desarrollo germinativo»), o por proyección reductiva. En un dramaturgo de obra abundante, como Lope de Vega, pueden encontrarse ejemplos de los tres modos. Asombra pensar cómo en un drama, cual *Fuenteovejuna*, ha podido ser traducida—por simple trasposición—la fría y objetiva reproducción de los hechos de

---

(1) Fragmento del estudio inédito: *Del Primaleón al Don Duardos*. (Sobre la técnica dramática de Gil Vicente.)

una «crónica» casi sin omitir pormenores ni aún alterar el orden de éstos, y que, con todo, haya salido genial obra de arte. Otras veces, en cambio, un breve indicio de una canción, cuatro versos de un romance, un trasañejo refrán, han sido potencializados, vistos en relieve, con cuerpos humanos y acción. Tal sucede—para no citar sino lo muy conocido—con el *Caballero de Olmedo* o con *Peribáñez*: como de una semilla ha brotado la obra dramática, desarrollándose en su minuciosa complejidad.

De esta segunda manera, de este tipo de desarrollo germinativo, también nos ofrece algún ejemplo Gil Vicente. Tómese la *Farsa de Inez Pereira*. El autor nos ha explicado graciosamente cuál fué el origen de la obra. Nació de cierta desconfianza que mostraron algunos acerca del talento dramático del poeta. He aquí sus palabras:

«O seu argumento he que por quanto dovidavam certos homẽs de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse, s.[cilicet]: «mais quero asno que me leve que cavallo que me derrube». E sobre este motivo se fez esta farsa.» (1).

El arte devuelve a la vida lo que la vida le dió. El refrán o proverbio no es más que una inducción con carácter de ley general, basada en la multiplicidad de hechos o procesos semejantes. Gil Vicente ha cogido la ley general, el refrán, y le ha devuelto su prístina corporeidad particular. Como una semilla, alimentada en el rico suelo vicentino, cargado de esencias dramáticas, el proverbio ha germinado y ha desarrollado una planta igual a la serie de que procede.

En fin, otras veces el dramaturgo nos da condensadas y corporeizadas, proyectadas sobre la escena, las siempre más desvaídas figuraciones de una novela o una historia. Es que él sabe ver en un esquema intensificado, capaz de sostenerse

(1) Obras. Lisboa, 1562, fol.

sobre las tablas—es decir, sujeto a la primera y esencial de las leyes dramáticas, la que yo llamo «ley de la velocidad»—, lo que en la narración novelesca o histórica se deshila despaciosamente a lo largo de páginas y páginas.

Y este procedimiento, usual en todos los grandes teatros de la edad moderna—en el español lo mismo que en el inglés—es el que empleó Gil Vicente en la *Tragicomedia de don Duardos*. ¡Cuán difícil para quien no tenía aún el comodín de una técnica fraguada! Así no nos extraña que, dentro de este mismo tipo, la dramatización del *Amadís*, en la «tragicomedia» del mismo nombre, le resultara tan imperfecta, tan entrecortada. No falta algún hiato en la acción dramática de los amores de don Duardos y Flérida (1). Mas quien los haya leído—aquél raro español que los haya leído—, en la prosa inacabable del Primaleón, sabe cuán difícil era aguijar y acelerar para la escena el ritmo andante de la entretejidísima narrativa. Y Gil Vicente, este genial ensayador de materiales y técnicas, logró con el *Don Duardos* un resultado casi perfecto desde el punto de vista teatral, la más trabada de sus obras largas, armónica en su distribución y suavemente llevada hasta un fin teatral, con una sagaz y lenta matización psicológica. A tantos quilates en lo dramático, únase que se trata de un poema de una esquivia, insaciada e insaciable belleza (2). Prescindamos ahora de aciertos geniales en lo cómico, cual la *Farsa de Inez Pereira*. En la *Tragicomedia de don Duardos* se da esa feliz y rara síntesis que constituye la «poesía dramática», y tanto por lo poético como por lo dramático, es la obra maestra del teatro serio vicentino.

---

(1) El mayor, la torpeza con que se une a la trama el episodio cómico de Camilote y Maimonda. Una inteligente representación puede salvarlo. Así, con fina habilidad, lo logró Huberto Pérez de la Ossa—mediante la intercalación de una pantomima: lucha de Don Duardos y Camilote—en la admirable escenificación de la *Tragicomedia* por nuestro Teatro Nacional.

(2) Véase el prólogo al primer tomo de mi edición de la *Tragicomedia de don Duardos* (publicado en 1942 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

¿Por qué procedimientos y atento a la par, a qué secreta intuición convierte Gil Vicente en desnuda condensada técnica dramática la boscosa complicación de la novela? Dos términos, pues: de un lado, historia de los amores de Flérida y don Duardos, según la novela de *Primaleón*, y, del otro, la *Tragicomedia* vicentina.

Comparar los dos términos es nuestra tarea. Mas he de limitarme a tomar unos cuantos aspectos parciales. Y los que elijo son los siguientes: Cómo se introduce la historia de estos amores en la novela y en la *Tragicomedia*; cómo el poeta conserva, aun con riesgo de la perfección, un episodio cómico; qué es lo que, en cambio, poda; cuáles los episodios que suprime; en fin, cómo desarrolla y lleva la acción principal. En este avance quisiera que no sólo atendiéramos a la maravillosa delicadeza de la *Tragicomedia*, sino también a la belleza—intacta y desconocida—, ya espectralmente blanca, ya dulce y humanamente coloreada, de su frente: el olvidadísimo y despreciadísimo *Primaleón* (1).

He aquí, pues, los temas que vamos a estudiar...

---

(1) Preparo en la actualidad una edición y estudio del *Primaleón*. De ella será un avance la parte correspondiente a la Historia de Flérida y don Duardos, que constituye el tercer volumen (actualmente en prensa) de mi edición de la *Tragicomedia*.

# LOPE DE VEGA EN LA CREACION DEL TEATRO NACIONAL

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

**N**O hay un concepto claro de lo que significa literariamente la expresión Teatro Nacional, porque en fuerza de llevarla y traerla ahora de boca en boca, se va desvirtuando alejada de su exacto empleo.

Preciso es, pues, deslindarlo de otros conceptos que, por error, se fusionan con él para percibir claramente su existencia y el interés que presenta en la evolución de nuestra literatura.

Las expresiones de Teatro nacional y Teatro clásico que pueden admitirse como sinónimas o afines en otras literaturas son esencialmente distintas en la española, aunque en determinados casos puedan coincidir con respecto de una obra.

Por «Teatro clásico», podemos entender, sin duda alguna, siguiendo una denominación muy aceptada, una creación dramática, que por lo bien logrado de su perfección técnica y su alto valor literario pueda servir de modelo selecto. Pero «Teatro nacional» implica un sentido distinto.

Para nosotros, españoles, cuya conciencia tiene una posición determinante de cultura, «Teatro nacional» será aquel que constituya una interpretación del espíritu racial—dejando al margen su técnica más o menos conseguida—adecuada al ambiente en que se desarrolla.

De aquí que la característica fundamental de nuestro teatro, del teatro de España, sea su profundo sentido épico y su

fin a realización estética de lo cotidiano. Y por ello, «Teatro nacional» es el creado por Lope de Vega, nada «clásico» casi siempre y el teatro de Moratín—percepción técnica absolutamente alcanzada—debe considerarse como modelo «clásico» desentendiéndonos de su clasicismo fingido o neoclasicismo que pudiera confundirnos por su semejanza morfológica, frente a su discrepancia semántica. El uno se halla conectado íntimamente con la médula nacional; el otro aspira sólo a una realización literaria que no desdeña, en modo alguno, lo universal. Si para el primero no es problema asimilar un mundo exterior al país, dándole expresión literaria propia, con un fuerte sentido imperialista, para el segundo apenas existe la aspiración de imponerse a un público no español fuera de su aprobación literariamente crítica.

La mayoría de las literaturas europeas tienen un teatro clásico, mas ninguna puede mostrar un teatro nacional plenamente definido. Shakespeare, Molière, Schiller, Ibsen, D'Annunzio, O'Neil—tomando figuras primordiales de todos los tiempos y ambientes—no reflejan, en modo alguno, un mundo nacional. Transgreden el que les corresponde y por universalismo llegan a interpretar con exactitud el que llevan a la creación dramática, mientras que nuestros comediógrafos nacionales—y como síntesis Lope de Vega—convierten en hispano el más exótico tema teatral, hasta el punto de que le privan de una posible comprensión universal.

Claro es que detenerse en estas observaciones, arrastra inevitablemente a enfocar el problema de que nuestro teatro habiendo sido, literariamente, de mayor extensión que ninguno, tenga una difusión hartamente limitada y que, a la vez, quede, pese a todos los esfuerzos mejor o peor encauzados, en un plano secundario de público en sus reposiciones escénicas.

Ante ello, prescindiendo de otros juicios y razones más técnicas, hemos de pensar algo objetivamente, dónde se ha de reconocer la superioridad, si en la creación de un teatro universalista que late al unísono de todos los tiempos y de todos

los medios vitales porque no se esclaviza de ninguno, o en alcanzar un mundo dramático, reflejo absoluto de otro social e histórico, que no halla eco fuera de él, pero que no halla rival en conservarnos íntegro lo que ni el monumento ni la documentación han sido capaces de reservar a través de los siglos.

Y en esto, así planteada la cuestión, ha de reconocerse el caso insólito y sorprendente de nuestro teatro, del teatro nacional—frente a universal—creado por Lope, y a la vez su difícil triunfo en la literatura mundial que lo eleva a la categoría de único, y dentro de nuestro sentir actual, a la más firme y lozana cimentación del concepto de nuestro país y de nuestra raza, de la Hispanidad, en fin.

Lo excepcional, por otra parte, dentro de la ya excepcional existencia del Teatro Nacional Español, es la intervención fundamental y decisiva de Lope en su desarrollo y madurez.

Nada, dramáticamente técnico, aparece fuera de la común órbita, en los orígenes de nuestro teatro. Apenas si las inevitables características de una literatura como la española, dotada desde sus comienzos de personalidad arrolladora y persistente, sin la menor renuncia, destacan nuestro teatro del teatro europeo. Las mismas alternancias sacro-profanas, idénticos temas, análogos recursos escénicos, hallamos entre nuestros dramáticos primitivos y los extranjeros.

Un realismo idiomático—reflejo del sentir real en el *Auto de los Reyes Magos*, la venerable reliquia de nuestro teatro—ya no lo abandonará al compás del idealismo que surgirá a la vez, y hallamos ya pleno en Gómez Manrique, junto con sus atisbos renacientes.

La influencia del Renacimiento no provoca reacciones más violentas ni actitudes más fieles que en otras literaturas, bien fáciles de percibir en Juan del Encina y su escuela que adopta cánones, animándolos con un lenguaje popular. *La Celestina*, ese espléndido anudar la Edad Media y la Edad Moderna en el lenguaje y el sentir opulentos de su diálogo, deja la huella más honda y persistente en el teatro.

Torres Naharro, confirmando con su preceptismo—idealismo «a fantasía» y realismo «a noticia»—la médula originaria de nuestras letras, y Gil Vicente, cuyo lirismo popular no caerá en el vacío, sino en la faltriquera literaria del propio Lope, siguen, sin derivaciones la evolución natural dramática.

El fenómeno creador de nuestro Teatro Nacional, se inicia claramente, a mediados del siglo XVI, en que se presiente tras el Imperio universal, desbordantemente histórico de Carlos V, tendido como alas por Europa, la época de Felipe II, la monarquía concentradamente hispana de este soberano del «reino interior» cuya interpretación idealista será la mística y la realista, la picaresca en que, al fin, por desastre, triunfará la masa materialista del espiritualismo caballeresco, como en el *Quijote*, precisamente, espejo fiel del momento con profundidades reflexivas para todos los tiempos.

Dos autores dramáticos dan la clave y la tónica del teatro que inevitablemente, con fatalidad dichosa va a surgir: Lope de Rueda y Juan de la Cueva. Este, como es sabido, valorando el mundo histórico y legendario hispánico. Rueda, más en contacto con el público como actor, comprendiendo las calidades dramáticas del mundo que le rodea y llevándolo vivo a la escena. Ambos, triunfando de la poderosa influencia renaciente que guió su técnica en los primeros pasos. Para uno, el pasado de España idealizado; para el otro la realidad del presente español, y como un ritmo interno, no sujeto a imperativos literarios que lo desentrañen de lo nacional, hay en los dos un anhelo latente, vago, pero sembrado en el ambiente fértil filipino: la dramatización del mundo hispánico.

Pero no esperemos más y aun esto es mucho. Un hombre excepcional cuyos ojos fatigados de ver mundo descansan en la contemplación del alma española, comprende con su genio el momento propicio a la creación de un teatro nacional y lo intenta...

¿Lope de Vega ya? No. Se trata de Cervantes. No consiguió todo lo que se proponía, pero alcanzó muchas cosas. Tal

vez, si hubiera logrado plenamente su empresa no tendríamos el *Quijote*, pues hubiera realizado todos sus propósitos en el teatro en vez de la novela. Pero no es lícito historiar hipotéticamente sobre la Historia.

El teatro de Cervantes, es un teatro de ensayo, pero por ello mismo, de trascendencia sin igual que no han sabido discernir la mayoría de sus críticos, deslumbrados por el novelista hasta el punto de apenas ver al dramaturgo, no menos admirable en esencia, que el prosista.

Seamos justos. Cuando Cervantes reconoce, con su clara visión de todo, que «el gran Lope de Vega alzóse con la Monarquía Cómica», renunciando a la alta empresa que se había forjado, no olvidemos que hasta entonces lo empuñaba su mano con perfecto derecho, y que en su producción dramática todo está intentado—hasta la imitación del *Fénix* que ya comenzaba y mucho conseguido, en parte, sin posible superación.

Cuando Lope de Vega aparece en la historia del teatro no lo imaginemos topiquistamente, creando el mundo dramático de la nada, del caos. Lope tiene, con otros, el difícil y raro arte de la fecundación y el perfeccionamiento de lo existente.

Precisamente su tarea más ardua es liberarse de aquello ya arquitectónicamente unificado y aceptar lo que le conviene, dotándolo de nueva vitalidad y creando lo que falta.

Existe ya, con amplia cargazón erudita, un preceptismo dramático de filiación aristotélica—que con Rey de Artieda, Virués, Argensola y el propio Cervantes—ha llegado a rendir frutos propios, y cuya evolución es tan madura que si a algo se inclina es a periclitar. Y existe también, y ello es luz y razón de Lope, un latir épico nacional en el teatro que se afirma en el resurgimiento de los temas históricos y legendarios, derivados de los cantares de gesta y en la adopción del metro octosílabo, del romance archiespañol, como base expresiva de él.

No es difícil reconocer estas especiales circunstancias en-

caminadas favorablemente a la creación de un Teatro nacional, en que se atisba una imagen épica y realista, popular del pasado y el presente de España ; pero falta el coloso que, personalmente, él solo, realice, como Góngora en la lírica, la labor propia de varias generaciones.

Para ello, el destino histórico trae al plano primero la figura literaria de Lope que—entiéndanlo de una vez los que se empeñan en no verlo—sólo es explicable y posible conociendo su figura humana.

Y fué Cervantes también quien lo definió, con la frase más exacta quizás, «Monstruo de Naturaleza», es decir, fuera de lo habitual de la creación divina.

Sólo la opulencia vital de Lope pudo realizar felizmente la creación del Teatro Nacional ; su fecundidad, que le permitió un ejercicio continuo de perfeccionamiento, su virtuosismo poético que se extendía a todo, su sentido dramático de cuanto le rodeaba, fueron los fundamentos de su labor. Esto es, una cooperación sorprendente de la propia naturaleza dotándole de cualidades superiores a los demás y en el momento propicio. De no suceder esto no hubiera cuajado hasta su plenitud la dramática nacional.

Y aún en esto ha de reconocerse, sin duda, un innegable providencialismo. Lope se preocupaba mucho más, infinitamente más que de su teatro, de sus obras no dramáticas, por las que luchó con brío, a la vez que mantenía, con respecto de su creación literaria, teorías propias frente a la mayoría de las entonces más aceptadas. Los acontecimientos que rodearon la aparición de la *Jerusalén Conquistada*, y su lucha con los preceptistas aristotélicos son buena prueba de ello.

Con respecto a sus obras dramáticas su posición es muy distinta. No se preocupa como Ruiz de Alarcón de publicar correctos los textos, y apenas si, de pasada, se lamenta de la labor destructora de los cómicos que solían alterarlos aún más que ahora. Si en las obras no dramáticas lo que le preocupa fundamentalmente es la foma, la gloria del acto conseguido,

en las teatrales lo que le hace reaccionar, hasta pleitear en alguna ocasión, es el perjuicio económico que puedan irrogarle sus descuidos.

Ahora bien, aparte este sentido de «modus vivendi» que da a su producción dramática, o quizás por el mismo que le impulsa a procurar la mejor calidad en el menor tiempo, con algo de sentido industrial, Lope de Vega, aporta la verdadera fórmula teatral, el verdadero arte de hacer comedias que será la técnica de toda la dramática nacional.

El desarrollo de este tecnicismo literario es casi automático y de una perfecta evolución constructiva que puede resumirse así:

Adoptada una base argumental—que sugiere lo mismo una fuente literaria o histórica que una leyenda, o un canto popular, que un elemento cualquiera, en fin, extraído de la vida misma—se gradúa con aportaciones accesorias de toda suerte, pero con un predominio de temas eróticos, hasta poder trazar la trama completa del argumento y desenvolver sobre él la acción.

Esta se extenderá distribuída en los tres actos, planteándola, desarrollándola y por último resolviéndola al final sin más normas preceptistas que las impuestas por ella misma al mantenerla de continuo en contacto con la realidad de la vida y su idealización poética, conforme al gusto del público que refleja en ello el más fiel sentido estético nacional.

Para conseguir el desarrollo de la acción, como puntales de ésta, cuatro personajes fundamentales y paralelísticos: la dama y el galán—caracteres serios— y la criada y el gracioso—caracteres cómicos, como caricaturas de las anteriores—que pueden reducirse a tres, a veces, o ampliarse con otros secundarios para facilitar el movimiento escénico. El resto de los que aparecen en el reparto son no más que el marco de los señalados.

Los cuatro personajes fundamentales no están sujetos a determinaciones psicológicas, salvo su posición dentro de la

comedia y respondiendo a los tipos de éstas, lo mismo pueden ser santos o héroes que símbolos o creaciones fantásticas, que, por último, gentes de la vida de entonces, desde lo caballeresco a lo pícaro.

Tal es la técnica de Lope, escuetamente expuesta. Así, con ligeras variantes, se construyeron sus cuatrocientas y pico de comedias que se conservan y se siguieron construyendo las de toda su escuela, en que cada dramaturgo destacó una o varias de las cualidades de Lope, más que los restantes.

Solamente Calderón, como fin de una época culta, más intelectual, tendrá en sus obras un universalismo—de aquí su mayor difusión antes de la posición nacionalista del mundo, favorable a la estimación de Lope—que en el *Fénix* falta; pero la fórmula de éste seguirá siendo la del teatro posterior.

¿Cómo conseguir este arte maravilloso? ¿Cómo con esta reiteración técnica, casi única, se crearon tantas obras espléndidas, siempre distintas? He ahí el secreto del *Fénix de los Ingenios*, que, por otra parte, leyéndole, deja de serlo.

Lope emplea esta técnica suya que crea un teatro nacional, propio para españoles nada más, no sólo porque sabe aprovechar como nadie los argumentos y versificar prodigiosamente, con inagotable variedad, ni tampoco exclusivamente, por su fantasía poderosa que crea imaginaria e inagotable fascinantes mundos dramáticos; o su exquisita sensibilidad humana, sugeridora de caracteres maravillosos—entre los que destacan los femeninos como más estudiados «del natural» por él—, sino porque los argumentos, sean o no exóticos, o antiguos o modernos, y la acción, transcurra donde transcurra, y los personajes y sus actos, sean quienes fueren y realicen lo que realicen, tienen en su médula a España misma, idealizada con gran belleza en su pasado y captada magistralmente en su vivir de la época; y su dramatización, enteramente épica, con sus temas dominantes, con su romance básico, está concebida siempre para un pueblo que halla en esto como en una canción que, recogida de sus labios, se le recuerda, o en una

fiesta típica que se le evoca ; desde la más alta heroicidad a la más humilde alusión de lo cotidiano—del retablo histórico al «bodegón», impresionista—su propia alma, su más hondo latido vital que mantiene tensa la conciencia de nación y de raza.

Por eso, cuando agotados todos los motivos por dramaturgos faltos de las cualidades naturales y adquiridas del «Monstruo de naturaleza» o del arte intelectual de Calderón, la técnica de Lope y de su escuela se descansa en un formulismo topiquista, desaparece el teatro nacional, falto de médula hispánica, y ya no vuelve a surgir ni surgirá hasta no hallar el ambiente propicio y el genio que realice tan gigantesca empresa.

Esperemos en ello para que se realice un nuevo teatro nacional, ya que sabemos hasta el secreto técnico de Lope, su creador en la Edad de Oro y aun otra clase más, que se descubre en cada línea : el sentido poético de todo cuanto le rodea, para el cual, por desgracia, no hay técnica ni fórmulas, sino otro misterio, sólo revelable por la Divinidad.

# ARQUITECTURA DE TEATROS

Por PEDRO MUGURUZA  
Director General de Arquitectura

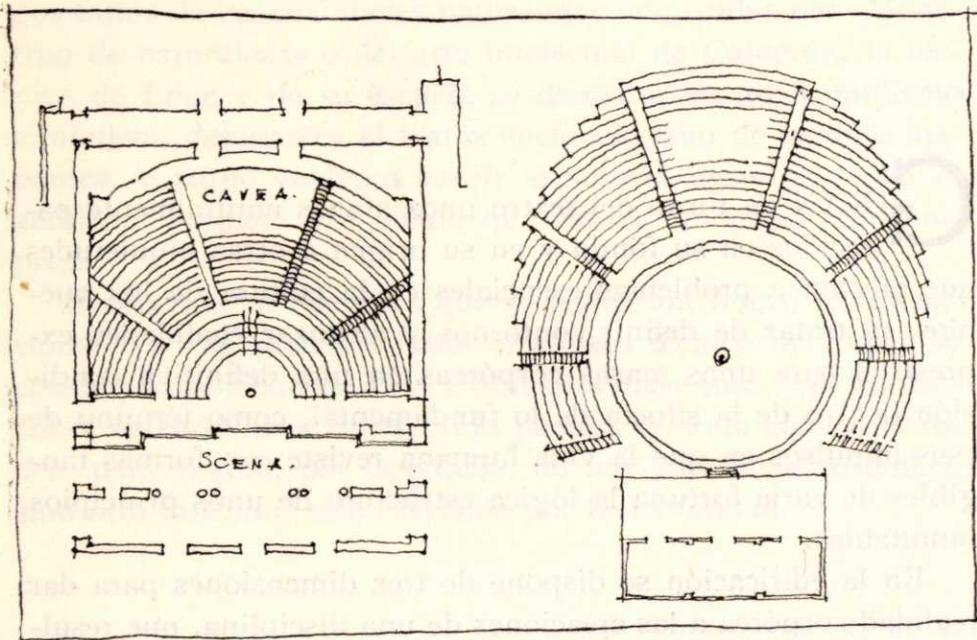
**G**IRAN en torno del teatro unos afanes naturalmente parecidos en su fondo y en su origen a otras inquietudes que afectan a problemas esenciales en la cultura de los pueblos, al tratar de definir contornos y alcanzar cualidades expresivas para unas masas corpóreas en una definitiva condición dentro de la silueta de lo fundamental, como término de esos impulsos en que la vida humana reviste con formas tangibles de varia fortuna la lógica estructura de unos principios inmutables.

En la edificación se dispone de tres dimensiones para dar realidad corpórea a las creaciones de una disciplina, que resulta de interpretar gráficamente las ideas y ordenarlas con arreglo a un sistema, distinto en cada caso, según sea la técnica a que obedece, y alterable también, según lo sea el orden de sus dimensiones, homogéneas unas veces y heterogéneas otras, de sencilla o de difícil agrupación en módulos, según se ajusten a conceptos iguales o diferentes; cuya traducción material a otros módulos, medibles con el metro y el compás, define una condición esencial de la Arquitectura.

La acción teatral encuentra base y tiene explicación en tres módulos de distinta medida: la escena, como lugar; el hombre, como razón, y el sonido, como medio. La unión de estos tres factores de dimensiones heterogéneas en un sistema que conduzca a una interpretación gráfica donde las tres dimen-

siones de lo material se armonizan en el conjunto de un edificio, marca, a lo largo de la historia humana, una línea oscilante donde se alternan los éxitos y los fracasos de la Arquitectura en el difícil empeño de lograr para el teatro una fórmula armónica y cabal.

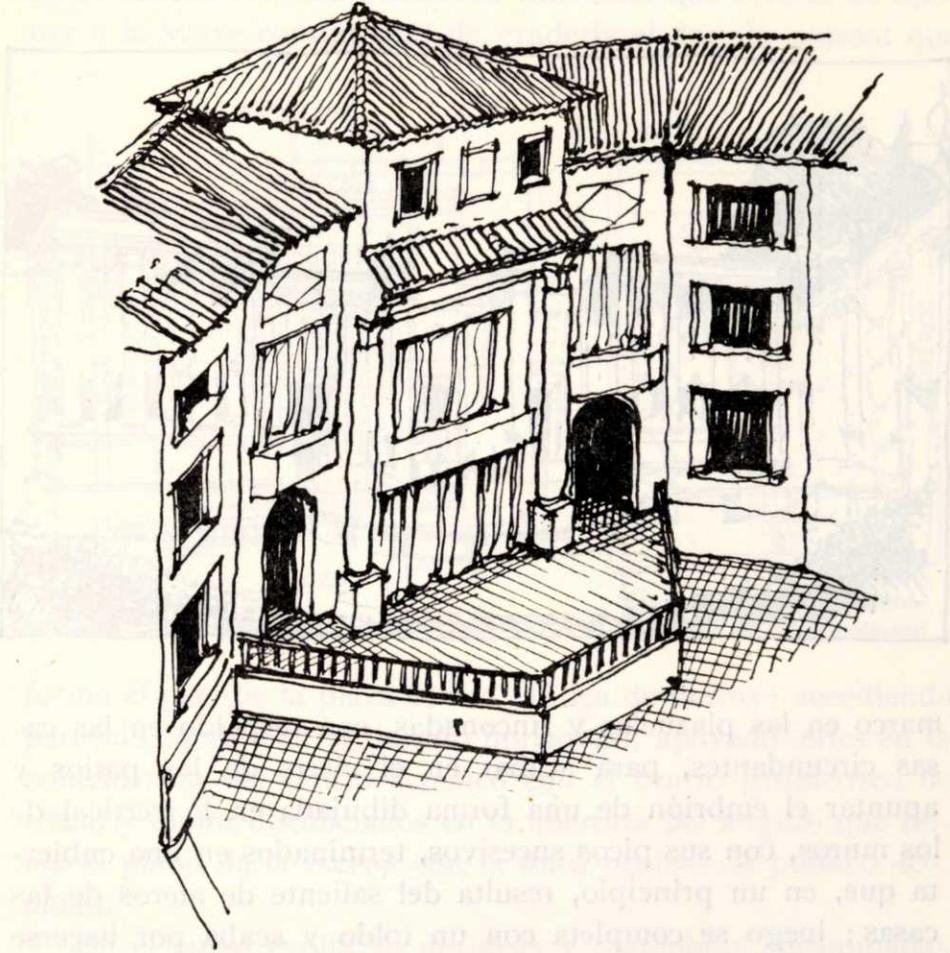
En Grecia y Roma se crea y desarrolla una norma racional



Esquemas de teatros griegos y romanos

de Arquitectura sobre la base convencional de sus acciones escénicas que admiten la trascendental indiferencia de una ordenación monumental, como fondo permanente para las circunstancias temporales de la farsa, y sitúan el vértice de interés escénico en un punto que coincide con el centro natural de un sistema geométrico perfecto para la traza general. Lo demás parece venir solo: que el módulo humano encuentre lugar en las gradas tendidas sobre un monte, o encajado en la argamasa de unas bóvedas y unos muros; que por entre el mármol blanco de columnas y cimacios se vislumbren las negruras de los pinos en la campiña de Tíber, el añil de los ma-

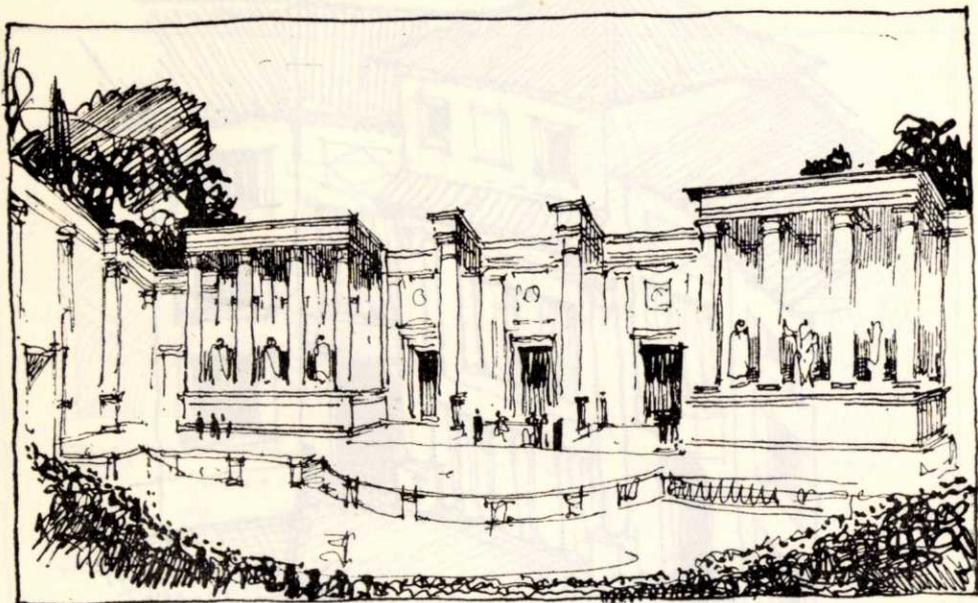
res de Sagunto, o los rojos arenales de Baalbeck, son leves accidentes que vienen, simplemente, a matizar lo inmutable y continuo de una línea general. El fondo monumental de los arcos y pórticos triunfales de la escena; la suave inclinación



de las caveas en un trazado perfecto circular; su remate cimero coronado de estatuas y recortado en el cielo, o cubierto con la tramoya gigantesca de un velario, son trazos de un camino universal que encuentra, al cabo de los siglos, la armonía necesaria para lograr, con el recurso material de las tres dimensiones, la unidad de unos módulos que rigen una

creación corpórea donde el decoro teatral encuentra marco adecuado al cultivo y recreo del espíritu.

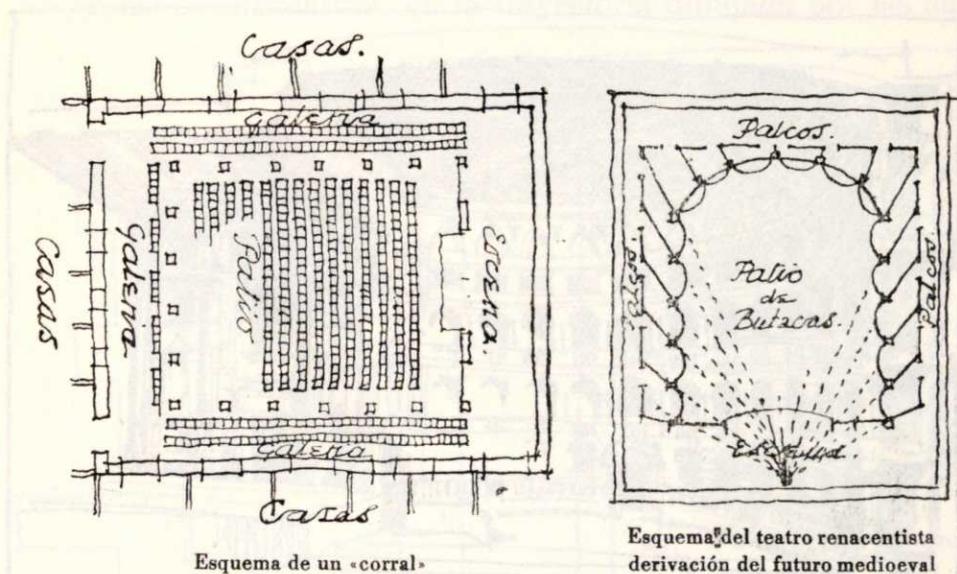
Esta fórmula se quiebra más adelante frente a las iglesias medioevales, junto a cuyos muros se atrae el misterio de las farsas, para iniciar una nueva acción escénica que encuentra



marco en las plazuelas y rinconadas, con respaldo en las casas circundantes, para acabar en el cierre de los patios y apuntar el embrión de una forma dibujada en lo vertical de los muros, con sus picos sucesivos, terminados en una cubierta que, en un principio, resulta del saliente de aleros de las casas; luego se completa con un toldo y acaba por hacerse permanente y total en razón de climas y latitudes alejadas y distintas de la maravilla mediterránea.

Y aquí se alteran simultáneamente las medidas de esos dos tipos de módulos: porque si pudiera decirse de la acción escénica que pierde dimensión horizontal al adoptar una línea de conducta que sustituya la ceremonia ritual del paganismo clásico con otro ritmo y otra trayectoria (que en su

esencia formal parece enroscarse en torno del eje sistemático de un aparato escénico, cuyo interés se desarrolla con desplazamientos desentendidos de una simetría ritual), podríamos hacer coincidir, con esa pérdida de dimensión figurada, la realidad de una rotunda alteración funcional que resulta de oponer a la suave continuidad de gradería el ángulo normal que

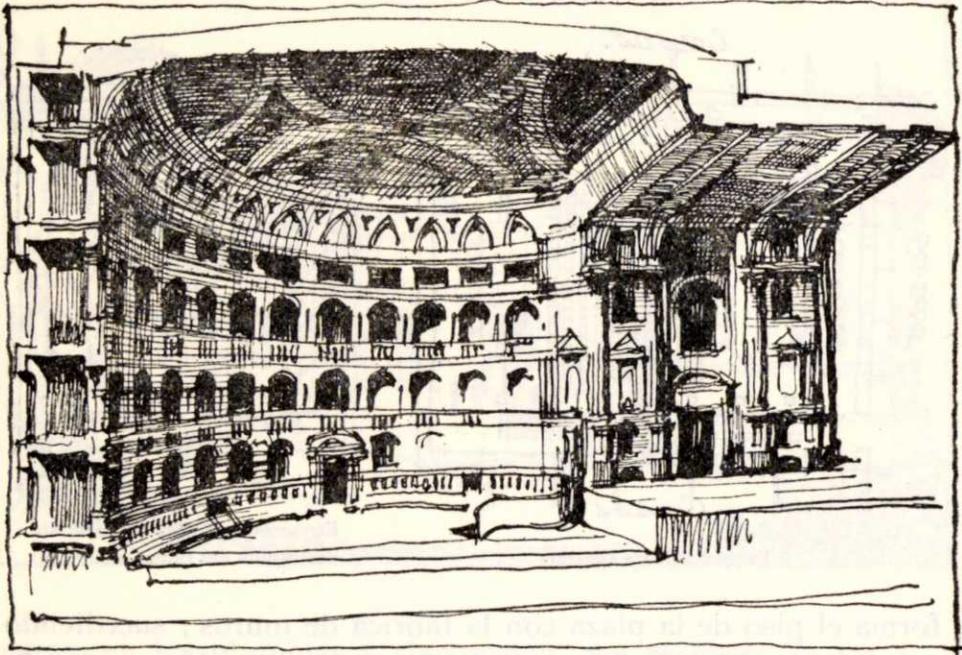


forma el piso de la plaza con la fábrica de muros; sucediendo parecido cambio en el trazado horizontal, apoyado antes en la coincidencia del centro acústico con el centro geométrico de traza, y ahora distanciados en la abertura del ángulo que forma el plano de la escena con la línea normal de público acomodado.

En el curso evolutivo de ideas y maniobras encaminadas a lograr una fórmula adecuada al nuevo concepto teatral, prospera, domina y acaba por imponerse el criterio de adaptar las formas clásicas a las nuevas circunstancias y revestirlas con el ropaje de una arquitectura ocasional; produciéndose así, unos tras otros, tipos y modelos que apenas cambian en su esencia formativa, si bien alteran en sus apariencias con ajuste a gustos de época y ornato, más o menos razonables o ca-

prichosos en esa escala sucesiva de vulgar calificación estilística.

Resulta lógico que en este universal empeño influya lo italiano, como material formado en el foco inicial del Renacimiento, y que perdure su adopción incluso en países liberados, literaria y musicalmente, de parecidas influencias, al no

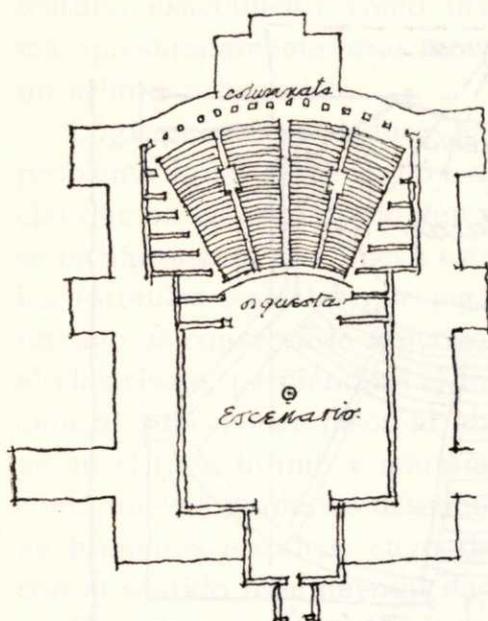


Modelo del teatro Comunal de Bolonia, apunte de un dibujo de Bibiena

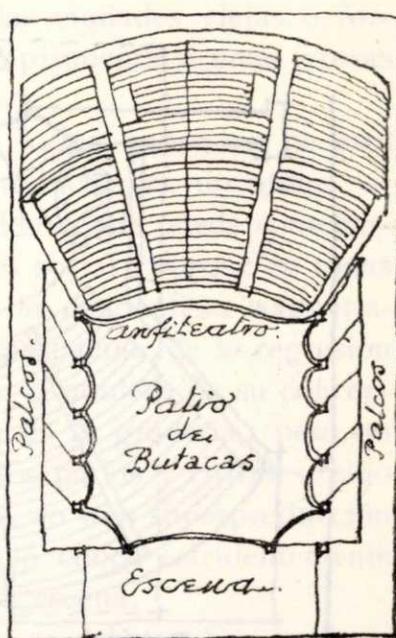
producirse en ellos una sacudida social lo suficientemente intensa para desarticular ese tinglado que se arma con la tranquila sedimentación sucesiva de leves alteraciones rutinarias superpuestas sobre tal cual posibilidad de una transformación racional. Pero esta circunstancia acaba produciéndose bajo distintos signos en un ciclo cuya primera fase se inicia en la Revolución francesa para acabar en las perturbaciones producidas por la revolución industrial, y no puede sustraerse el teatro a los efectos de estas convulsiones sucesivas que cambian, radicalmente, en el módulo humano cuanto afecta a su manera de pensar para trascender en alteraciones ideológicas

cuya exterior consecuencia viene a romper el formulismo de aquellos principios (rutinarios, al fin, de tanto repetirse) para dar paso a un movimiento racionalista que encuentra en Alemania el medio ambiente más propicio y se inicia en una serie de edificios teatrales que cristaliza en la fórmula wagneriana del teatro de Bayreuth.

Y así se encuentran, en la trayectoria dibujada por las su-



Esquema de teatro racionalista (Bayreuth)

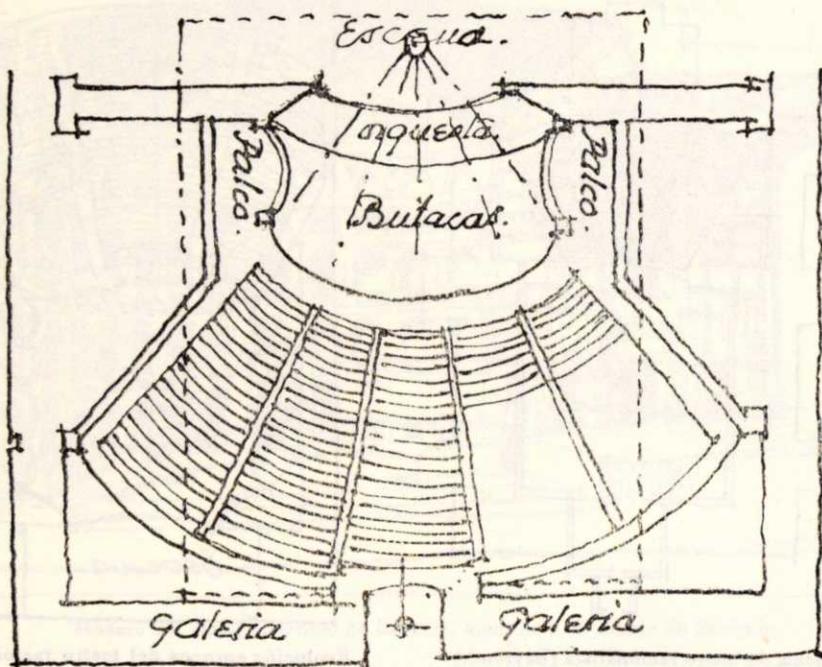


Evolución europea del teatro racionalista

cesivas evoluciones de esta nueva expresión arquitectónica, dos caminos esenciales, uno de los cuales se mantiene en el ámbito exclusivamente teatral y otro se inclina hacia formas reclamadas por unos nuevos modos, donde la trama escénica deriva a la revista, a las masas corales y orquestas o al cinematógrafo; en cuyo último tipo el módulo visual reemplaza al auditivo y altera una de las dimensiones esenciales en la composición, porque el foco difusor del sonido se reemplaza por el difusor de luz que ocupa lugar opuesto al de la escena y convierte a ésta de lugar original, en medio reflector,

en lo que el módulo no es rígido y sujeto a una dimensión humana, sino que se dilata en lo que convenga a la medida que interese dar a la sala.

Y esta fundamental alteración se reproduce cuando al cine mudo reemplaza el cine sonoro, y la emisión mecánica del sonido se amplifica en la medida que convenga; introduciendo una distinta escala en el viejo sistema modular.



Evolución americana del teatro racionalista

Parecido es el criterio por el que se amplían las dimensiones de locales apropiados a presenciar grandes espectáculos o escuchar conciertos; pero en estos casos la profundidad pierde valor y se prefiere la amplitud de base escénica propia de su extensión en grandes masas.

En el tipo meramente teatral se mantienen reducidas esas posibilidades a los módulos antiguos; pero se suplen las dificultades impuestas por su rigidez con la avaricia del espacio disponible que unas veces eleva con exceso las alturas para

incrustar más pisos de lo conveniente, y otras introduce filas de butacas hasta lo inverosímil.

Y aquí se asoma a estas líneas una razón fundamental del cambio producido en el teatro, iniciado con aquel ciclo revolucionario, entre cuyas novedades sustantivas se produce la inquietud económica que convierte a los individuos en una masa numerable que invade los teatros y les impone otra textura, exactamente como invade las ciudades viejas o forma apresuradamente otras nuevas, imprimiendo a unas y otras un sello característico.

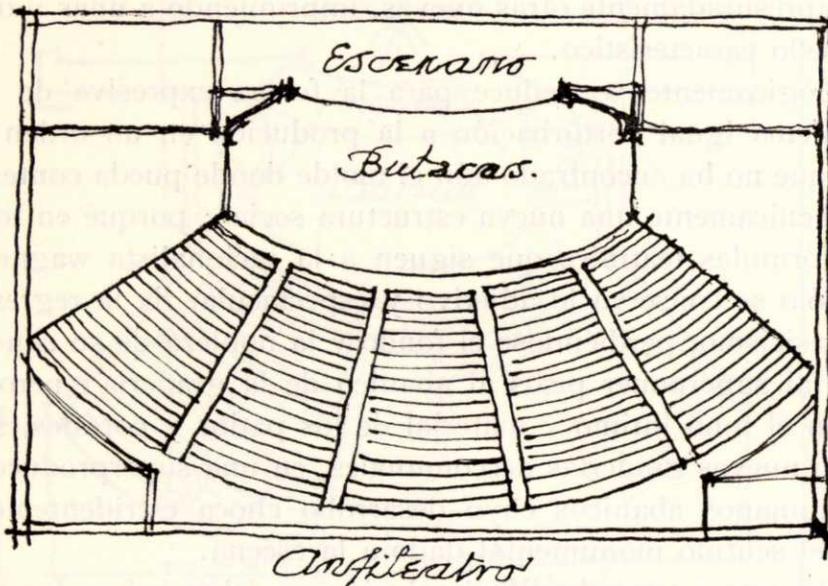
Lógicamente se deduce para la forma expresiva de este problema igual perturbación a la producida en un orden social que no ha encontrado aún el molde donde pueda contenerse pacíficamente una nueva estructura social; porque en todas las fórmulas teatrales que siguen a la racionalista wagneriana sólo se conserva lo adjetivo y espectacular de la regresión al clasicismo, perdiéndose el fondo y la nobleza de su concepción al superponer pisos al abanico de la gradería; pero no ya en el tono íntimo y material de los patios y corrales, sino como nuevas graderías descomunales, en una superproducción de humanos abanicos cuyo desarrollo choca estridentemente con el sentido monumental dado a la escena.

En esta pugna de difícil solución se debaten hoy los incidentes de arquitectura que quiere hallar fórmulas armónicas al materializar una fundamental desproporción en la que el teatro aparece como negocio, la selección cede a la masa y la comodidad de una digerida tradición se enfrenta con la interrogante de un impreciso porvenir.

Los progresos mecánicos y materiales van alterando las dimensiones modulares haciendo más elásticas las escalas aplicables a su medida. La amplificación de la voz y su absorción calculable con acuerdo a los materiales de aislamiento adoptados, los recursos luminosos en que la química interviene y suple o mejora a veces a la electricidad, junto con otros recursos (que se alcanzan para las guerras y luego se aplican al

decoro de la paz en cuanto Marte se desocupa), son elementos cuya sucesiva aplicación modifica el aspecto teatral en una serie de detalles cuya conjunción podrá llevar a unas nuevas fórmulas.

Sirven, entre tanto, de solaz momentáneo frente a la monotonía de lo ya sabido, todas esas innovaciones imaginadas sobre cuestiones incidentales; así, por ejemplo, la ficción de



Derivación del teatro hacia la sala de conciertos

la bóveda celeste en la cubierta de la Sala; su iluminación que, a veces, llega a fingir el sistema planetario; el costear de la sala junto a la embocadura de la escena con simulación de pensiles y remates de palacios; con otra porción de procesos imaginativos, que pasan como la moda femenina, como las cosas intrascendentes que tratan de realzar con un trivial revestimiento el valor eterno de lo fundamental.

En ese intento se logran evidentes aciertos, superficiales en el problema del teatro, porque se ha introducido como cuarta dimensión la inquietud económica entre el conjunto de la escena y el módulo humano, alterando las bases de una armo-

nía donde la realidad había hecho preceptivo un cálido contacto del público con la escena misma, traducido, materialmente, en esa continuidad de palcos y embocadura que parece incorporar la ficción a la realidad y hacerla más real, más comprensible, como más cercana a la vida propia.

Si pasa el teatro por momentos críticos, parece haber también destellos cuya propia brillantez permite la esperanza de una redención, aunque se produzcan, para alcanzarlo, fracasos incontables. Lo mismo pasa en la arquitectura teatral; es ésta una época de desacomodo donde lo externo teje variantes sobre una misma idea sin calar en su nervio, sin alcanzar su esencia; se apuntan progresos evidentes que permiten oponer la esperanza a lo continuo del fracaso en la vulgar repetición.

Quizá en estos tiempos fuera ocasión de revivir entre nosotros el problema volviendo la vista a las escasas referencias que se conservan de nuestros clásicos «corrales», y buscar en el fondo de todo ello una base para plataforma sustantiva de una fórmula teatral propia, desprovista de injerencias exóticas innecesarias.

# LETRA Y MUSICA

o

## LAS AMIGAS IRRECONCILIABLES

Por VÍCTOR ESPINÓS

De la R. A. de Bellas Artes

**L**A primera vez que el ser humano, estimando débil para la efusión de un estado de ánimo la palabra, ya por un refinamiento de aquél, ya por un estancamiento expresivo del verbo, lanzó un grito articulado, precursor del canto exaltador de su alegría o subrayador de sus amarguras, echó la simiente de las concepciones lírico-poéticas que, andando los siglos, habían de lograr complejidad y pulimento extraordinarios mediante la aplicación sucesiva—y, en cada colectividad humana, característica—de los progresos que para el arte, y en sus múltiples facetas, traerían los tiempos, y esos tiempos son los que median entre el ¡a ho!... ¡aho! del hombre de Cromagnon y un *lied* de Hugo Volff, o bien entre el frenesí dionisiaco del ritmo báquico y la furia bélica de las danzas polovtsianas o la serenidad ingenua de las mudanzas de adolescencia de nuestros seises. ¡Siglo más o menos, claro está!

La historia de la adhesión entre la música y la poesía es la historia de uno de los más copiosos raudales de belleza artística que los hombres han podido imaginar y gozan. En sus diversos episodios sucedense, en todas las comunidades nacionales o regionales humanas, los medios de expresión de esa belleza: canción espontánea; canción erudita; melodías solitarias; conjuntos mono-melódicos; polifonías de todo orden; acción dramática subrayada por la música vocal; conquista del escenario por la lírica, mediante la derrota de la

poesía por el desprecio de la palabra ; reivindicación del poema y de sus prestigios, sin menoscabo de los musicales ; fusión de ambos elementos expresivos y aparición de las grandes formas lírico-escénicas ; emancipación de la danza y creación del espléndido espectáculo coreográfico, con acción más o menos estilizada y sumaria, entregado al ademán y a la acrobacia gimnopédica, sobre un tejido sinfónico de sonidos intencionales e intencionados...

Aun siendo extenso, el índice anterior desaparece en el estudio bajo la pesadumbre de la red de problemas técnicos y estéticos, cuyo vencimiento y resolución supone cada una de las etapas consignadas, y, dentro de cada una de ellas, el logro paciente de las fórmulas que ha habido precisión u oportunidad de elaborar para la superación constante, siguiendo el genio del pueblo y las huellas de lo que fué en busca de lo que ha de ser...

De la *mask* a la ópera inglesa ; de las canciones y entremeses cantados, a la tonadilla y la zarzuela española ; del *ballet*, por el «*ballet heroico*», a la ópera cómica francesa ; de las experiencias aristocráticas florentinas, a la universalización —magno imperialismo— de la ópera italiana, que llega a tomar posiciones incluso en la fortaleza musical de Alemania... Bien es verdad que ésta se lanza luego al contraataque y conmueve al mundo con el milagro de expresión lírico-poética, que es el drama musical... Y de todo no va quedando, y es muy justo, sino lo que no es «moda» de la sensibilidad, que se traduce en «fórmulas», a cuya tiranía no escapan los más grandes nombres. ¿ Es que no hallaríamos la «fórmula» en Beethoven, en Bach, en Liszt... ?

El músico que no sabe más senda que la de la «fórmula» está muerto antes de nacer... Las producciones «formularias» de los altos creadores de belleza sonora por sí mismas, pasada la «moda», se sitúan entre las «páginas para la Historia», que, en arte, no suelen ser páginas para la emoción...

Pero cuando, de cierto, la música añade lo inefable, lo ine-

fable del poema, entendámonos, a la concepción poética—v. g.: el libro o libreto escénico—, ha nacido la obra maestra imperecedera.

Por eso, para nosotros, y estamos ciertos de ir bien acompañados, la llamada «música de escena», sobre un poema dramático digno de ese nombre, es casi siempre irrefutable.

Pero la música, en directa yuxtaposición con el vocablo, ¡qué de riesgos corre de abrumarlo—hablamos del sentido y de la expresión—o de no traducirlo! En ambos casos sobra. Una cosa es «poner en música», y otra «poner música». ¿Es que ignoramos lo que son, en la germanía escénico-musical, los «monstruos»? Son los que dan la razón a quienes piensan que la música no necesita textos, sino pretextos... Acaso sea verdad para ese magno y poderoso rival insidioso de la ópera que se llama poema sinfónico. Y aun en este caso, allá van los «textos» al programa, que todo lo sufre. Y ni siquiera tratándose del libreto de una ópera o una zarzuela. Un libreto es, exactamente, eso: un *pre-texto*.

El poema, *la letra*, si no es una música del espíritu no es nada. Sobre semejante cimiento no hay quien construya; como no sea rogando a... lo que salga, aquello de «tente, mientras cobro».

Las llamadas «ilustraciones musicales» son lo menos literal que cabe imaginar. Y, sin embargo, fingen—¿realizan?—un ambiente que el poema, aun de Shakespeare, no podría evocar suficientemente... ¡Pero aquí es Mendelssohn! Se trata de verdadera música construída partiendo de un poema y para completarlo.

Pero, ¿y las romanzas sin palabras? De nuevo el autor de las más bellas podría explicarnos cómo el «texto» de esas romanzas estaba escrito *antes* en su atormentado corazón.

Invitamos al lector a examinar este problema a través de las canciones populares cuando son auténticas: no de las popularizadas. Jamás están en ellas en desacuerdo la letra y la música. Nacieron de una sola concepción. Las concepcio-

nes sucesivas, a cuyo término está «la partitura», se advierten en su diversidad. Y sólo donde la hermandad gemela de las musas esplende, surgen el *lied*, el aria, el dúo, el conjunto, las páginas que emocionan, que sacuden, que immortalizan.

Pero es evidente que el poema logrado, y por serlo, admirable, no ha menester de música adicional. Del mismo modo la música que pretende expresar sentimientos o ideas, ajenas al compositor, se impurifica—*lied*, canción, oratorio, zarzuela, ópera, y, en cierto modo, el *ballet* y el poema sinfónico—, poniendo, inyectando, su objetividad eventual en la mezcla de géneros. Y sin embargo...

El oyente pretende, casi siempre, *adivinar* lo que la música, aun la llamada «pura», esto es, la eminentemente subjetiva, representa. Aunque el compositor no se haya propuesto «nada». Y como esto acontece en el corazón de cada auditor de música pura, se produce la paradoja de que, precisamente, la página carente de todo sentido alusivo vierte sobre el auditorio insospechado, objetivado y copiosísimo contenido emocional. La sombra de la «letra» pasa por aquí. ¿Al conjunto de obras de un género musical determinado, por ejemplo, el de cámara, no decimos LITERATURA?

España puede envanecerse de haber, la primera, considerado la música como compañera inseparable de la letra. Gil Vicente, Lucas Fernández, Encina—padre de nuestro teatro glorioso—emplearon adufes, sacabuches, chirimías, como requilorio y recamado de sus ingenuos autos, farsas, églogas y misterios, y al son de ellos cantáronse los vilancetes, folias, loas y aun conjuntos, que antes fueron, acaso, alabanzas a la Divinidad, casi siempre magníficas en la adecuación, como en los impresionantes Himnos Rituales.

Cuando llegó la plenitud de los tiempos para nuestra escena surge ya la aplicación que hoy diríamos integral, del ente divino a las ficciones poéticas. ¿Será preciso nombrar a Lope? Pero en ese mismo punto hace su aparición el influjo, aquí y fuera de aquí, arrollador, de la lírica toscana, de los procedi-

mientos forasteros y de las escuelas estéticas ultramontanas o trasmarinas, entre las cuales agítase el genio popular castizo, que triunfa en tal género o en tal compositor, que ilustra el tipo lírico nacional—en sus formas mayor y menor—y se atreve, aunque sin éxito suficiente, a las modalidades superiores, en vez de elevar el tono artístico y estético de lo indígena, que, después de un esplendor enteramente local, pero evidente, y en ocasiones justísimo, comienza a sufrir una anemia consultiva, que no podrá combatirse sólo con emplasto de subvención o intervenciones de gobierno de orden artístico (?) o de índole fiscal, porque *el problema de nuestra escena lírica es absolutamente de calidad*. Pero tal tema no es para esta coyuntura.

Lo que sí lo será es afirmar que entre las inquietudes de este instante español debe ocupar, y estamos seguros que ocupará, un primer plano en las ambiciones reconstructivas, el salvar de la total ruina los géneros líricos más afectos al genio de nuestro pueblo, marcando rutas, estimulando actividades, recompensando esfuerzos, así en la creación como en la interpretación... ¡Y poniendo barreras al mal gusto, del cual sean enemigos mortales el andar esas rutas, el apresurar esas actividades, el prodigar esos esfuerzos.

¡Músicas inaptas «sobre» o «para» anecdotillas ineptas! Las letras de España, que no estarán mal representadas por la prosa del castellano Cervantes, sean ara sagrada reverenciada de música entrañablemente española, tal que la que el gaditano Manuel de Falla ha encendido sobre ellas, como hoguera en cumbre...

# EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XVIII

Por JUAN ANTONIO TAMAYO

**L**A gloriosa figura de Calderón desaparece en 1781. El Maestro, por su larga y fecunda existencia, ha sobrevivido a muchos de sus discípulos. Su muerte precipita nuestro teatro en rápida y profunda decadencia. Poco a poco van desapareciendo los últimos discípulos de Calderón que mantienen el pabellón dramático con alguna dignidad. En 1704 muere Bancés Candamo; Zamora—que renovó la figura del Burlador—, en 1728; Hoz y Mota, en 1714. Quedan autores de ínfima laya, perpetradores de engendros; entre ellos, más que por su originalidad por la habilidad con que beneficia los inagotables filones del teatro de los grandes maestros, destaca Cañizares, que muere en 1750. En el desolado panorama de la decadencia de nuestro teatro apenas merecen un recuerdo, por su extravagancia, las travesuras escénicas de aquel ingenio disparatado y anárquico que se llamó don Diego de Torres Villarroel.

El teatro de Torres está hoy totalmente olvidado, a pesar de que cuidó de recogerlo en un volumen de sus obras: el titulado *Juguete de Talía*. En él incluye una comedia, con sus correspondientes entremeses, dos zarzuelas y varios sainetes, intermedios y fines de fiesta. La comedia *El Hospital en que cura amor de amor la locura* carece de valor literario y está cuajada de detalles de pésimo gusto, pero es notable por

representar un olvido total de nuestra tradición, de la que totalmente se aparta, para ensayar un tipo de farsa contemporánea de sales gruesas. Es interesante observar que este teatro de Torres fué compuesto no para actores profesionales, sino para ser representado en funciones privadas en casas de encumbrados amigos del autor, como la de los Marqueses de Coquilla, en Salamanca. Las piezas menores se adaptan mejor al gusto del entremés del siglo xvii y al genio estrafalario y sin escrúpulos de su autor.

En tan lastimosa decadencia nuestro teatro, fatalmente, la minoría culta había de volver los ojos a Francia, y ya se advierte esta tendencia en la famosa e influyente *Poética* publicada en 1837 por don Ignacio Luzán.

El estrecho espíritu de imitación del arte dramático grecolatino origina en Francia, en el siglo xvii, un tipo especial de representaciones sometidas a leyes minuciosas. Una interpretación errónea de Aristóteles y la incomprensión y sentido literal con que se quería adaptar la antigüedad helénica, conducen a la teoría famosa de las tres unidades, proclamada primero en Francia por Jean de la Taille, en 1572, pero impuesta por Nicolás Boileau Despreaux (1636-1711), poeta predilecto de la Corte. Boileau fué el dogmatizador del pseudoclasicismo, y los principales dramaturgos franceses—Corneille, Racine, Molière—observaron puntualmente las doctrinas expuestas en su *Arte poético*, en verso, y en sus obras en prosa.

La teoría de las tres unidades—que se aplicaba por igual a la tragedia y a la comedia—exigía el cumplimiento de las llamadas de acción, lugar y tiempo. Los teorizantes coinciden en exigir para toda clase de obras narrativas y dramáticas la llamada unidad de acción—aunque alguna vez haya sido quebrantada en la literatura moderna—; pero causa verdadero asombro que se intentara, en serio, imponer las absurdas limitaciones de las llamadas unidades de tiempo y de lugar, según las cuales la acción dramática había de desarrollarse en el espacio de veinticuatro horas y en un solo lugar, sin mutacio-

nes escénicas. Boileau, en el Canto III de su *Art Poétique* expone su doctrina en esta forma fría e impecable :

*Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué :*

*Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,  
sur la scène en un jour rassemble des années.*

*Là, souvant, le héros d'un spectacle grossier,  
enfant au premier acte, est barbon au dernier.*

*Mais nous, que la raison à ses règles engage,  
nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;  
qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli  
tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.*

La doctrina expuesta en estos famosos versos se expande por toda Europa. En España encontró gran resistencia. El «impaciente ibero», de que habla en su traducción Arriaza, acostumbrado a la riqueza y variedad del teatro de la escuela de Lope y de Calderón, no se dejaba seducir por aquella fórmula simplista :

*«que en un sitio, en un día, un hecho solo  
tenga hasta el fin el auditorio atento».*

Por otra parte, tampoco comprendía la razón de separar llanto y risa en dos géneros inconciliables y rígidos: tragedia y comedia. Seguía gustando el público de la libertad creadora y la variedad sin límites de nuestros antiguos autores, los cuales no estaban tan olvidados como pudiera creerse, según se observa fácilmente comprobando las solicitudes y licencias de impresión, las censuras y los anuncios en periódicos de la época. Difiere, eso sí, la estimación y el conocimiento que se tenía entonces de los grandes autores del Siglo de Oro del que hoy tenemos de los mismos. En general, mientras los más antiguos, sobre todo Tirso, estaban muy olvidados, gozaban de mayor crédito los de más próximo florecimiento,

como Moreto y Calderón, y disfrutaban de popularidad muy superior a la que ahora gozan autores como Solís y Cañizares, a los que hoy atribuímos un valor muy secundario en nuestros dramaturgos.

Planteado así el problema, se verifica en la segunda mitad del siglo XVII el fenómeno del divorcio entre la masa popular y la minoría culta. Esta se aproximaba a los modelos y normas franceses, que seducían como la más brillante manifestación de la literatura contemporánea; pero no supo educar al público haciéndole gustar de las nuevas formas de arte. Como a la comedia española, aun degenerada, no le faltaron defensores, se entrecruza la época con una serie de polémicas cuyo estudio es interesantísimo para la historia de nuestra cultura. La mejor defensa del Teatro español, más citada que conocida, es el *Discurso crítico* que publicó, en 1750, don Tomás de Erauso y Zavaleta, probable pseudónimo del Marqués de la Olmeda, don Ignacio de Loyola Oranguren, que anuló la disparatada *Disertación* puesta por Nasarre al frente de su reimpresión de las comedias cervantinas. De todos modos, los clasicistas obtuvieron pronto un éxito con la prohibición de los Autos Sacramentales (1765), decretada por el Conde de Aranda, después de una violenta campaña de don Nicolás F. de Moratín y de Clavijo y Fajardo. Con los Autos Sacramentales desaparecía uno de los géneros más característicos y españoles de nuestro teatro del Siglo de Oro, aquel en que Valdivielso y Calderón habían puesto más profundo sentido católico utilizando con sin igual maestría todos los recursos de la alegoría y de la plástica.

Mientras tanto, los poetas cultos estrenaban obstinadamente severas tragedias que el público, con no menos obstinación, se abstenía de aplaudir. La fusión en una de las dos compañías dramáticas actuantes en Madrid, y la genial interpretación de María Ignacia Ibáñez, no salvaron al *Sancho García* de su enamorado Cadalso. Sólo triunfa, entre toda la engolada producción de tragedias, *La Raquel*, de don Vi-

cente Antonio García de la Huerta ; obra, aunque de factura clasicista, escrita con elocuencia y pasión y que, además, por el tema, entronca con nuestro teatro del Siglo de Oro.

Al lado de la tragedia engolada y declamatoria, el clasicismo afrancesado pretende imponer un tipo de comedia sencilla y clara, de ambiente ni popular ni aristocrático, que no dudaríamos en llamar burgués si las luchas sociales no hubieran desnaturalizado el recto sentido de esta palabra. El buen público tumultuoso y apasionado de los teatros, al que Comella y otros escritores a la antigua usanza solían transportar en sus obras de las Cortes a los campos de batalla, y que se divertía con los desplantes de reinas y chambelanes, no se podía conformar fácilmente con estas anécdotas simples sosamente escenificadas. Los ensayos de los escritores más cultos no tenían éxito, y sólo la indudable experiencia dramática y el buen gusto de don Leandro Fernández de Moratín consiguió triunfar, logrando, aun más que el aplauso, el general conocimiento de sus méritos. Moratín, en otro ambiente más propicio, hubiera escrito páginas brillantes para el Teatro español. De sus cinco comedias originales, dos son obras perfectas : *El sí de las niñas* y *El Café*, aunque más que por sus cualidades sobresalientes por la ausencia de defectos. Dentro de su tono menor, de su colorido suavemente empastado, son dos obras maestras, sobre todo si se las compara con las restantes producciones de su tiempo. Conocedor profundo del teatro francés y del italiano, así como del español del Siglo de Oro, don Leandro no rinde tal vez el fruto que se podía esperar de su amplia cultura dramática, de su formación humanística y de su talento indudable. Su carácter tímido y retraído, y los azares políticos que turbaron su vida, no eran, por otra parte, propicios para que produjera obra copiosa precisamente en un género como el dramático, que exige avasalladora personalidad humana, ímpetu y decisión de triunfar. Sin embargo, pese a su obra parva, Moratín es el primer autor de su tiempo.

Otra dirección en el teatro del siglo XVIII es la comedia declamatoria y sentimental, también de origen francés: La *comédie larmoyante* está representada más allá de los Pirineos por Nivelles de la Chaussée y Diderot, entre otros. Nuestra *comedia lacrimosa* más característica es *El delincuente honrado*, de Jovellanos, obra dividida en cinco actos y escrita en prosa tan honrada como el duelista Don Torcuato, personaje principal de la obra. Lo más curioso es que el autor, clasicista a machamartillo, resulta aquí cultivando un género claramente prerromántico, por la declamación humanitaria y el espíritu de rebeldía que existe al contraponer la ley natural inmanente, y la ley positiva y escrita.

La otra gran figura del teatro en el siglo XVIII es, junto a Moratín, el sainetero madrileño don Ramón de la Cruz, a quien se suele presentar, frente a don Leandro, como representante de la tradición española y lo es, ciertamente, aunque sólo en las obras menores, pues cuando escribe obras extensas sufre también la influencia del teatro francés e italiano de tipo pseudoclásico. Lo que ha dado a don Ramón de la Cruz fama imperecedera son sus sainetes, deliciosos cuadritos populares en los que un levísimo asunto sirve de pretexto para el desfile de tipos de la época vistos con fina observación costumbrista y, a veces, con agudos rasgos satíricos. Los sainetes de Cruz nos han familiarizado con los bailes de candil y las vendedoras de castañas, con los mercaderes del Rastro, las majas vengativas y los valentones fachendosos, con los abates jaraneros y los señoritos remilgados...

Uno de los personajes de la segunda parte de su sainete, *La Comedia casera*, alardea de que no estudia en otro libro que en el de la realidad misma:

—Señor don Blas, ¿de qué libro  
ha sacado usted ese texto?

—Del teatro de la vida  
humana, que es donde leo.

Estas palabras podrían ser aplicadas al propio Cruz. Se inspiraba, sí, ciertamente, en el teatro de la vida, y sus sainetes eran acogidos por el pueblo con singular complacencia; el público se reconocía en ellos, con sus defectos y virtudes, se recreaba en contemplarse en aquel vivo azogue del sainete y hasta hallaba una complacencia singular cuando veía a los personajes de la clase media objeto de inocente burla, mientras el poeta reservaba su más cordial comprensión para los tipos más pintorescos y populares.

Majas y soldados, damas y petimetres desfilan por los sainetes del gaditano Juan Ignacio González del Castillo; pero también payos y lugareños, marinos, toreros y gitanos que llevan a sus obras el colorido de la feria del Puerto y el salado sabor de las marismas de su tierra. Mal conocido el teatro de González del Castillo, representa una fórmula del sainete más próxima a la regularización neoclásica, y bien merece un estudio demorado que tal vez emprendamos algún día. Su teatro es evidentemente inferior al del sainero madrileño, indiscutible primera figura en este arte menor, pero le concede dignamente decoroso lugar en la historia de nuestras letras. González del Castillo, como Cruz y Moratín, vivió triste y pobremente, pero, más dichoso que éstos, tuvo la fortuna de morir joven... Entonces las obras dramáticas no se hacían centenarias merced a una propaganda bien dirigida, y el autor lo único que ganaba con ellas era la popularidad.

Los tipos de teatro que hemos reseñado se prolongan durante el primer tercio del siglo XIX. La guerra de la Independencia origina un florecimiento ocasional del teatro satírico, de tendencia política, que todavía no ha sido estudiado, y que constituye la nota más característica de esta época. Quintana, Cienfuegos y otros escritores continúan manteniendo el tipo de tragedia del siglo XVIII. En cuanto a la comedia es bien perceptible la eficacia de la lección moratiniana. Todo ello ha de hundirse y desaparecer con el romanticismo, moda tam-

bién de origen extranjero, pero más adecuada a nuestro temperamento y sensibilidad que el arte frío y racionalista de los neoclásicos. La tragedia, altiva y engolada, parece totalmente, siendo sustituida por el drama romántico exaltado y polimétrico. La comedia moratiniana, enriquecida por el ingenio y las sales de Bretón, se transforma en un tipo más moderno y complicado. En el sainete perdura el recuerdo y ejemplo de don Ramón de la Cruz.

# ¿CÓMO DEBE SER EL TEATRO FALANGISTA?

Por TOMÁS BORRÁS

**L**LAMO Teatro falangista al que corresponde al Estado creado por la Cruzada y su victoria y recuperación de España. Desde 1939, ¿cómo debe ser nuestra escena? Hagamos un vuelo de pájaro sobre el panorama añejo de esta esencial literatura, para fijar los principios en que debemos basar nuestra opinión.

El excelente analizador de la Literatura Dramática Española, Angel Valbuena Prat, divide sus épocas en tres grandes series: Iniciación (desde los comienzos a Lope de Vega). Apogeo del drama nacional (siglo xvii). Descomposición. Yo, más lírico que Valbuena, dividiría nuestra Historia de la Dramática en cinco ciclos: 1.º Ciclo anterior a Lope. 2.º Constelación solar. 3.º Servilismo y naturalismo. 4.º Isla romántica. 5.º Pugna hispano-francesa. Vamos a ver por qué:

En el primer ciclo, España crea los materiales que el fenómeno, denominado en su vida ciclónica Félix Lope de Vega Carpio, ha de utilizar en su arquitectura. Es curioso: España no copia ni hereda una dramaturgia, ni los géneros, ni los arquetipos, ni los elementos. No es una Roma con respecto a cualquier Grecia. Ya se manifiesta aquí, en el hecho de que España fabrique de primera mano los ingredientes de su Teatro, la vital necesidad íntima que le empuja a crear esa forma escénica. Quizá porque su espíritu, realista-idealista, necesita del bulto, el movimiento y el color, surgen los prima-

rios elementos teatrales de modo autóctono, como obedeciendo a la misma ley que crea una Pintura y una Escultura policromada.

Entra Lope en acción y aparece nada menos que esta cosa prodigiosa: un drama nacional. Dejadme decir, con Pero Grullo, que esto ha sucedido porque había nación y había drama. O sea, que España está constituida como individualidad precisa, y su gusto y su índole la han llevado a dar de sí ese resumen y conjunto de las artes que es la obra dramática. Con Lope irrumpe la constelación que alumbraba el cielo del universo hablado: Calderón, Tirso de Molina, Moreto, Alarcón. Ciegan esos nombres.

¿Y cómo es el famoso «drama nacional» que ha parido España? Es suyo, entrañablemente suyo; como que no se ha reducido a seguir a Aristóteles, ni a sus obedientes griegos y romanos. Tan fuerte es nuestra personalidad, que el espejo de nuestra personalidad es apropiado a ella, es a su medida exclusiva; ni cabemos en los límites que se han marcado por la sabia preceptiva y el uso, ni nos sientan los trajes cortados al patrón de otros países. El drama español es de una libertad que pasma. La desbordante imaginación, la violencia de los temperamentos, la elevación de los problemas, la aspiración ultrahumana de los personajes, el potencial anímico que carga las pasiones, se añade a que el español no cabe en el mundo y, después de descubrir otro, se sale a las praderas del cielo. Salta nuestra comedia de lo costumbrista a lo épico, de lo épico a lo trágico y de lo trágico a lo teológico; y, como no hay más allá, se encara con el misterio supremo en el Auto religioso, ápice, vértice sólo accesible a nuestro genio escénico nacional.

Así salimos del XVII. Como ese Teatro sólo le pueden sostener titanes, al morir éstos entra en barrena con los epígonos sin el aliento y pulso de los creadores. La comedia española se extravía por la extravagancia, por el encogimiento y por el disparate. Como sucede en ley artística, los seguidores e

imitadores no copian más que los defectos. El núcleo original donde reside la fuerza de esa Dramaturgia potente no es encontrado por los postcalderonianos, que sólo vislumbran la forma. Y se llega al punto en que en nuestro Teatro comienza la crisis de que en esta época contemporánea no se ha re- puesto : la crisis de su verdad.

Es el momento postcalderoniano cuando aparece Moratín. Moratín trae las tres unidades de Aristóteles, la imitación de los modelos clásicos, el buen gusto, la mesura, la discreción, el afrancesamiento, la poquedad, el costumbrismo, el estudio de la clase media, los medios tonos, el saloncito, los caballeres que visten su cabeza a la moda, las señoritas que se quieren casar, el ingenio del diálogo con facecias, la justificación de entradas y salidas, la naturalidad, la elegancia urbana, el lenguaje correcto..., cuanto es ni alto ni bajo ni monstruoso, ni teológico, ni hazañoso, ni histórico, ni vale como prototipo, ni es gallardo, ni poético de octava real, ni romancesco, ni apasionado, ni soñado, ni litúrgico, ni abismático, ni raro, repelente, subyugador, altísimo, angélico, demoníaco, sobrehumano... Moratín, con las tijeras de la «medida» a la francesa, corta el órgano creador del genio nacional, mete nuestro espíritu en moldes de antemano preparados, como los sátrapas chinos metían a recién nacidos en jarrones de volumen caprichoso, y de allí, rotos los jarrones, salían al cabo de los años verdaderas aberraciones. Moratín crea la aberración escénica española : el drama metido en patrones que repugnan a nuestra índole y que dan por resultado el encanijamiento y deformidad de nuestro numen creador manifestado en el Teatro. Algo híbrido, anémico, sin sello de paternidad verdadera. Del idealismo realista, que es lo nuestro, caemos en el naturalismo y de éste nos despeñamos en el verismo.

Todo porque los señores franceses, y sus abyectos afrancesados de acá, hicieron ascos al drama español, que pugnaba con lo que ellos creían que debía ser ; porque a Boileau no le placía nuestra Dramática, nuestra Dramática tenía que

cambiarse. No se ha visto otro caso mayor de bajeza y pérdida de dignidad, además de injusticia, si no es en la política española del XVIII y XIX ante Francia. «Les Espagnols se sont affranchis de la règle des trois Unités que nous suivons sur notre Théâtre d'après les Grecs & les Latins; nous voulons qu'une Pièce ou tragique ou comique ne nous offre que'une action principale, que cette action se passe dans le terme de vingt-quatre heures, & dans un seul endroit; c'est ce qu'un de nos plus grands Auteurs a exprimé très heureusement en deux vers: «Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli, —Tienne jusqu'a la fin le Théâtre rempli». (Boileau. Art Poét). Cette règle, prescrit par le bon gout & par la raison, a paru trop genante aux Espagnols; ils se sont ouvert un champ beaucoup plus libre, souvent une seule de leurs Pièces contient toute la vie d'un homme. Au premier Acte la Scène est quelque fois en France, au second dans l'Italie, & au troisième sur les Côtes d'Affrique. Cela ne peut manquer de former un spectacle assez monstrueux en comparaison du notre» etc., etc. Copio este párrafo de unos curiosos «Extraits de plusieurs pièces du Théâtre espagnol; avec des réflexions, et la Traduction des endroits les plus remarquables, par M. Du Perron de Castera» (Amsterdam, Wetsteins & Smit, MDCCXXXVIII). Y los copio porque es la opinión general de los franceses del siglo XVIII sobre nuestro Teatro, y porque esa opinión es la que le asesina cuando es importada en España y defendida e impuesta por los afrancesados.

¡ Con qué énfasis nos ridiculizan los franceses, después de robarnos! Porque lo más lindo del caso es que el saqueo de nuestra Dramática por los que la hacen visajes de menosprecio ha formado el Teatro francés, hasta tal punto que si se le quitara a su Comedia la parte que ha tomado—argumentos, tipos, situaciones, caracteres, asuntos, escenas, diálogos, pensamientos, y hasta la maltratada forma de la Comedia española—, la francesa se quedaba en balbuceos. El caso de la *pastiche* y *mélange* de trozos españoles que es el «Gil Blas»

se repite en el Teatro francés hasta el siglo XVIII en términos de verdadero plagio y subordinación. Pues por el moratinismo de la época resulta nuestro Teatro hundido en la imitación, la traducción y el plagio, a su vez de los franceses, cuando la preponderancia política de éstos (Casa de Borbón) impone, asimismo, la moda de desdeñar ese portentoso manantial de energía y belleza que es nuestra Comedia a lo lopesco. Se llega a la auténtica vileza, porque no es sólo lo que los Moratines hacen con Shakespeare, acusado, asimismo, de mal gusto, de disparatado, de ir contra la razón, etc., recortado y arreglado por los caballeros del apellido nefasto (¡qué *Hamlet*, el de «Inarco Celenio»!); es que se llega a prohibir, en nombre de los cánones de las tres unidades y de ese sobado buen gusto, que se representen obras del ciclo de la constelación Lope-Calderón de la Barca. En los seis volúmenes del «Teatro nuevo español» (Madrid, Benito García, 1800), está la lista de obras representadas en el coliseo del mismo nombre, de Madrid. Su Majestad el Rey había ordenado, por presión de los sabios del buen gusto, el aristotelismo y el francesismo, que se proscribieran las encendidas obras de la poesía dramática nacional y se le ofrecieran al pueblo los productos más refinados del caletre superferolítico, parisiense, raciniano y corneilliano. Y este fué el resultado que salió del alambique: «Sastre, Rey y Reo a un tiempo», «El Sastre de Astracán», «El guapo Julián Romero», «Tener la fama de fiera y en las acciones no serlo», «Laomedón en Siria»... ¿A qué seguir? Eso, añadido a las refundiciones de «La vida es sueño» y de alguna otra obra; pero, y esto es importante, porque lo reclamaba el público. A esto se había llegado después de que «los españoles tenían en todos los Teatros de Europa la misma influencia que en los negocios públicos; su gusto dominaba tanto como su política». (Voltaire. Prefacio al «Cid», de Corneille.)

He dicho que el pueblo, el bueno y calumniado público llano reclamaba sus obras—¡y tan suyas! ¡como que habían

salido de su entraña!—, y ahí está el testimonio de los historiadores para confirmarlo. «Todo tenía que ser muy español, vestir a la española y hasta producirse como los españoles, y aun lo que de suyo lo era, tenía que adaptarse a la manera, al lenguaje, a la costumbre y a la moda de aquella época, y así el decorado, el carácter, la cosmética y la indumentaria tenían forzosamente que ser paracrónicos, a excepción de los que constituían el ornamento de las comedias de capa y espada, que fuera de la libertad ilimitada de los lugares de escena, se acomodaban con exactitud a la usanza y a las costumbres.» (Enrique Funes, «Estudio sobre la Declamación».) «El público seguía aferrado a la ranciedad clásica del teatro y no toleraba ninguna innovación.» (Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, «Historia del Teatro español».)

¡Qué profunda nos parece a nosotros esta divergencia! Tampoco el pueblo aceptó en 1808 los cambalaches que preparaban su desaparición como nacionalidad, y se echó a la calle, navaja en mano. ¡Qué mal gusto! Y al propio tiempo, en el Teatro «seguía aferrado a la ranciedad clásica». Es decir, el pueblo defendía su existencia estética como se batía por su existencia histórica. El pueblo tenía instinto de conservación.

El pueblo y los verdaderamente cultos. Presento un librito de 124 páginas, comprendidas las notas, en 16.º Se titula «Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar», por D. A. D. (Madrid, Ortega, 1828). Quisiera copiarlo entero. Es un magnífico alegato en pro de la dramaturgia del ciclo de la constelación lopiana. Su autor es nada menos que don Agustín Durán. Ataca a los «semi-inteligentes» (¡qué definidor neologismo!); habla del «partido literario antinacional», de que, privado nuestro drama de su sustancia, queda, en la forma que le han impuesto, sólo frialdad y pobreza; clama contra lo que define como «drama

erudito» (otro magnífico calificativo); explica cómo los alemanes, apoyándose en el drama español, han proclamado la libertad dramática (en efecto, ¿qué es Schiller, sino un hijo de España? ¿Hubiera podido escribir el liberrísimo Wallenstein con las tres unidades?). En la acumulación de argumentos que el insigne erudito desarrolla hay uno impresionante: la antinomia entre nuestro drama, hijo de la espiritualidad cristiana, que abre de par en par las puertas de la inteligencia y aplica al hombre el libre albedrío, y la angostura del drama griego, romano y francés, que están todavía en el módulo de existencia del fatalismo y el paganismo, y no necesitan, como los pájaros enjaulados, más que un palmo de jaula; mientras que el drama, es decir, el hombre dramatizado de los españoles, es un águila caudal.

Prueba el grande librito de don Agustín Durán cómo esa moda de las tres unidades, el supuesto buen gusto, la mesura y el moratinismo eran ilógicos, eran aberración de semi-inteligentes y vendidos políticos. Con frase de Eugenio de Ors podremos sintetizar la polémica: «Todo lo que no es tradición es plagio.»

Y así entra el Teatro de España en el siglo XIX. Está dividido: su alma está en un lado, su cuerpo en otro. Su alma ha sido encerrada bajo las siete llaves de Aristóteles, con cascaca gala, y su cuerpo va dando tumbos, con otra alma dentro, con alma postiza, de tablado en tablado, insincero, aborrecido, menos que mediocre, aniquilado.

En el siglo XIX nuestro Teatro puede ostentar este rótulo: «Naturalismo y servilismo.» Fuera de lo sainetesco, que sigue cobrando valor autóctono y viviendo en su jugo nacional (y a este respecto es curioso que don Ramón de la Cruz fuese tan maravilloso acuarelista de costumbres y tipos cuando procedía con espontaneidad españolísima, como era pésimo imitador de graves piezas a lo francés); digo que, fuera de lo que tiene color de pueblo, nuestro Drama no puede recordarse sin sonrojo. Pero el genio nacional no dormía, y por eso esta

época, aun asfixiada por el amaneramiento imitativo, produce el Islote romántico, a que antes me referí. García Gutiérrez, Martínez de la Rosa, Tamayo, Zorrilla, el Duque de Rivas, cuentan en ese grupo, con algún otro, incluso representantes de la degeneración de la línea romántica, como es Echegaray. Algunas de las obras de esos poetas, en el islote, son magnas: «Don Alvaro», «Traidor, inconfeso y mártir», «Don Juan Tenorio», la misma «Conjuración de Venecia». El esfuerzo de la poesía sobre la prosa, de lo nuestro sobre lo ajeno, de la trayectoria de la constelación solar sobre la didáctica de las unidades, se sostiene con esas obras maestras que el público busca y devora, y que arrastran a otros dramaturgos menores a buscar la senda del éxito sirviendo al buen pueblo el Teatro que es suyo, y que quiere que siga viviente. Con Echegaray (ya he dicho que es la degeneración de un estilo), cae el drama de la trayectoria lopesca en lo más burdo, hasta en lo caricaturesco. Y, sin embargo, el público le sigue fiel, porque representa lo típico y propio español. Pero se muere Echegaray y en el último ciclo, el de la pugna hispano-francesa, de pronto, gana lo francés la batalla. ¿Qué ha sucedido? Que Benavente ha inclinado la balanza, y que así se destruyó la influencia, la última influencia de lo clásico hispano, representado por los poetas del islote.

Benavente aporta un tipo de Teatro mordaz y murmurador, analítico-superficial femenino en sus figuras y en su discreto, cosmopolita, parisino, leve, grato, ingenioso y con esa manía de crítica de costumbres y de moralización que también tienen los franceses. Poco a poco el Teatro de Benavente se va haciendo más duro, hasta llegar a «Señora Ama» y «La Malquerida», obra la primera muy española y la segunda muy poco española, a pesar de la recia pintura del ambiente. Pero el trastorno, la torsión definitiva de nuestro Teatro hacia el canon de la comedia de salón y de diálogo, con su pequeño problema o tesis, con su melancolía moderna (la tristeza tiene mucha importancia en la literatura contemporánea),



con su sátira, su fotografía de gente que todos conocemos y su elegante escepticismo, lo contrario de nuestra fe, esa vuelta entera que no se había dado a nuestro Drama antes de Benavente, porque las obras que se contraponían al Teatro del ciclo de Lope eran malas, y las de Benavente son, en su calidad, muy buenas; ese mudarse de nuestro idealismo en racionalismo lo ha producido Benavente. Ni Galdós, con su Teatro social y político, pero de médula racial, ni Marquina, Villaespesa o los Machados, lograron equilibrar la influencia benaventiana, tras de la cual entraron en la corriente Linares Rivas, los Quintero (como comediógrafos), Martínez Sierra, Arniches... Con Jacinto Benavente estaba arriado el pabellón del siglo llamado «de oro»; estaban el buen gusto, lo aristotélico y lo parisién entronizados. Así se llega a este tiempo, en que se remueve a fondo nuestra Patria.

Como conclusión tengo que copiarne a mí mismo: Escribí, en 1934, el prólogo a la edición de «Cuando las Cortes de Cádiz», de Pemán. Si allí dije lo que me parecía que debía ser nuestro Teatro, ¿por qué voy a repetirlo con otras palabras? He aquí párrafos de ese prólogo-programa:

«Cuando un país o un dramaturgo producen Teatro de Protagonista, se crea una escuela o se logra despertar el entusiasmo. La decadencia de una dramaturgia o el poco interés de un autor dependen, independientemente, de su fuerza creadora, de que el grupo de obras es de Antiprotagonista.»

Intentaré resumir esa tesis. Lo poco que conocemos de Teatro chino, o indio, es epopeya escénica, mito y leyenda teatralizadas; es decir, el alma nacional expresada en su realidad corpórea. Hasta Grecia no vuelve a haber Teatro, y este es Teatro religioso o político (alma nacional expresada en su realidad corpórea). No hay en el Teatro griego nada (aparte lo político)—pero nada—, que no sea la preocupación de la muerte, de la resurrección, de la fatalidad, el terror de un vivir que se pretende explicar en los misterios de Eleusis—que eran, a su modo, Teatro—. Los griegos teatralizaron (con-

virtieron en hechos) las tesis heredadas de Egipto, al cual siempre hay que tener presente cuando se trate de Grecia. En Roma no hay Teatro. ¿Por qué no da un Teatro Roma, que lo da casi todo? Imita, plagia. China, India, Grecia tenían cada cual su Teatro de Protagonista; Roma, de Antiprotagonista. Después de una laguna de siglos aparece otra vez el Teatro de Protagonista en la Edad Media. Y, en efecto, cumpliéndose la ley inexorable, se crea otra forma y otro tipo teatral con los Misterios y los Autos y los Milagros que pululan por las naves de las iglesias, las plazas públicas y las mansiones particulares. Se expresa, en su realidad corpórea, el alma nacional, que es la crédula confianza en la verdad religiosa, el éxtasis ante las figuras que simbolizan la atadura de la tierra al cielo. Viene el empuje del Renacimiento y brotan tres Teatros de Protagonista: el español, el inglés y el italiano. En España, Lope transforma la «Crónica General» en esa «realidad corpórea» y amplía los milagros ingenuos a comedias de santos, y Calderón extracta la esencia filosófica de que está impregnada el alma de la época y, entre clamor de trompetas de órgano, presenta al Imperio su guión perfecto: el Pan consagrado. Todos los «comediógrafos» les siguen, porque esa es su convicción, porque es la convicción general. Algunos, Tirso, apurando la psicología femenina, como si el fraile no se hubiese dedicado más que a confesar mujeres; Moreto, con sensibilidad casi de parnasiano. En Inglaterra los dramaturgos de la Reina Isabel atienden a dar «realidad corpórea» al alma nacional inglesa, y el sol de ellos, Shakespeare, lo hace en las tres direcciones que reclamaban la Corte y el pueblo: historia ruda en que se moldea el Estado con manos manchadas de sangre, fantasía soñadora propia de una isla envuelta en neblina que siente cerca la fábula, y humorismo, a veces encarnadote y grasiento como un «roos-beef». Italia inventa, conforme a su índole, la marioneta humana, y con la «Commedia dell'Arte (que en Carlos Gozzi llega a «cock-tails» extraños), desarrolla un juego cínico y

encantador, elegante y desvengonzado, poético y sucio, carnavalesco, sentimental, escéptico, burlón y en paso de baile, para demostrar que la vida es una farsa—desde entonces la frase es un lugar común—, en cuya farsa no hay sino divertimento y aventura para los inteligentes, y palos y trabajo para los bobos. Italia crea una bufonada a base del antifaz del rostro y el epicureismo en el alma, que dice que no es inmortal.

Al mismo tiempo que estos tres Teatros de Protagonista, Francia crea el Teatro de Antiprotagonista. Pues, ¿hay un Teatro francés? No. Hay, sí, comedias escritas en francés. Ni Racine, ni Corneille, ni Molière han creado un Teatro. Fíjense bien los que tienen atiborrados de Molière, Corneille y Racine sus Manuales. Hay obras sueltas, intentos de caminos, muchísimo «préstamo», o sea robo, del Teatro español y del italiano; de aquél, la idea y el asunto; de éste, la forma. Hay psicología de personajes, moldes, gracia, tipos, habilidad, cuanto queráis. Pero no hay un Teatro «francés», específicamente francés. Después hay un Teatro alemán porque Schiller crea el Teatro de Protagonista (expresando en su realidad corpórea el alma nacional), y ya no hay más Teatros o grupos dramáticos en el mundo, aunque se han escrito millones de comedias. (Caso curioso el de Ibsen, que intenta hacer un Teatro de Protagonista, no alcanzan sus fuerzas y, en vez de alumbrar lo que hubiera sido el Teatro Escandinavo, se dedica al disolvente Teatro de Antiprotagonista, miseria moral y escarnio, bajo pretensiones de revolución.)

En España, hacia 1800, aparece un escritor pulcro, meticoloso, naturalista, oficinesco, currutaco y preceptista: Moratín. Este remilgado de Moratín coge las llaves del Teatro y cierra su arca con siete vueltas, como el casi marxista de Costa cerró con siete llaves el sepulcro del Cid, y se puso a berrear contra las hazañas españolas: ¡Aquí lo que hace falta es despena y escuela!

Moratín fué una gran desgracia para el Teatro español y

produjo el desconcierto, la esterilidad y la necedad a caño libre, con su escuela basada en : primero, la imitación de lo francés, que era la imitación y el alfeñicamiento de lo español ; segundo, su insoportable teoría de las tres unidades aristotélicas, teoría mal entendida, que chocaba con la índole de la invención española, suelta, desbordada y numerosa, definida así por Valle-Inclán en conversación conmigo : «el drama español es un carácter proyectado en velocidad por el espacio» ; tercero, con su creencia (sigo refiriéndome al remilgado), de que el Estado puede alumbrar dramaturgos, como chupatinas, mediante su protección «a las bellas letras», lo que produce monstruos como esa colección de «Teatro nuevo español», donde se exhiben a la vergüenza pública los abortos a que dió lugar la idea moratiniana de administrar el Teatro como la Renta de Tabacos. Todo el siglo XIX y parte del XX, con los oasis del Duque de Rivas, Zorrilla y Galdós (seguidores del tradicional Teatro de Protagonistas), son infecundos, cursis, ramplones, afrancesados ; son moratinianos. Entrado el XX no hay más Teatro bueno en España que el popular : sainete, entremés, género chico (algunas obras, pero toda la dirección del género) ; Qué horror ese conjunto de Bretón, Eguilaz, etc., y todos los fusiladores y grafómanos de comedias según Aristóteles o contra Aristóteles, desorientados y despistados porque el academicista Moratín les había dicho, con su hueca suficiencia, que a los clásicos había que «arreglarlos» porque eran «extraviados» y «delirantes», y sus comedias «contra las reglas del gusto» !

Hoy existe un poderoso Teatro de Antiprotagonista y un poderoso Teatro de Protagonista. El primero es el de Benavente y sus seguidores ; el segundo, el de los poetas (tono mayor) y el de los saineteros (tono menor). O sea, Benavente contra Marquina y los Quintero.

¿Y qué es el Teatro de Protagonista? Aquel que crea el genio y no el ingenio. Aquel que crea el genio nacional y no el ingenio cosmopolita. Aquel que expresa la verdad particu-

lar del hombre de su época, enlazada a la verdad eterna de su tradición. Aquel que es consustancial con el sentimiento permanente y desprovisto de moda del auditorio. Aquel que roza las íntimas fibras, las escondidas cuerdas que vibran a la llamada de lo que hay en nosotros de tierra nativa. Aquel en el que nos vemos retratados, no como ciudadanos empadronados, lectores de periódicos y usuarios de la calle, sino como partes de un Todo ; partículas de un Ser que se denomina Patria. Aquel que proyecta sobre el milagro de los telones pintados el «carácter» que duerme en nosotros. (El Teatro de Protagonista, por eso, es riquísimo en caracteres). Aquel que nos revela la ilusión y el anhelo que, inconscientemente, soñábamos. Aquel que nos infunde fe en el ideal colectivo y nos enseña el camino conjunto. Aquel que nos dice que no somos un pedazo de arcilla que digiere, sino un pedazo de arcilla con un soplo inmortal, y un destino a cumplir con valor y sacrificio. Aquel que nos transporta a lugares de fruición, que no son los cotidianos, donde se nos conforta con la esperanza de lo heroico. Aquel cuya poesía es la que mana del inextinguible cénit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestro muertos. Aquel que excita lo sobrenatural de nuestro pobre vivir, transmutándolo a la acción de los personajes, como un espejo de lo que deseamos. Aquel que entiende el amor como nosotros lo entendemos, y que nos lleva al norte que deseamos alcanzar. Aquel que nos habla en nuestra ancha, robusta, recamada, musical, numerosa y moldeable lengua patricia. Aquel que nos suena a metal sin aleaciones, del cual estamos fundidos. Aquel en que nosotros desaparecemos para consumirnos en el fuego que abrasa las generaciones. Aquel que está hecho con el espíritu, ese indefinible, de lo que es auténticamente y absolutamente «nuestro».

Ese genio es el Protagonista en todo Teatro original e impercedero, que continúa y se robustece por los siglos.

El Teatro de Antiprotagonista es el de la asimilación, la inquietud, el modelo, la rebusca, las fórmulas múltiples, la

variante, la novedad aceptada, la indecisión ; Teatro brillante, intelectualista y artificioso, sorprende, agrada, trae muestrario de fuera, busca el suceso, hace «papeles», encanta a los cómicos y a los abonados de moda, tiene un aire europeo o americano o inglés o norteamericano, según «se lleven» Dumas, O'Neill, Oscar Wilde o Ibsen. Es levadura que da sabor al trigo nacional, reactivo que impide el amaneramiento, contraste permanente de valores. Pero, en sí, no puede alentar la gran creación : ni Celestina, ni Don Juan, ni el caballero de Olmedo son hijos suyos, porque el Teatro de Antiprotagonista no busca raíces sino superficies ; no va al pueblo, a la gleba, sino a la capital, al asfalto ; no estudia lo español, sino lo extranjero.

El Teatro de Antiprotagonista de Francia se ha quedado sin un arquetipo que añadir a los que han dado al mundo los Teatros de Protagonista : el español, el inglés y el italiano. Y el Teatro de Antiprotagonista español, admirable desde un punto de vista profesional, no ha hecho sino afinar la técnica y apurar los recursos de que sobriamente se disponía. Quienquiera que aspire a ser un gran dramaturgo, en 1934, tiene que alistarse en el Teatro de Protagonista, después de aprender cuantos medios nuevos ha aportado el multiforme Teatro de Antiprotagonista.»

Si esto escribía yo en aquellos años, cuando me empleaba en la batalla de la pluma, que precedió a la batalla de las bayonetas, hoy no me queda sino ratificarme. La pregunta sobre cómo debe ser el Teatro de la España de Franco está en esos párrafos contestada.

# LA DIRECCION ESCENICA DE UNA OBRA TEATRAL

Por LUIS ESCOBAR

Director del Teatro Nacional

**M**UCHAS veces me viene a la memoria esa contestación de G. K. Chesterton: «Para poder contestar a esa pregunta no veo más remedio que irme a casa a escribir un libro.»

El teatro es un arte tan viejo, está tan ligado con el mundo y con su historia, que es poco menos que imposible conseguir ser conciso cuando se plantea un tema general. Tal vez haya únicamente dos modos de contestar a la pregunta de cómo se dirige una obra en escena: o escribir un libro, como Chesterton, o responder sencillamente: «Mire usted; cojo la obra y lo hago lo mejor que puedo.»

La manera de dirigir una obra depende de la obra misma. Nada hay más peligroso que una idea preconcebida y querer adaptar la obra a ésta. El pensamiento íntegro del autor debe ser comprendido, asimilado—adivinado a veces—por el realizador antes de enfrentarse éste con la parte material del montaje. De este primer contacto entre autor y realizador—contacto que a veces se realiza a través de siglos de distancia—depende el resultado de todo lo demás. Si el acuerdo no es perfecto, si no se logra una verdadera comunión, más vale no seguir adelante; si ese primer paso se da en falso todo el trabajo consiguiente está perdido.

De este estudio, casi puede decirse: de esta colaboración entre autor y realizador saldrá claramente la manera cómo una

obra debe ser realizada. El teatro—y el arte todo—oscila continuamente entre dos polos: el realismo, o sea la imitación directa de la naturaleza, o una creación imaginativa sobre ésta. Dentro de estas dos ramas generales caben infinidad de matices, pero hay que tener cuidado en no confundirlas, porque se detestan.

El realismo tiene una gran ventaja, que es la de no tener que contar con la imaginación del espectador. Las cosas se le dan tal como son, o al menos tal como él las conoce. Nada de sorpresas: si es necesario recurrir a alguna convención que sea, por lo menos, una convención conocida (como la de una perspectiva pintada, etc.). En este tipo de teatro no se debe descuidar el menor detalle: si en escena se toma té es necesario servir agua caliente, si champagne ¿qué menos que una sidra? Con esto y con que la decoración de papel no tiemble demasiado se consigue la realización corriente en los mejores escenarios de comedia.

La creación imaginativa sobre la naturaleza da más importancia a las líneas generales que a los detalles, cuida más el ambiente que la exactitud de lugar o de tiempo. Este sistema, cuando el espectador sigue, cuando ve, con su imaginación lo que desde la escena se le ha sugerido, logra resultados de una emoción y de una grandeza a la que en vano pretendería aspirar el sistema realista, encerrado en los límites siempre demasiado estrechos del escenario. Un sistema es al otro lo que los ojos de la imaginación son a los ojos propiamente dichos.

Cada obra lleva en sí el sistema según el cual ha de ser montada; tan absurdo sería querer hacer realista un Auto Sacramental como querer hacer simbolista una de esas comedias en que se dice, por ejemplo: «¡Jozú! ¡Mare de mi arma! y «¡Lo contento que ce va a poné el ceñorito!»

Algunos pensarán: si la obra la escribe el autor, la representan los actores, el decorado y los figurines se deben a un pintor ¿qué le queda por hacer al realizador? ¿No querrá

éste adornarse con plumas ajenas? De ninguna manera. Es en los silencios de una obra donde empieza el trabajo de un director. Hay una parte de toda comedia que el autor no puede escribir so pena de convertir las acotaciones en verdaderos capítulos de novela. Cada frase, cada situación tiene todo un proceso que se ha verificado en los personajes, que es necesario hacer sensible a los espectadores, y hay que buscar la huella de este proceso para que se marque en los actores y en el ambiente de la comedia. Cuando esta huella logra hacerse clara, la trama parece tan lógica que el espectador se desliza irremisiblemente por el camino deseado. Hay que coordinar todos los factores que contribuyen a dar la atmósfera de cada momento, luz, decorado, vestuario, colocación, gesto y tono de los actores para lograr esa unidad que tuvieron al ser concebidos en la mente del poeta y que es lo que da verdadera categoría y eficacia estética a una representación.

Por eso la labor de director comienza el día en que conoce la obra; termina el día en que la estrena. El espacio de tiempo que media entre estos dos es como una odisea en la cual la idea del realizador va corriendo toda clase de temporales, con el peligro final de que a la llegada nada tenga que ver con el punto de partida. Por eso no se puede encarecer bastante la importancia del estudio inicial sobre el texto. El libro de dirección es necesario para ir marcando en él cuantas observaciones puedan ayudar a los actores, los movimientos, las frases que sea necesario subrayar y cuantos detalles se adviertan. Después en la brega del ensayo, será tarde; la comedia perderá rápidamente su claroscuro y su matiz, nos parecerá que lo mismo da decir un papel de una manera que de otra y que es igual agruparse en uno u otro lado de la escena. Entonces nos salva el libro de dirección, que nos dice exactamente cómo era la comedia, tal como la habíamos imaginado. Nada hay tan importante como recordar con justeza la primera impresión, o el fruto del primer estudio, antes de que esos terri-

bles enemigos que son el hábito y el cansancio conviertan una obra en una superficie plana sin matices ni aristas.

Lo que más se debe cuidar de una comedia es lo que podría llamarse sus cualidades relampagueantes, es decir, las que sorprenden o hacen su efecto súbitamente y a la primera, porque no debe olvidarse que, generalmente, cada espectador ve la obra una sola vez, y, por lo tanto, de nada sirven las bellezas profundas que sólo hallan efectos con el estudio o la lenta asimilación de un texto. La obra del director es, precisamente, esta glosa alada que se desprende de la representación y empapa la sensibilidad de los espectadores hasta hacerles totalmente comprensibles las más sutiles bellezas que escribió el dramaturgo.

Por eso el primer material de un director son los actores; la voz, el gesto, el ademán, bastan por sí solos cuando están ayudados del genio para sugerir todas las emociones, todos los pensamientos. Así trabajaban los primitivos comediantes, y más de una vez se ha intentado en realizaciones modernísimas volver al decorado humano, prescindiendo de todos los recursos escénicos. Y es más, todos hemos visto y aun vemos, actores geniales rodeados de un decorado espantoso, en medio de una luz sin matices y con muebles de prendería, conseguir creaciones de una belleza extraordinaria que no parecían necesitar de nada más. Pero, como no siempre es posible contar con el genio que haga milagros, es preciso que el ingenio del director se agudice para conseguir que la emoción apetecida se produzca. Con un buen director y el tiempo suficiente de ensayo no hay actor, normalmente dotado para la escena, que no llene su cometido.

El director que se halla perfectamente compenetrado con la obra tratará de hacer comprender a cada actor el efecto que pretende lograr de él para conseguir un conjunto perfecto, necesita armarse de una paciencia infinita para explicar el sentido de cada frase, el valor de cada silencio, de cada gesto, para que el actor por sí mismo, no por una pálida imitación

de lo que ha visto hacer, logre crear un personaje. Es un trabajo de minero que golpea sin descanso hasta encontrar la veta ; pero ha de hacerse con el tacto y la humildad suficientes para sacrificar el propio pensamiento cuando el actor ha rendido su máximo. El actor no es arcilla, sino biología rebelde. Hay que guiarlo como a los puras sangres sin que sientan látigo ni espuela y la rienda sea norma y no esclavitud.

No es un lugar muy apetecible el de la dirección, porque, en esta exaltada feria de vanidades que necesariamente ha de ser el teatro, el director es el único que no puede tenerla. Esclavo de la obra a la que ha de servir, su toque, que ha de estar en todas las cosas, no puede ser visible. A la manera de una divinidad benévola, ha de pasar sin dejar sentir pesadumbre de su huella con ese don supremo de ironía que es el puro servicio de la belleza.

# EL TEATRO ROMANTICO

Por M. CARDENAL DE IRACHETA

**N**OTEMOS en primer lugar que lo que llamamos Historia de la Literatura es una complejísima construcción mental que tiene su justificación desde muy diversos puntos de vista. Es, pues, difícil hablar del teatro romántico en España con pocas palabras, sin que éstas resulten arbitrarias las más de las veces. Sin embargo, hecha la anterior salvedad, si el lector va aceptando algunos supuestos cuyas pruebas no es posible acompañar, podremos establecer algunas directrices de aquel movimiento literario, que, expuestas brevemente, serán la materia de este artículo.

## LA TRAGEDIA NEOCLASICA Y EL ROMANTICISMO

El romanticismo fué, por lo pronto, una liberación del patrón neoclásico. Este carácter, aunque negativo, es, sin duda, uno de los más claros. Encerrada la tragedia neoclásica en las famosas reglas pseudoaristotélicas de Boileau, alimentándose de la fábula antigua y expresándose en la lengua convencional de las ya vetustas imágenes profanas las más de las veces, parecía un marco estrecho y entorpecedor de la inspiración del poeta. Esta liberación de la preceptiva neoclásica no es, evidentemente, todo el romanticismo; pero es, sin duda, un carácter importante del mismo. Conviene, sin embargo,

decir que tal patrón retórico no era, en definitiva, obstáculo insuperable a la revelación del genio. Dentro de sus normas pudo escribir Moratín una comedia perfecta—*El Sí de las Niñas*—, y Racine tragedias admirables, como la *Fedra*. Pero no estaba evidentemente justificado sojuzgar tan definitivamente la capacidad poética del hombre. Toda la literatura romántica es una prueba a posteriori de que fuera de las leyes de las preceptivas neoclásicas podía vivir la belleza. Por otra parte, y por lo que se refiere al teatro, ¿a qué reglas aristotélicas se habían sometido Shakespeare y Calderón? Y así fué que la revuelta romántica contra las reglas del arte se justificó a sí misma creando mundos de belleza. Por otra parte, y por lo que se refiere a España, la tragedia neoclásica—de Huerta, de Quintana y de Martínez de la Rosa—nunca fué un género que lograra frutos perfectos. Fué más que expresión de una verdadera necesidad poética, hija de un convencimiento teórico o de una moda importada e impuesta. El genio dramático español—como el inglés—había producido un teatro en el siglo XVI y XVII que era expresión auténtica del alma nacional. A fines del XVIII y principios del XIX, seguían en las tablas nuestro Lope, Tirso y Calderón. Sólo el talento declamador de un Máiquez mantenía junto a nuestros dramas nacionales las frías producciones de la tragedia neoclásica, cuando surgió la revolución romántica. El romanticismo, pues, por lo que se refiere a su aspecto liberador de la estrechez preceptiva del neoclasicismo, tenía en España andado todo el camino. Los escasos y medianos productos de la tragedia neoclásica no podían ser obstáculo serio a un teatro nuevo y capaz de recibir las creaciones del genio. Al mismo tiempo, como acabamos de indicar, la auténtica tradición española, jamás ahogada por la férula clasiquina, la tradición de Lope y Calderón, estaba viva aún en la escena. Pero, fuerza es confesarlo, faltó en España el genio capaz de llevar a cabo la revolución romántica. No hubo en España ni un Schiller ni un Hugo. Es

más, nuestros más esclarecidos románticos son en el teatro figuras dudosas, vacilantes y miméticas. Larra mismo—*Macias*, 1834—no se atreve a declararse romántico ni su drama lo es plenamente. Gil y Zárate, que conocía bien el movimiento europeo, tampoco rompió con los moldes ni dió con los nuevos derroteros en su *Blanca*. Espronceda cuando ya había escrito el *Himno al Sol* aún escribía comedias moratinianas, y en su *Blanca de Borbón*, a juicio de Escosura, dejó una tragedia a caballo entre las dos escuelas. El impulso tuvo que venir de fuera. Fueron los emigrados quienes importaron el nuevo estilo. Pero fueron precisamente escritores procedentes del campo dieciochesco, Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas, quienes ensayaron el nuevo estilo. *La Conjuración de Venecia*, 1834, y *Don Alvaro*, 1835, son ya plenamente dramas románticos. Ambos autores habían pertenecido a la escuela neoclásica (*Lanusa*, del Duque de Rivas y *Edipo*, de Martínez de la Rosa, son ciertamente, *Specimina* excelentes de aquélla) y ahora se mostraron lo suficientemente dúctiles para bogar con el nuevo viento literario.

#### LA PASION ROMANTICA Y LA PASION POLITICA

El romanticismo no fué sólo liberación de las reglas del arte neoclásico. No respondía solamente a necesidades estéticas, sino que nacía de un extracto más profundo: fué una auténtica rebelión, la rebelión titánica, la afirmación titánica del yo, *el mal del siglo*. Por eso fué, ante todo, pasión. Y esta pasión se manifestó, asimismo, en la política y en la acción social. Aunque parezca paradójico, no hay oposición entre el individualismo y el socialismo. Como no la hay tampoco entre el egoísmo y el altruísmo. El altruísmo y el socialismo no son más que garantías para el individuo. El arte dramático también se sintió arrastrado por esta gran pasión por el individuo, que aflorando de la metafísica rebeldía titánica, se manifestaba

en la vida pública. Conviene anotar, además, que la función directora de la sociedad, que por siglos estuvo encomendada a la nobleza y a la Iglesia, a los teólogos, vino desde mediados del siglo XVIII a quedar abandonada en manos de ese enorme monstruo que se llama la opinión pública. Este fué el gran momento del intelectual laico. El intelectual vino a ser el gran inspirador y el gran consejero de la opinión pública, y a su vez, quedó preso de ella. El teatro se hizo tribuna, y, aun dentro del molde neoclásico, Alfieri fué un gran portavoz de su tiempo, un portavoz de la pasión política. Su gran tema fué la *tiranía*. Venimos, pues, a parar en que con ropaje neoclásico ya se presentó el tema central del romanticismo. Y esto ocurrió también en España. Permítasenos subrayar una inconsecuencia estética. Nuestros dramáticos, aun al escribir dramas neoclásicos, como Gil y Zárate, por ejemplo, en cuanto servían la corriente política de su época, servían con armas del antiguo régimen a los más legítimos intereses del romanticismo. La tragedia neoclásica *Blanca*, de Gil y Zárate, prohibida por la censura durante el decenio de 1823-33, es un mitin contra la tiranía.

#### OTROS ASPECTOS

Para muchos consistió el romanticismo en un nuevo interés por la Edad Media, por el Cristianismo y por lo caballeresco. Esto es cierto, pero no lo es que el romanticismo fuera, en su esencia, cristiano ni caballeresco. El cristianismo y la caballería no fueron para el romanticismo más que temas artísticos. También para Chateaubriand. En España, Lope y Calderón habían puesto en pie, en el siglo XVII, toda la leyenda medieval en sus dramas, tanto profanos como religiosos. Se les tuvo ahora por grandes románticos, pero esto es un error. Lope y Calderón no añoraban el pasado medieval. Lo llevaban entrañado y al par se sentían muy de su tiempo y muy a gusto en él. Para ellos, en lo social de la Edad Media, no había habido

solución de continuidad. Aceptaban el Renacimiento como algo que sólo afectaba a la forma. Por el contrario, los románticos miraban al pasado con los ojos melancólicos con que se contemplan las ruinas. Vivían, además insatisfechos. El pasado medieval fué para ellos sólo una rica temática con que expresar sus sentimientos de insatisfacción. Así, lo caballeresco y lo cristiano vinieron a ser pábulo de la imaginación romántica, pero el sentimiento no era ni caballeresco ni cristiano. Vino a sumarse en España a todo esto otro elemento. Me refiero al sentimiento nacional. La guerra de la Independencia lo exacerbó, como las guerras de la Revolución habían exacerbado el patriotismo francés. Y así el sentimiento nacional llevó de nuevo a la escena las figuras de nuestra gran epopeya nacional. Hay que reconocer que hubo una oleada de sincero amor a las cosas patrias entre nuestros románticos. Nuestra Historia, fiel o equivocadamente interpretada, fué apasionadamente amada. García Gutiérrez que, aunque precoz literariamente, se incorporó ya tarde al movimiento romántico—nació en 1817 cuando Lamartine tenía casi treinta años y Chateaubriand y Byron eran ya famosos—resume, en cierto modo, y es lástima que su talento fuera mediocre, todos estos aspectos del romanticismo. Su *Venganza Catalana* es, en efecto, una exaltación de las virtudes caballerescas, de la pasión política contra la tiranía y del patriotismo nacionalista.

Entre 1834 en que se estrenó *La Conjuración de Venecia* y 1844, fecha de la aparición de *Don Juan Tenorio*, discurre la gran década de nuestro teatro romántico. De todo él sólo dos dramas han resistido el paso del tiempo: *Don Alvaro* y *Don Juan Tenorio*. La implacable depuración estética que los años traen consigo, ha hundido en el olvido la casi totalidad de nuestro teatro romántico. Sólo el gran talento literario del Duque de Rivas, que en el *Don Alvaro* se superó a sí mismo tocando casi los límites del genio, nos hace aún asistir con gusto a una representación del teatro romántico. Tal vez escribiera el Duque de Rivas aquella obra como una concesión

a los tiempos, como un ensayo de sus fuerzas expresivas o como un juego literario en fin, pues es producción sin antecedentes ni consecuentes en el resto de su teatro. Pero es el caso que ha quedado como el máximo hito de lo romántico español en el teatro. Hay en el *Don Alvaro* aquella mezcla de lo sublime y lo grotesco que pedía Hugo en su prólogo del *Cromwell*, pero realizado, a nuestro juicio, con más acierto y diríamos que con más naturalidad que en el propio drama de Hugo. Hay, además, una muda protesta contra la sociedad, y hay, y es esto lo esencial, una lucha titánica del individuo contra el destino, contra la fuerza del sino. Se ha dicho, repetidamente, que el estilo es descuidado; pero, aunque esto es cierto, también lo es que tiene a veces inspiración y siempre soltura y gracia. Si sus versos no recordaran, en algún momento, a los de *La vida es sueño*, si fueran tan hermosos como los de Calderón, si junto al sino de Don Alvaro no hubiera tantas casualidades, sería tal vez el drama del Duque de Rivas una producción genial.

*El Tenorio* es el otro drama romántico que aún perdura en nuestra escena. Como el *Don Alvaro* está también plenamente dentro de la estética romántica del género. Don Juan, como Don Alvaro, es personaje a quien el destino avasalla y subyuga. A Don Juan como a Don Alvaro, de nada le sirve cuando llega la ocasión alzarse contra su sino. Pero hay una diferencia esencial entre *Don Alvaro* y *Don Juan*: *Don Juan* se salva. He aquí algo desconcertante que convierte, en definitiva, al drama de Zorrilla en un melodrama. Zorrilla, católico y romántico a la vez, nos desconcierta; ¿fué acaso Zorrilla auténticamente romántico? ¿basta acaso para hacer un drama romántico con romper las unidades, mezclar lo sublime y lo trágico y evocar el pasado? El tema de Don Juan es romántico en sí mismo; pero un Don Juan salvado por los rezos de una niña es demasiado edificante y demasiado consolador. Ese Don Juan contrito no puede vivir entre Rolla, Manfredo, René y el Estudiante de Salamanca. Es verdad que

Doña Inés es hermana gemela de Doña Elvira, *amor del Estudiante un día*. Pero tiene un poder con el que no contaban los románticos: el de la gracia. Tal vez, en definitiva, no haya habido en España auténticos poetas románticos. Por lo menos, salvo Espronceda, el romanticismo no ha tenido en España expresión notable. En el teatro ya hemos visto entre qué límites se movió el romanticismo español y cómo de entre sus producciones únicamente dos o tres resisten el paso de las generaciones.

# PLASTICA Y ORNAMENTACION ESCENICAS

Por VÍCTOR MARÍA CORTEZO

**E**L «todo es convencional», de la célebre frase referente a la realidad escénica, verdad como un templo, que se trató de disimular por los más «convencionales» procedimientos durante el pasado siglo (el pasado siglo en el Teatro es, a veces, todavía el último jueves, noche del estreno reciente), es hoy casi un lema y una bandera para los que servimos la materialidad de la presentación en escena.

No es muy justo decir materialidad refiriéndose a la labor que los pintores últimamente están prestando al servicio de la literatura dramática, ya que supone más espíritu que pacotilla; la materia puede decirse que es empleada también convencionalmente y si no fuese por su utilización en favor del contenido, ideológico más que imaginativo, no sería tan trascendental la diferencia de escuela entre plástica teatral, novecentista y moderna.

Si uno de nuestros actuales bocetistas imagina un telón pintado a la manera de los escenógrafos de hace cincuenta años, si emplea en él una exacta perspectiva oblicua, si finge sabiamente efectos de luz o sombra pintados y miente con minuciosidad los detalles de la carcoma en la madera, el granito de la piedra y hasta el polvo de la atmósfera, el telón se diferenciará de su antecedente, del que ha imitado la técnica en eso en que está intencionadamente imitado y se le emplea como comentario espiritual.

Se diferencia :

1.º El escenógrafo de 1800 y pico, lo pintó así, tratando de engañar la vista y engañando la suya propia. El moderno lo «pasticheó» para subrayar, precisamente, este engaño.

2.º Aquél no se ocupó del sabor literario que la obra pudiera tener, y empleó el mismo procedimiento para los decorados de todas aquellas que le encomendaban. Este sólo lo emplea cuando el sabor de la obra se lo inspira.

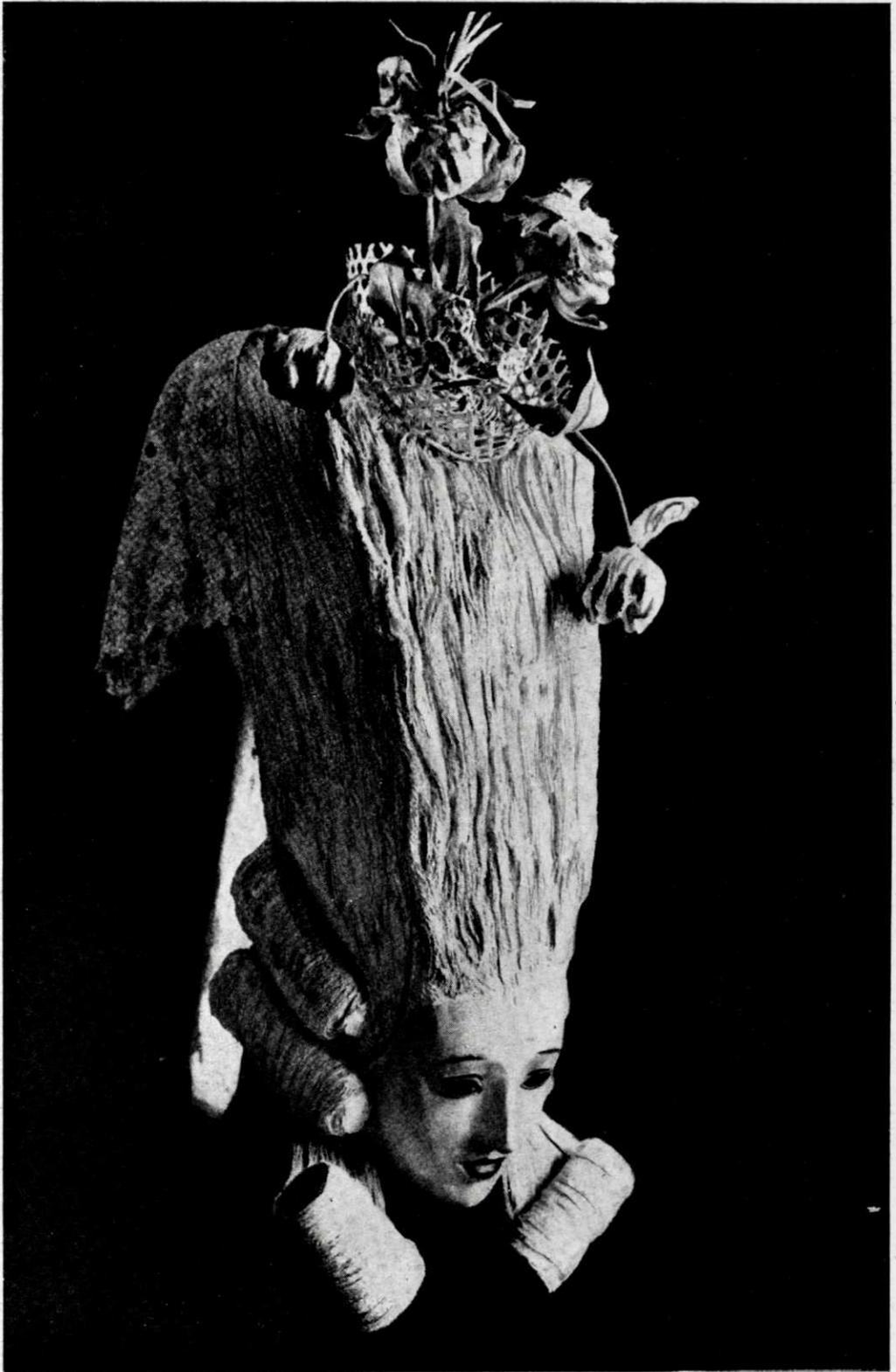
3.º El primero mima su técnica de «ida», por virtuosismo de taller. El segundo «de vuelta», por cultura de artista, por cultura literaria se podría decir.

4.º Uno trata de disimular el «convencionalismo» que supone el papel o la tela con más o menos habilidad (como los fondos de fotógrafo). El otro utiliza ese mismo convencionalismo y lo emplea de un modo decorativo y puramente ornamental.

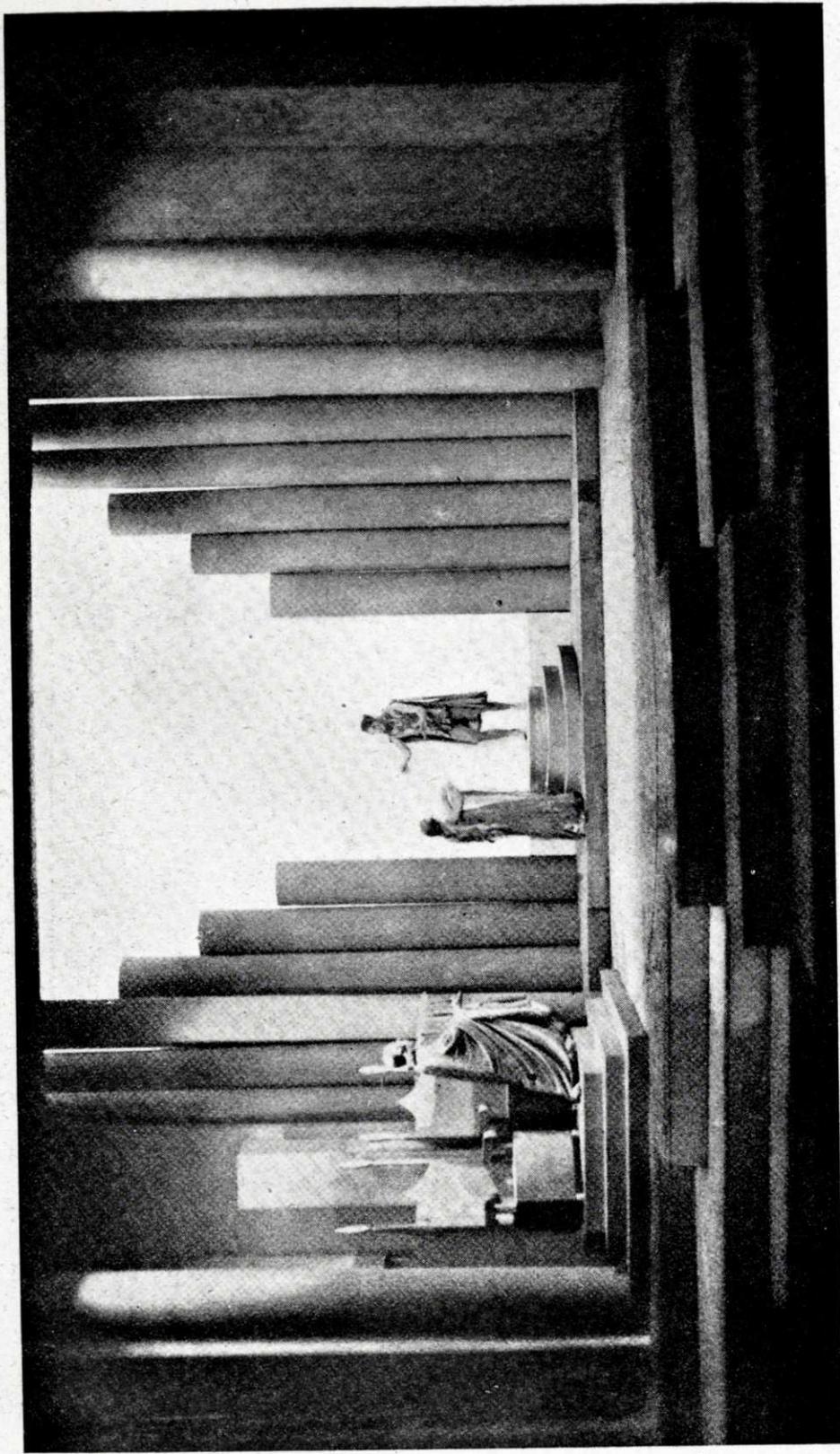
De todo aquel aprendizaje difícil de taller que suponía la escenografía anterior a la nuestra, han quedado telones maravillosamente pintados, deliciosos, y aun muy bellos a veces, pero incapaces de servir la obra literaria para la que fueron destinados.

Los paisajes son casi siempre buenos, pero los interiores catastróficos, excesivos y tan tremendamente recargados y arbitrariamente amazotados, que palabras y gestos perdían su directa efectividad ante ellos.

Recordemos un poco lo que era aquello ; si se trataba de la «sala de un castillo feudal», veíamos : unos rompimientos recargados que formaban varias embocaduras señalando artesonados, cuya hábil perspectiva se veía burlada por la menor arruga o doblez del papel o la tela ; columnas monumentales, panoplias y cortinajes, todo en un desorden ornamental que trataba de disimular problemas insolubles, como el casar el borde de volúmenes pintados (ángulos de las bases, etc.) con el tablado. Si a esto se añade que coincidió con esta moda de escenografía la del vestuario que trataba de ser autenticista



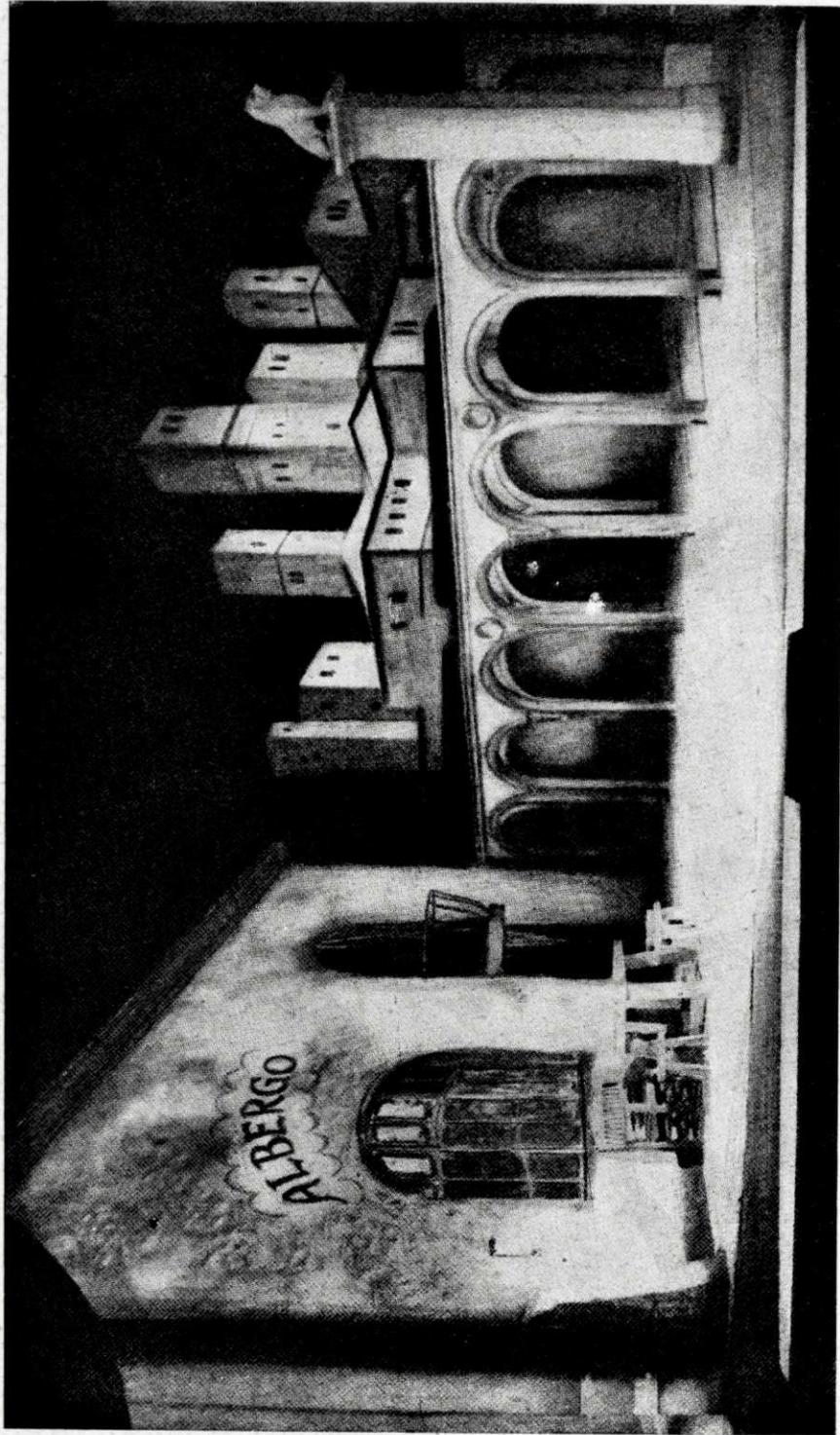
Máscara de teatro para un ballet, de Oliver Messel.



Un escenario «expresionista» —teatro norteamericano—, maqueta de Herbert Prentice.



Traje de teatro, hecho sobre un dibujo de Spencer Watson.



Aspecto de un escenario giratorio que permite desplazar la acción sin interrupciones: Para «Todo está bien si acaba bien» en el Teatro del Estado de Berlín. (Emil Pirchan, bocetista.)

por el procedimiento opuesto, como era el emplear los materiales auténticos (brochado por brochado, metal dorado por oro, bordados y menudencias), tenemos que una actriz (fotografías de Teresa Lamadrid en traje de teatro) tenía, con su complicado y concienzudo atavío, un aspecto mucho más sólido que el muro de la vetusta torre ante la que se colocaba. Delante de las columnas, imitando el mármol con buena voluntad, se colocaba un guerrero armado de refulgente acero que hacía aún más notar la pobreza del papel pintado, y los cortinajes simulando damascos y tapicerías y el traje de terciopelos y damascos auténticos se perjudicaban mutuamente.

Pongamos otro ejemplo :

Ahora ya no se trata de aposentos suntuosos ; la escena representa una choza o el interior de un molino. Las dimensiones y despiece del decorado están calcadas de decorados del género del anterior ; el escenógrafo se ha limitado a sustituir las columnas por postes, los artesonados por traviesas, palos y colgajos y la ornamentación, tan recargada como la de la «sala feudal», es una réplica exacta en «rústico» o «pintoresco». Delante de este decorado de tonos sombríos e iluminación tenebrosa, podemos imaginarnos a los actores, calzados de medias inmaculadas y lindos zuecos de fantasía, vistiendo trajes policromados de remiendos pulcrísimos y actuando bajo sus peluquitas de muñeco, amorosamente cuidadas por el peluquero.

Obras hay que, ciertamente, nos gustaría ver representar dentro de tal aparato ; pero pensemos en Shakespeare y Calderón, en O'Neil y Giraudoux ahí metidos y preferiremos colocar el cartel primitivo :

ESTE ES UN BOSQUE

ESTO ES UN PALACIO

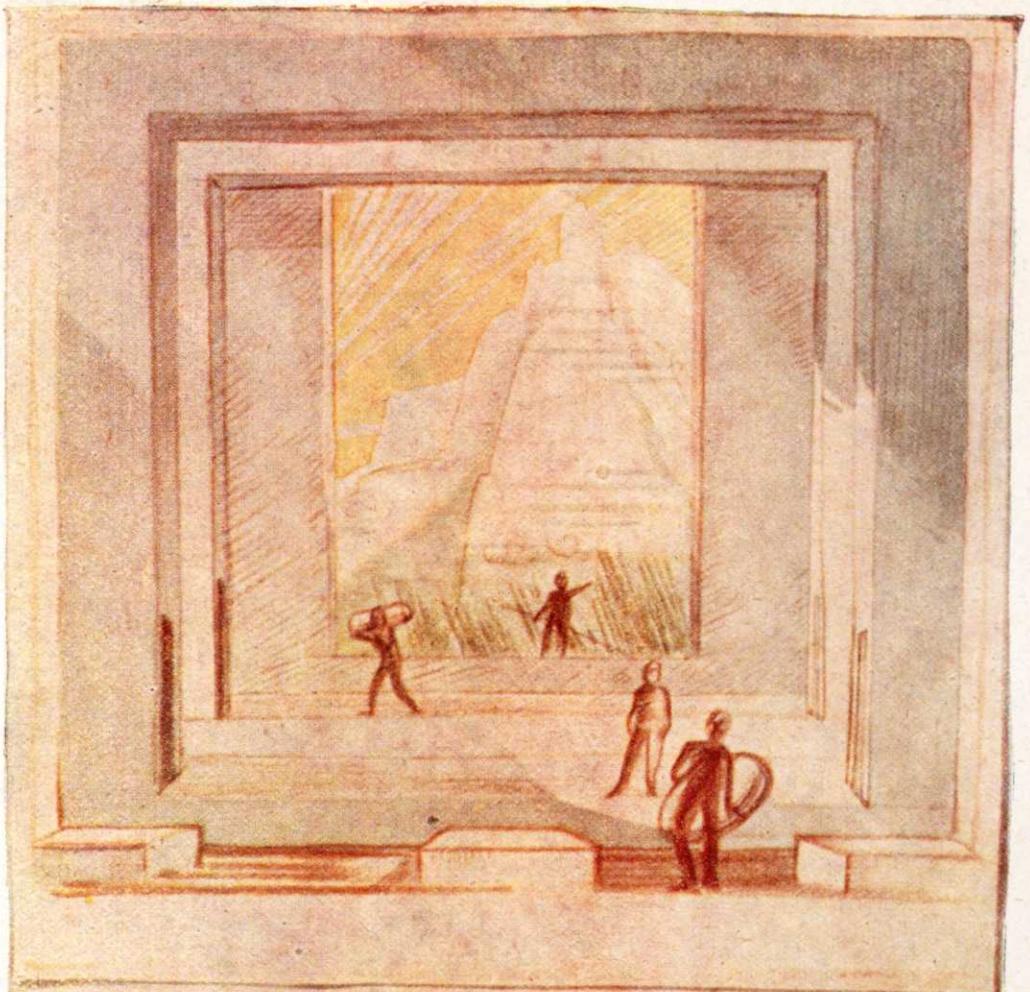
Estas cuatro palabras elementales encierran una idea y enriquecen de sugerencias la imaginación del espectador mucho más que la balumba de la retórica escenográfica. Estas cuatro

palabras son la clave de toda la plástica teatral moderna. Recordemos la puerta de Burmann para el «Macbeth» del año pasado y aquel bosque del «As you like it» que montó Copeau y que no era sino un enorme cubo pintado de verdes húmedos, tras el que surgían unas esbeltas astas de ciervo. Ultimamente hemos admirado los trajes de Cristián Berard para «Electra»; —jirones y paños de telas que ennoblecen las actitudes; nada arqueologista por supuesto, pero sí «teatral», y los colores ocres, negros y blancos de los vasos áticos, púrpuras desde el azul al rojo y oros—. Todo de una belleza insuperable y de una gracia libre, perfectamente espiritual; todo verdaderamente «inspirado», griego de París, que es decir doblemente griego.

Dice de este extraordinario pintor teatral Luis Jouvet, el gran actor y director francés, que «lo que caracteriza su ciencia teatral es su mimetismo». El gran artista no se documenta en una erudición prolija de informaciones muertas sobre vestuario, arquitectura, mobiliario de época, etc., sino que se deja llevar por el empuje, la elevación que la obra literaria le inspira; se adapta a ella, la sigue, la imita formalmente. Habrá frases, pensamientos que le sugieran una forma, y ésta será más griega o renacentista que si hubiera seguido un documento al pie de la letra.

No es al pie de la letra como trabaja, sino en la letra y con la idea que mueve la letra. Habrá ritmos de palabras que moverán en él ritmo de color. El artista será como un melómano que pudiera expresar plásticamente sus sensaciones. Será, no un escenógrafo, sino un escenómano.

«Sabe, como San Francisco—sigue diciendo de Cristián Bérard, Jouvet—, aliar amorosamente lo sórdido a lo magnífico.» Fórmula maravillosa de lo decorativo cuando trata de superar lo ornamental y ser emoción y decoración a la vez (lo que es bien teatral); fórmula de Miguel Angel y de Goya, de Tiépolo, Greco, Velázquez y casi todos los «faros», cuando al pintar no pretenden atraer (como el tendero con su escaparate), sino



The sketch was made in a dimension of 1000 square feet, and as might be expected by the nature of the sketch in America or in the south of England, where a "set up" is needed. The sketch (made in 1870) shows a scene which is to stand through the whole play - or suitable for all the plays of Shakespeare. It is not difficult to build - not very difficult, then, usual, however, a "set up" -

It consists of a procession, each of about 25 feet square, with a second arch of about 8 feet behind the first arch. The second arch is about 25 feet square, and is raised on a step which is 2 feet high. Behind this second arch comes another step 2 feet high and about 3 or 4 feet distant from the second arch. On this step are placed two sliding "walls" or "doors" which run on small wheels or rollers. Behind these are the so many back-clothes, as you need, painted to represent what you see. These back-clothes are the only parts of the scene which require painting. Your another group will do well to engage the services of each the classes, & younger members of the same household to help carry this design further - although it is perfectly possible

Croquis de Gordon Craig para un decorado, completado por una literatura minuciosa.





Telón para «El sombrero de tres picos» en los ballets rusos.-Pintura de Picasso.



deslumbrar; fórmula de todos los grandes artistas, incluso los de la última (y magnífica) escuela de pintura, tenida hoy por decadente.

Estas divagaciones encajan con el tema de la plástica teatral. Verá, pues, el lector que ya no se trata, para el escenógrafo (pintor de teatro diría mejor y según yo lo entiendo), de «hacer un bosque», sino de «hacer un bosque para Shakespeare», y de hacerlo, no sólo a la medida, sino a la no medida, a lo que no tiene medida, como no la tiene el sueño ni el Teatro. Sin arbitrariedad, sin embargo, porque la arbitrariedad también es una medida, y aquí entramos en el lunar de la escenografía moderna; la arbitrariedad que puede uniformarla en un sentido de afectación, como el que tuvo la anterior escenografía, que también era, aunque más pedante, arbitraria.

Esta arbitrariedad, que no es pedante en su técnica, de los pintores modernos al servicio del Teatro, puede serlo, por lo que pudiéramos llamar «partidismo», artístico. Suenan constantemente en el vocabulario del arte moderno las palabras «expresionismo», «impresionismo», «surrealismo», etc. Los pintores han aportado a la escena estas modalidades de las escuelas modernas de pintura, lo que ha enriquecido extraordinariamente la plástica del escenario. Ahora bien, todos estos estilos pictóricos se adaptan a las necesidades de las obras dramáticas, según los casos; lo expresionista, que tan bien cuadra a Kaiser, desentonaría en Barrie; lo surrealista, que resultaría maravilloso en Maeterlinck, sería absurdo en D'Annunzio; lo realista necesario a Berstein y Benavente, es superfluo para Ibsen. Ultimamente he visto una *Malquerida* que se servía de un decorado «puntillista», y esta técnica que empleó el prodigioso Camille Pissarro para pintar sus paisajes brumosos de Londres, resultaba torpe para describir la luz y la desnudez castellana, ineficaz por completo. Se recordaban viendo el forrillo cuajado de verdes y amarillentos confettis, las «Baigneu-

ses», de Seurat, y chocaba este recuerdo entre el ruidoso realismo, tan de «bulto», de la célebre obra benaventina.

Entre todas las nuevas tendencias de «puesta en escena», la más importante adquisición ha sido, sin duda, el «sintetismo», hoy convertido casi en tópico y del que tanto se abusa, pero de indiscutible valor, porque ha permitido que las obras se desarrollen en su verdadero ámbito emocional.

Fué Gordon Craig el genial innovador de esta tendencia, que dejó escenarios amplios, sólo vestidos de cortinajes y elementos sugeridores.

Cuando Eleonora Duse vió el decorado que Craig la había montado para una obra de D'Annunzio, quedó aterrada y dispuesta a enfurecerse. Había levantado Craig el bambalín dejando una embocadura altísima; la escena sólo eran cortinajes oscuros y al fondo se abría una enorme ventana por la que entraban sinfonías de color en una gama que, según él, correspondía al estado de alma de la protagonista en aquel acto. La misma Duse dice que iba ya a protestar de aquella locura, cuando se dió cuenta de que aquello era una revelación y abrazó emocionada a su artista.

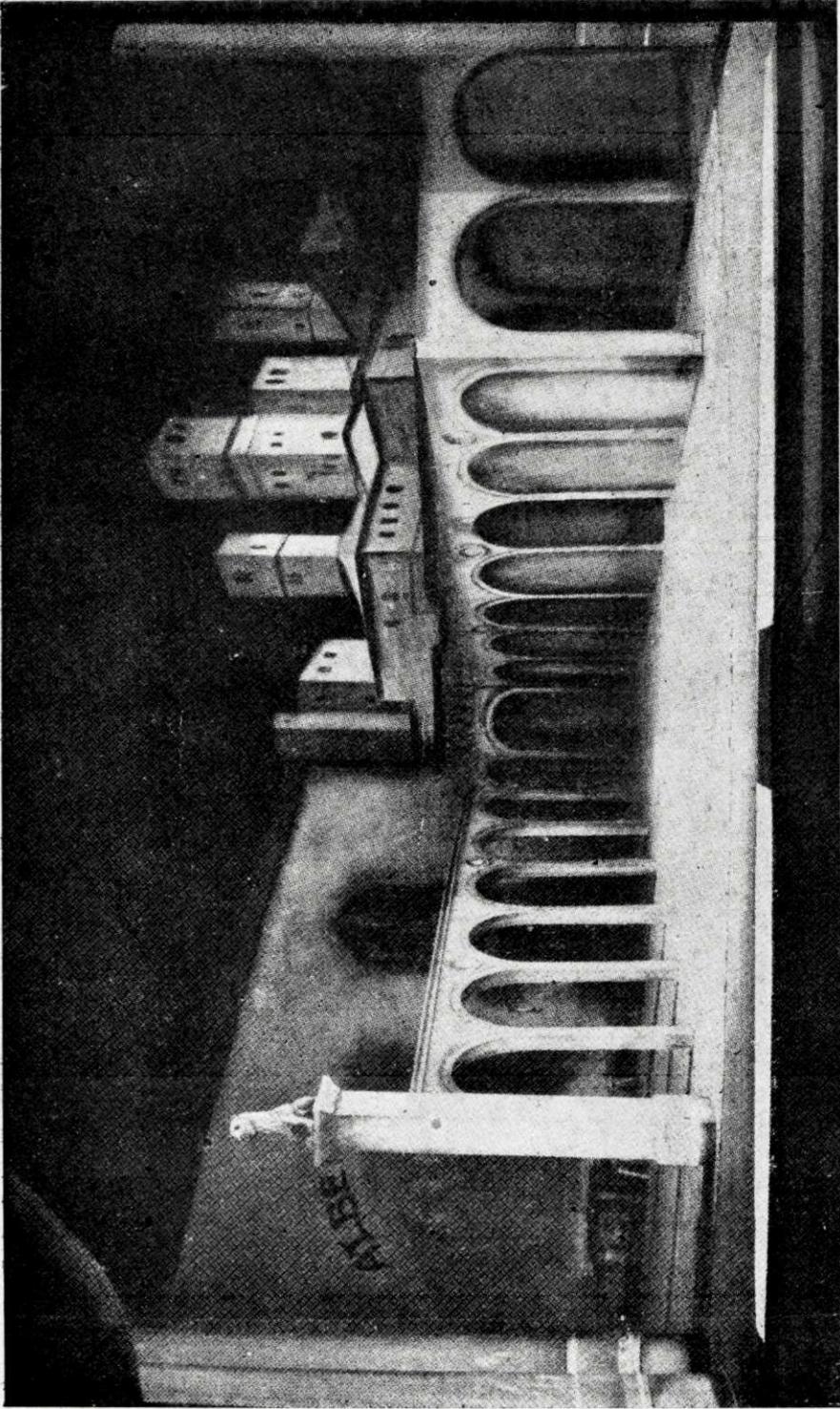
De este decorado de Gordon Craig nació el uso y el abuso de la cámara oscura y el decorado sintético, que a su vez ha llegado a cristalizar en convencionalismo y en tópico. Hemos visto salir del paso a decoradores de teatro con «unas cortinitas y unos trastitos». Una actriz muy celebrada (famosa por su roñosería) encargaba, no hace mucho, un decorado, diciendo: «Una cosa moderna. ¿Sabe?, unas cortinitas y unos trastitos.»

Sin embargo, esta tendencia a sintetizar, junto con el enriquecimiento que supone el empleo de decorados y elementos corpóreos (nacidos del realismo de Antoine), es lo más importante en la revolución que ha sufrido la escenografía y su técnica.

Sistemas mecánicos, aún no adoptados en los escenarios españoles (tablado giratorio, ascensores, telares movibles), su-



Figurines de la gran pintora Laura Knight para el ballet «La feria de los gansos».



Aspecto de un escenario giratorio que permite desplazar la acción sin interrupciones: Para «Todo está bien si acaba bien» en el Teatro del Estado de Berlín. (Emil Pirchan, bocetista.)

ponen una economía de tiempo y dinero y completan este «progreso» de la plástica escénica, en el que los pintores de teatro no intervenimos demasiado, porque el interés vuelve a ser por el telón pintado y se vuelve en todo aquello que toca la plástica a la gran ornamentación.

Pero como el teatro hoy es un poco (y también las otras artes) revisión y resumen, y como igual se deben montar obras clásicas, que del reciente futurismo, que del actual realismo, bueno es que, para cada una, se levante la puesta en escena que requiera y tal y como pueden hacerlo hoy artistas especializados.

# LUMINOTECNIA ESCENICA

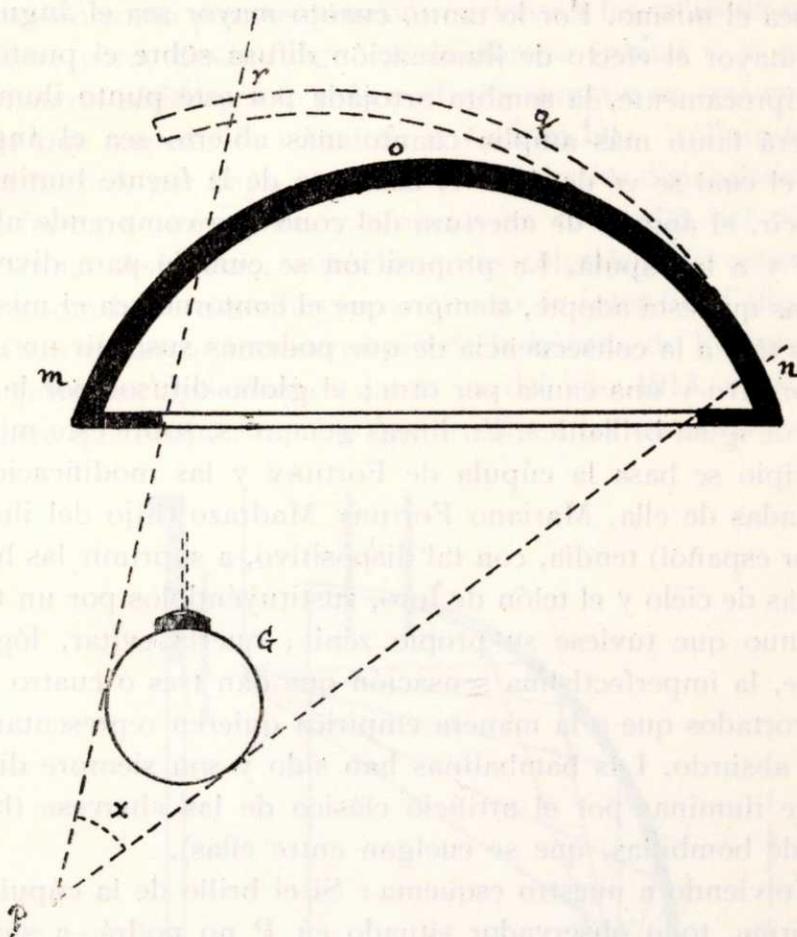
Por RAFAEL M. ROMARATE

## ¿Sombras arrojadas o sombras difumadas?

**A**SI como en la literatura dramática pugnan y se contraponen en el correr de los días la tesis naturalista y la idealista, así en el tiempo pugnan y se contraponen, sin llegar a un depurado canon estético, el alumbrado real u objetivo, en que se persigue con artificios complicados conseguir la luz natural, y el alumbrado sintético, de focos destacados y colores simples, en que de intento se rehuye el matiz, buscando sólo el contraste de la iluminación en las figuras, sobre unos fondos planos y homogéneos. ¿Cuál de ambas tendencias ha de ser la preferible? Difícil es sentar escuela ni hablar ex cátedra en una cuestión tan ardua como es la suma expresión del Arte. Tengo para mí que todos los medios son buenos si concurren a dar plasticidad—real o virtual—a la obra representada, si llegan a ligarse y aun a fundirse con la obra misma, tal cual la creó el dramaturgo, y también, sin olvidarlo, tal como su tiempo de acción o de creación requieran. Un Tenorio, por ejemplo, a base de proyectores crudos, con fondos planos y cortinas lisas, lo estimo tan desacertado como sería un Edipo o un Macbeth sobre un fondo realista y alumbrado difuso. Hay también el término medio, que predicaba Horacio, y sin caer en un excesivo subjetivismo recurrir a él siempre que convenga subrayar algún momento psicológico en que la realidad quede por bajo de la fantasía. «Los Ciegos», de Maeterlinck, o «La sombra del Mal», de Lenormand, pudie-

ran ser casos aplicables. Vamos a ver las tentativas y los medios adoptados para lograr, en lo posible, estas iluminaciones de tipo realista y de tipo subjetivo.

El primer esfuerzo realizado por la técnica moderna fué el de conseguir un ambiente luminoso que diese la sensación de



profundidad y en el cual las sombras de los actores o de los objetos, fuesen tan difumadas como las de la luz diurna. De aquí vino el empleo de la cúpula iluminada directamente que a su vez reflejaba la luz indirectamente, a modo de amplio difusor que diluía suavemente las sombras, pues es sabido que cuanto mayor sea en dimensiones la fuente de emisión más

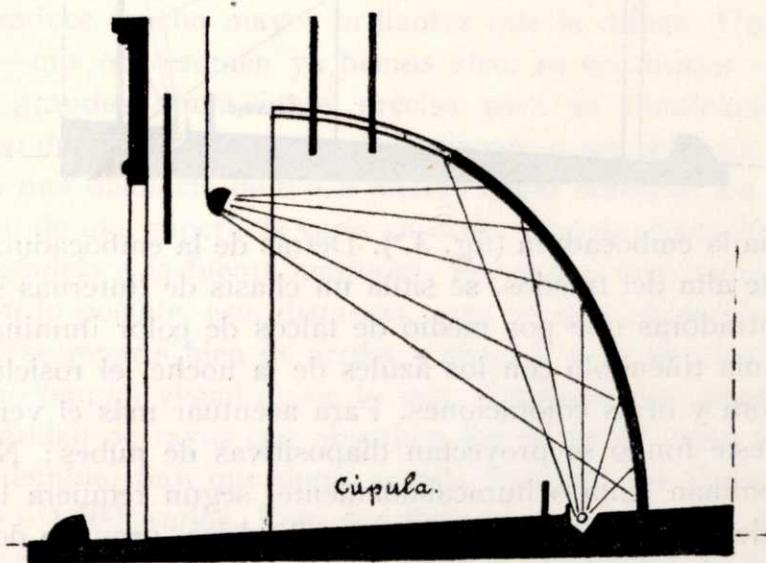
difundidas son las sombras que arroja. Esto se basa en el principio de que todo punto  $P$  iluminado por un foco difusor  $G$  (fig. 1.<sup>a</sup>) recibe una cantidad de luz difundida idéntica a la que recibe por una cúpula de la misma brillantez  $m$ ,  $o$ ,  $n$ , a mayor distancia, siempre que el ángulo  $\alpha$  que comprende a los dos sea el mismo. Por lo tanto, cuanto mayor sea el ángulo  $\alpha$  será mayor el efecto de iluminación difusa sobre el punto  $P$ , y recíprocamente, la sombra arrojada por este punto iluminado será tanto más amplia cuanto más abierto sea el ángulo bajo el cual se vé desde  $P$  el contorno de la fuente luminosa, es decir, el ángulo de abertura del cono que comprende al difusor y a la cúpula. La proposición se cumple para diversas formas que esta adopte, siempre que el contorno sea el mismo, y nos trae a la consecuencia de que podemos sustituir un efecto por otro y una causa por otra; el globo difusor por la bóveda de igual brillantez. En líneas generales, sobre este mismo principio se basa la cúpula de Fortuny y las modificaciones derivadas de ella. Mariano Fortuny Madrazo (hijo del ilustre pintor español) tendía, con tal dispositivo, a suprimir las bambalinas de cielo y el telón de foro, sustituyéndolos por un todo continuo que tuviese su propio zénit; quería evitar, lógicamente, la imperfectísima sensación que dan tres o cuatro planos cortados que a la manera empírica quieren representar un cielo absurdo. Las bambalinas han sido y son siempre difíciles de iluminar por el artificio clásico de las «herces» (baterías de bombillas, que se cuelgan entre ellas).

Volviendo a nuestro esquema: Si el brillo de la cúpula es uniforme, todo observador situado en  $P$  no podrá, a simple vista, determinar su línea, y cualquier otra  $n$ ,  $q$ ,  $r$ , por ejemplo, que tenga el mismo contorno aparente  $n$ ,  $r$ , le producirá la misma sensación, incluso la bóveda celeste, salvo ajuste de brillo y de color. De aquí la impresión de profundidad que produce la cúpula de Fortuny.

Para lograr la uniformidad de iluminación se recurrió a diversos sistemas, tanto por alumbrado frontal como por tras-

parencia. En este caso aumentaban las dificultades, no siendo la menor el conseguir que una tela ligera conservase la concavidad de la cúpula, ya que cualquier armazón de varillas era inadmisibile por acusarlo la transparencia. Se pensó en complicados sistemas de vacío, a fin de que la tela se tense por depresión como por comprensión se tensan las velas de un balandro; pero, desde luego, el alumbrado frontal y la cúpula de materia sólida era lo más perfecto, aunque en este caso, al tener que respetar la visual de la embocadura, la iluminación deba hacerse por bajo, con baterías especiales disimuladas tras una ferma de horizonte, y alojadas en cavidades del piso de la escena. Asimismo, otras linternas colgadas, de respaldo a la embocadura, contribuyen a reforzar la intensidad (fig. 2.\*).

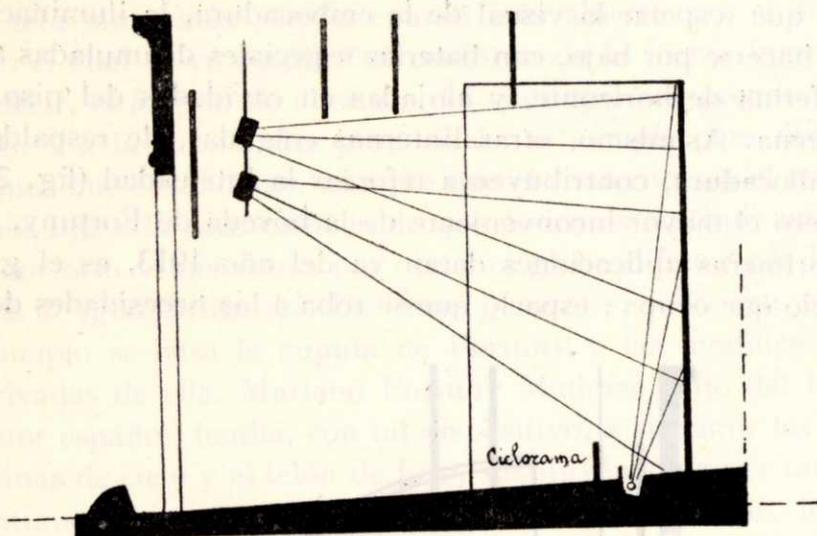
Pero el mayor inconveniente de la bóveda de Fortuny, cuyas primeras aplicaciones datan ya del año 1913, es el gran espacio que ocupa; espacio que se roba a las necesidades de la



tramoya. Fácil es comprender que al servir de horizonte a un decorado lo encierra en una a modo de gran concha, cuya cinta impide por completo el uso del telar, tan necesario para colgar y descolgar las decoraciones. A fin de evitarlo, en lo

posible, hay que dejar una abertura en lo alto, hasta donde no llega la visual; además se precisan escenarios de gran profundidad. Por todo ello ha caído en desuso y se ha sustituido por el *ciclorama*, que bien iluminado puede llegar a dar, si no la misma, análoga sensación de profundidad.

El *ciclorama*, que esencialmente es una superficie cilíndrica de generatriz vertical, se sitúa en el foro, según una curva de desarrollo más o menos abierto, cuya concavidad orien-



ta hacia la embocadura (fig. 3.<sup>a</sup>). Detrás de la embocadura, en la parte alta del trasdós, se sitúa un chasis de linternas semi-concentradoras que por medio de talcos de color iluminan el ciclorama tiñéndolo con los azules de la noche, el rosicler de la aurora y otras coloraciones. Para acentuar más el verismo sobre este fondo se proyectan diapositivas de nubes: Nubes que caminan lenta o huracanadamente, según requiera la escena, de ello se encarga un aparato cilíndrico, provisto de seis o siete objetivos de óptica que giran alrededor de una lámpara de gran potencia por medio de un motorcito y un sinfín regulados desde la cabina de mandos. Con análogos procedimientos: linternas, objetivos, discos giratorios de cristal pintado y otros artilugios se producen los efectos de lluvia,

nieve, o el zig-zag de los relámpagos. Todo esto, junto con el auxilio de baterías regulables y cenitales de campana, es lo que constituye el cuadro *real* de iluminación objetiva, donde se da la preferencia a la diafanidad, la lejanía y las sombras difumadas.

En cuanto a la expresión sintética, por fuertes contrastes de luz y sombra sin tener gran cuidado de su crudeza, el caso es más sencillo y no requiere tanto aparato. Bastan unos cuantos proyectores, los reostatos de regulación y algunos talcos de colores. Es el más práctico para tournés de gran recorrido, cuando se quiere realzar las obras con un adecuado marco sin sufrir la enfadosa acomodación a los mezquinos medios de tanto escenario de provincias, y aun de muchas capitales. Si, además, se lleva un autotransformador portátil que se acople a las variables tensiones, el equipo será perfecto.

Otra ventaja de los proyectores directos es la economía de flúido, ya que a igualdad de distancia la luz bien concentrada produce mucha mayor brillantez que la difusa. Un ciclorama—que en resumen ya hemos visto es un difusor—de no muy grandes dimensiones precisa para su iluminación un equipo de 36 a 40 linternas de horizonte como mínimo, situadas a una distancia de 6 a 8 metros como máximo. La iluminación de una superficie varía en razón inversa al cuadrado de su distancia a la fuente luminosa. Por tanto, convendrá reducir, en lo posible, esta distancia, mas no demasiado para que la luz se reparta bien de arriba a abajo y para que las linternas no tengan visual desde la sala. Teniendo esto presente y la cantidad de rayos que absorben los talcos de color, que es considerable, hay que dotar a cada linterna con lámpara de 1.000 a 1.500 watios. Esto nos lleva a un consumo de flúido, sólo para el alumbrado de fondo en el ciclorama, de 40 a 60 kilowatios-hora, lo que equivale a una potencia de 54 a 82 caballos aproximadamente. A pesar de este derroche de flúido, son verdaderos equilibrios los que tenemos que hacer en la regulación para evitar que la batería de boca—digamos las

candilejas para mejor comprensión—, con simples lámparas de cien watios, no arroje sombras en el ciclorama, es decir, que la luz difundida por éste sea lo suficientemente intensa para borrar las sombras que, inevitablemente, arroja en él, si se quiere alumbrar bien a los actores. El ciclorama y la batería son enemigos irreconciliables; gracias a los «cenitales» que envían su luz verticalmente, y obran como amigables componedores, podemos llegar a ponerlos en un relativo acuerdo. En cambio con cuatro proyectores directos de 1.500 watios se puede alumbrar bien una escena, no ya a nueve metros de distancia, sino desde el fondo mismo del anfiteatro; caso corriente que nos es fácil observar en los llamados «proyectores de sala».

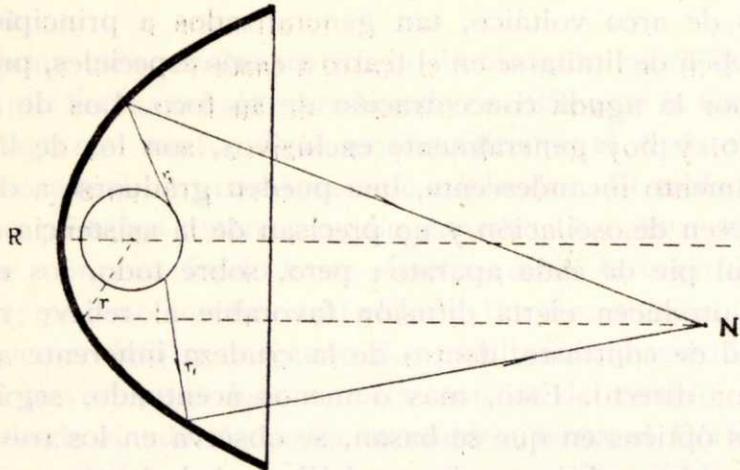
Quien esto escribe realizó la iluminación escenográfica de un Auto Sacramental, representado en 1938 ante la Catedral de Santiago con motivo de la secular Ofrenda al Apóstol, que se celebró aquel año con inusitado esplendor. El tablado, construído para los actores, medía cuarenta y cuatro metros de frente y once de fondo hasta el arranque de la verja del Obradoiro; pero no cerraba aquí el foro. Por necesidades del juego escénico se habían montado dos escalinatas, haciendo puente sobre la verja, que iban a unirse con las del templo, de modo que desde el tablado podía ascenderse hasta el Pórtico de la Gloria: el foro, por tanto, era la grandiosa fachada de la Catedral.

Como los asientos para el público se habían dispuesto en la gran plaza que limitan los edificios próceres del palacio Rajoy, el Hospital de los Reyes Católicos y el Colegio Menor—desde donde presenciaron el espectáculo 14.000 espectadores—, tuve que situar la cabina de proyección al fondo mismo de la plaza, contra la fachada del palacio Rajoy, a no menos de 60 metros de la escena y a 80 y pico de las torres. ¿Cómo hubiera podido alumbrar tan vastísimo escenario a tal distancia sin el auxilio de proyectores concentradores? Pues con sólo tres de mil watios—de espejo parabólico y lámparas epis-

copio—en la cabina, ocho de análoga intensidad ante el tablado y la fachada, más cuatro de mercurio dentro del Pórtico de la Gloria (visible al abrirse las puertas y aparecer el clero de Cruz Alzada), pude iluminar tal conjunto con suficiente nitidez. Téngase en cuenta que por estar entonces España en período de guerra era muy difícil proveerse de proyectores, lámparas y otros elementos, y que muchas cosas, como los reguladores de intensidad y arillos concentradores, tuvieron que improvisarse con medios de fortuna.

En teatros cerrados, donde se opera a menores distancias, no es, en cambio, muy conveniente una excesiva concentración, que aplana las figuras y las roba plasticidad. Los proyectores de arco voltaico, tan generalizados a principios de siglo, deben de limitarse en el teatro a casos especiales, precisamente por la aguda concentración de su foco. Los de mejor resultado, y hoy generalmente exclusivos, son los de lámpara a filamento incandescente, que pueden graduarse a distancia, carecen de oscilación y no precisan de la asistencia de un obrero al pie de cada aparato; pero, sobre todo, los estimo porque producen cierta difusión favorable al relieve y a la suavidad de contraste, dentro de la crudeza inherente a todo proyector directo. Esto, más o menos acentuado, según los sistemas ópticos en que se basan, se observa en los tres tipos más logrados: el de espejo parabólico, el de lente convexa o planoconvexa y el de lente tallada en escalones, tipo Fresnel. Todos tienden al mismo fin; aprovechar la mayor cantidad de rayos emitidos por un foco luminoso dirigiéndolos según un haz paralelo o ligeramente cónico. Es sabido que cualquier fuente de luz despide rayos en todas direcciones, y, por lo tanto mayor intensidad de iluminación se logrará sobre un plano o sólido alejado de ella cuantos más rayos consigamos dirigir sobre él. En el de espejo parabólico esto se consigue casi totalmente por las propiedades geométricas del paraboloide, que refleja paralelamente todos los rayos que inciden en su superficie cuando el foco luminoso coincide con el de

figura. Análogos efectos se consiguen en el de lente biconvexa, producidos aquí por la refracción del cristal, pero con peor rendimiento, tanto por quedar la lente entre el foco y el objeto, lo que origina pérdidas por absorción, como por sufrir los rayos que la atraviesan una notable dispersión, a causa del fenómeno conocido por *aberración de esfericidad*. Tienen de todos modos la ventaja de anular el efecto perjudicial de los rayos no aprovechables, que quedan aprisionados, por decirlo así, entre las paredes de su caja de chapa. En cambio en los de lentes escalonadas, gracias al genial dispositivo de Fresnel, mejora notablemente el rendimiento, corrigiéndose la



aberración y disminuyendo la absorción, con lo que el haz de rayos paralelos es más intenso y dilatado; pero tanto en unos como en otros hay una causa común de que esto no se logre nunca por completo en la práctica, y es que el foco, que geoméricamente debe de ser un punto para que tal condición se cumpla, es en la realidad un conjunto de puntos (del filamento incandescente). De cada uno de ellos—excepto del que coincida con el foco, naturalmente—, salen rayos *desenfocados* que producen la consiguiente dispersión. ¿Es perjudicial este efecto en las lámparas de ampolla? Estimo que no, puesto que contribuye, en cierto modo, a dar plasticidad y matizar el re-

lieve. Por paradójico que parezca, un proyector concentrador puede producir al mismo tiempo efectos de difusión y de concentración. Veamos cómo :

Supongamos el parabólico  $R$  dotado de una lámpara de ampolla esférica opalina, de suficiente diámetro, para que la mayor parte de puntos de luz de su superficie se reflejen en el espejo. Esta lámpara emitirá rayos directos  $r$ , y rayos indirectos  $r, i$ , que primero por reflexión del cristal opal dentro de la ampolla y luego por refracción a través del mismo surgen en diversas direcciones (fig. 4.<sup>a</sup>): Estos rayos pueden llegar a cubrir toda la superficie reflectora del paraboloide y su iluminación ser la misma que la que produciría un difusor visto desde  $N$  bajo el mismo ángulo. Recordemos lo dicho al hablar de la bóveda.

Todos estos proyectores, con el auxilio moderado de baterías y supletorios, son la base del cuadro *virtual* o subjetivo en que se da la preferencia al alumbrado violento, sin cuidarse de las sombras.

Tanto un sistema como el otro—el real y el subjetivo—pueden completarse entre sí. El efecto de un claro de luna sobre cielo azul o el de rayo de sol sobre un cielo anubarrado, ya se logran perfectos. La proyección de un dardo de luz sobre una figura dramática, en un ambiente denso, pueden ser de bellísima plasticidad.

Resumiendo estas breves notas: Búsquense sombras arrojadas o sombras difumadas, luces directas o indirectas, la mano y el gusto del técnico pueden lograr buenos efectos si éste se halla dotado de cultura y de sentimiento artístico. Aquí puede decirse que la Técnica reclama su derecho a ser tenida por Arte, y si se olvida se caerá en la rutina y el amaneramiento.

Hasta hace poco el servicio eléctrico de la escena se confiaba exclusivamente a un obrero, más o menos hábil en el manejo de interruptores y reostatos, pero desprovisto de todo gusto artístico. En verdad que el director de escena, después de advertir al cuadro que tal acto transcurría de noche y tal

de día, no se preocupaba gran cosa de matices para llegar al momento de la frase consagrada: «Luz a la batería». Momento solemne en que al levantarse el telón aparecían las cosas mejor o peor iluminadas.

Bueno es ser buen electricista y tener mucha práctica; mejor unir a ella la teoría; pero con una y otra hay que tener, además, intuición artística, paciencia para estudiar la obra, mucha afición y ser lo suficientemente ingenioso para resolver «pegas». Se pensará entonces que un buen director y un buen oficial de cuadro pueden bastar, mas el técnico entonces es más imprescindible que nunca, si se aspira a que luzca la instalación con todos los efectos que puede rendir. No es suficiente la intuición para ajustar un cuadro escénico. Tales cuadros—vivos de vibraciones luminosas—son más rebeldes que los pintados, y los colores de su paleta más complejos y heterogéneos. El dar una *pincelada de luz* supone a veces horas de trabajo, regulación de lentes, tendido de líneas, cálculo de secciones y resistencias. Tengamos también presente que una moderna instalación escénica es algo inerte y en potencia, a modo de un excelente estradivario, que puede ser tocado de afición y aun sin saber solfeo, pero que sólo vibra como debe cuando lo juega una mano maestra. Yo creo que el lumino-técnico en el teatro será, en el porvenir, tan necesario como el decorador y el director de escena; que con ellos debe colaborar estrechamente desde la primera lectura de una obra, sugiriendo las posibilidades, adaptándose a las sugerencias posibles, tratando de vencer las que parezcan imposibles y señalando al escénografo los espacios vitales que debe respetar para el buen juego de las luces—cosa que tanto importa al uno como al otro—. ¡Cuántos bellos efectos se malogran por un telón mal colocado, por un traste demasiado alto o demasiado bajo! Toda instalación fija, con su rigidez de hierros y acero, puentes, torres y ciclorama, tiene elementos que no pueden desplazarse de su plano o de su limitada orientación. Una simple bambalina mal colocada puede hacer inútil el más pre-

cioso juego de proyectores. Esto es el pan nuestro de cada día en obras que llegan ya al teatro montadas, cuyo decorado ha de colgarse en pocos instantes, sin tiempo ya de variar nada. En tales casos, la más perfecta instalación resulta un estorbo. Las decoraciones se enganchan en el puente o en la linterna de nubes; los tramoyistas reniegan de ella; todo resulta forzado y de mal acomodo. A lo último hay que recurrir al alumbrado de vieja usanza: batería, diablás y supletorios. Y allí—detrás de la bambalina—quedan los proyectores mudos, es decir, ciegos.

Confiemos en los nuevos avances de la técnica escenográfica... y en la mayor comprensión de los directores de escena.

# PARA UN MUSEO DEL TEATRO

Por MANUEL COMBA

Asesor histórico del Teatro Español

**M**AS de una vez, polarizada mi actividad profesional entre el estudio del traje español y la aplicación de cuantos trabajos llevo realizados al servicio de nuestra escena, he pensado en lo que pudiera y habría de ser un Museo del Teatro; pero sin perder de vista, al imaginarlo y proyectarlo, lo que hay y lo que antes de ahora escribí acerca del Museo del Traje.

No es la primera ocasión en que me ocupo de la importancia del vestuario en la representación escénica. Creo haber señalado repetida y suficientemente cómo, hasta no ha muchos años, los llamados ayer «autores» y «representantes», o sea los comediantes que asumían la dirección de una compañía, con carácter más absoluto que hoy, desconocían por entero la historia y la indumentaria, infringiendo a cada paso las leyes más elementales de la propiedad y de la verosimilitud, de que tanto hablan los preceptistas.

Presumo, sin embargo, que no ha de resultar ocioso repetir algo de ello, al objeto de ilustrar este artículo, al par que de poner más de manifiesto el interés fundamental de una adecuada y lo más exacta posible «realización» del espectáculo, aunque ya empiece a advertirse, en tal sentido, cierta preocupación digna de elogio y comentario. Citaré de pasada, y por vía de ejemplo nada más, los nombres del llorado Felipe Lluch Garín y de su feliz continuador Cayetano Luca de Tena, re-

novadores de la plástica y postura escénica desde la dirección del «Español», y la orientación que a los mismos fines viene ofreciendo magistralmente nuestro Teatro Nacional.

Mas ¡ qué frecuentes los errores y anacronismos en esta materia ! Al cabo de un siglo, ¡ cuán oportunas y actuales todavía las donosas observaciones de «El Pobrecito Hablador», en su artículo «Yo quiero ser cómico»... !

Por entonces, Mesonero Romanos («Los Cómicos en Cuaresma», 1832), traza, del siguiente modo peregrino, el inventario de las sastrerías de teatro de la época :

«...Llamóme primeramente la atención un pantalón azul, un marsellés de calesero y una cortina de muselina blanca en forma de turbante, sobre cuyo atavío se leía, en un cartón con letras muy gordas : «Traje de Otelo y demás moros de Venecia». Más allá, un tonelete, una coraza y una peluca de Luis XIV, llevando su consabido letrerito, que decía : «Traje de Carlos V en Túnez». Una mantilla con lentejuelas y un vestido de percal francés, «Traje de Dido y también de la viuda de Malabar, con crespón negro». Un tontillo, una escofieta y un jubón de faldillas, «Traje de la Esclava y demás obras de Moratín»...

El propio autor de «La Mojigata» nos cuenta cómo caracterizaban los actores sus papeles. Así muestra a Semíramis con peluca blanca, arracadas, casaca de glasé, paletina de nudos, tontillo y zapatos de tacón rojo ; a Julio César con corona de laurel, sombrero de plumas, chupa, casaca, medias a la virulé, corbata de encajes y su buen espadín de concha ; Aristóteles, como eclesiástico, sacaba traje de abate... Y no paran ahí los desatinos.

Júzguese de la importancia del Museo del Traje, aun cuando no fuese más que como fuente documental de la gente farandulera, pues si siempre es útil y conveniente para todo buen director e intérprete el estudio en los libros, la documentación histórica, la visita a las pinacotecas, armerías, etc., nada tan directo y de bulto como el examen de la indumentaria coleccio-

nada y en orden, con su autenticidad indubitable y su ambiente sugestivo y peculiar.

Séame permitido sacar a luz ahora, a este propósito, algunas notas de un anteproyecto que modestamente hube de presentar a la Dirección General de Bellas Artes, por si mereciesen, en su día, el honor de ser tenidas en cuenta al organizarse un Museo del Traje histórico. Las doy a conocer en extracto y fragmentariamente, sólo en lo que pudieran ilustrar a la postura escénica y ayudar a la evocación de diversos momentos de la vida pretérita española.

En ellas se planeaba la instalación de varias salas, consagrada cada una a determinada época, con su ambiente específico, a base de figuras de cartón-piedra, fondos adecuados y efectos oportunos de luz. Partiendo del siglo XII, dedicábase la primera sala a la entrada de Alfonso I el Batallador, en Zaragoza, después de liberar la plaza de la morisma. Los siglos XIII y XIV estarían representados por dos grandiosos códices, cuyas hojas reprodujeran miniaturas en bajorrelieve; fuente de casi todos los estudios sobre la indumentaria de aquel tiempo. El XV podía llenar dos instalaciones: una con Cristóbal Colón como personaje central, rectificandos los graves errores y tópicos en que la iconografía tradicional ha incurrido repetidamente, tomando por verdaderos retratos que no lo son, y falseando su atavío, incluso en el glorioso trance de su empresa de navegante, en que jamás se le representa con el traje de los marinos de entonces, sino como si, en lugar de sufrir las inclemencias y vicisitudes de tan penosa travesía, hubiese de asistir a una recepción palaciega. La otra instalación muy bien pudiera estar consagrada a la excelsa figura de Isabel la Católica, en el momento de salir del Alcázar de Segovia, una vez proclamada reina de Castilla; permitiendo el cuadro una mezcla de trajes de la nobleza y populares, a fin de lograr un conjunto unificador y expresivo de la indumentaria de aquel período, varia y rica.

Siglo XVI: Presentación de Don Juan de Austria, y entra-

da de Felipe II en Madrid. Siglo xvii : Interior del Corral del Príncipe, en plena representación. Siglo xviii : Un baile cortesano. (Podría utilizarse, para mayor realce del cuadro, la valiosísima colección de trajes auténticos del Conde de Güell.) Otro aspecto de la misma época : fondo, la Fuente de Apolo y El Prado ; en primer término, María Antonia Fernández, «La Caramba», musa de la farándula y gala de la moda, que ha sido tema de más de un escrito mío, y cuya vida y milagros ha acabado de popularizar una ya popular zarzuela de hoy. Al estribo uno de nuestros astros de la torería, «El Calesero» y, como complemento de la típica estampa, vendedores y gente del pueblo, sacados del famoso álbum de «Tipos callejeros» que grabó y acuareló deliciosamente el gran costumbrista Juan de la Cruz.

Por último, y en lo que toca al siglo xix, teniendo en cuenta la variedad que sus modas ofrecen a lo largo del transcurso de él, se proyectaba, sobre un fondo característico, de viñeta romántica y también madrileña, la formación de varios grupos, con el propósito de que cada uno de ellos presentase una muestra de las distintas variantes suntuarias, tan amablemente sugeridoras y curiosas.

No por lo que ello parezca tener de teatral—teatro quieto, pero plástico—, ni mucho menos por débil inclinación al pecado de vanidad, me he decidido a poner en circulación esas viejas papeletas de mi archivo. Es que—a su vista queda evidenciado—se trata precisamente de una materia de suma importancia para el arte escénico y toda la escala de sus «realizadores». Y si algún día el Museo del Teatro llega a constituirse, entiendo que su organización habrá de seguir normas análogas.

Bien sé que, con ser de tanto interés y utilidad, como dejo dicho, no habría de quedarse en un nuevo Museo del Traje, sino que dentro de él cabría un «spécimen» de lo que éste es, o debe ser, lo mismo en el aspecto histórico que en el regional y popular. Hoy que tanto se «hincha el perro» en gacetillas

y carteleras, el capítulo del vestuario, al anunciar espectáculos de acción retrospectiva, lo menos que puede exigirse es que éstos se sirvan con un mínimo respecto a la verdad. Y lógico parece que, sin salir de nuestra esfera profesional, el empresario, el director, los actores y aun el autor mismo, ya «se lo encuentren hecho».

Si acometiéramos esta empresa, habría, lo primero, que acudir a la célula; esto es, a la colección de recuerdos y reliquias, no por parva hasta ahora menos valiosa, que el celo inteligente de don Fernando José de Larra, Conservador del Teatro Nacional, ha logrado reunir. Después, bien en calidad de depósito, bien reproduciendo en parte lo más característico de él, incorporaríamos a su acervo una síntesis de lo que el actual Museo del Traje nos ofrece. Y, aparte de esto, figurines y maniqués, ya referidos concretamente a determinadas obras de nuestros clásicos y posibles ejemplos de cada género literario.

No hace muchos años—y perdonen mis lectores que vuelva a la referencia personal, pues que hace al caso en este punto—dispuse una exposición, bajo los auspicios de la Asociación de Amigos del Arte, con el título de «Historia del Traje en España». En ella, aunque de modo más esquemático y sencillo, por medio de teatrinas y siluetas sobre fondos y decorados *ad hoc*, creo que conseguí realizar algo de esto. Al menos así me lo hicieron entender benévolaente la crítica y los profesionales que a la sazón la visitaron.

Complemento del conjunto que habría de brindar a los amantes de la escena, figurarían en él grabados, litografías, retratos—procurando completar la iconografía de los más celebrados ingenios y comediantes de todos los tiempos—; maquetas de coliseos desaparecidos, bocetos de escenografía que hoy cobran el valor de joyas de arte; mascarillas de muertos ilustres, cuya vida se consagró al teatro; objetos suyos de uso íntimo y personal; autógrafos, manuscritos de obras, par-

tituras, instrumentos de música, cartas y memorias, carteles, billetajes, etc.

Al par que el vestuario, se procuraría reunir una armería, reducida, pero completa y seriamente ordenada, así como piezas diversas, catalogadas con el dato de su correspondiente valor representativo de época o relación de obra, que pudiesen constituir lo que suele denominarse el «atrezzo», no tomado todavía tan en consideración como debiera.

Una biblioteca teatral, todo lo extensa que pudiera conseguirse formar; una serie de ficheros para calmar y colmar el hambre y sed de eruditos y aficionados; un saloncillo dedicado a representaciones de «teatro íntimo» o «teatro de ensayo», que, a la vez, sirviese de sala de conferencias, lecturas y audiciones. Y, aquí y allá, muebles de «estilo», con su respectiva indicación ilustradora, puesto que el mobiliario también tiene su importancia, desde el punto de vista del servicio escénico.

Así conocerían *de visu* el «estrado», que, siendo de positivo realce escénico y proporcionando el efecto plástico de una grata colocación a las figuras de la comedia, además de constituir uno de los principales elementos del ornato y lujo de nuestras antañonas viviendas, no han merecido los honores de su exhumación por parte de ningún buen director, a pesar de que se habla de él en muchas de las obras maestras del Siglo de Oro.

Consistía en una tarima ricamente alfombrada, y allí la dueña de la casa recibía sus visitas, arrellenada con toda pompa entre almohadones, y rodeada de otras damas, mientras los galanes que gozaban de alguna confianza se colocaban en taburetes, por fuera de la barandilla, que los separaba del resto del salón, y las personas de calidad a quienes querían honrar especialmente, o que iban a la casa de visita por primera vez, ocupaban sillas de alto respaldo, tapizadas de cordobán o de terciopelo de Génova, que con toda cortesía les eran ofrecidas.

De la visualidad de este cuadro no cabe dudar, ni tampoco de que hubiese modo de recibir las visitas en otras estancias, ya que los estrados eran tres: el «de respeto», que decoraban antiguos tapices, sillones de vaqueta con grandes clavos dorados, alineados a lo largo de las paredes, y almohadones de las mejores telas, sin la menor arruga, colocados sólo para lucir sus bordados y recamos.

Pasábase de aquél al «de cumplimiento», antes descrito, y luego quedaba el «de confianza», con igual disposición que los otros dos, pero que solía estar en el dormitorio de la dueña de la casa. Además de almohadones menos lujosos, veíanse en él la cama de cedro con goteras y colgaduras de damasco, sillas bajas y bufetillos de marfil; y ya no quedaba de la morada, aparte de esos tres salones, que con el comedor ocupaban la fachada principal, sino el discreto tocador, profusamente repleto de arquillas, vasijas y pomos, que contenían aguas de olores y cosméticos llamados también «mudas», de los que tanto se burlaron los escritores de entonces. Amén de la biblioteca y los aposentos interiores, quedando reservadas las habitaciones altas para la servidumbre...

Esto es lo que se me viene a las mientes, divagando acerca de ese Museo del Teatro, que ojalá llegase a pasar, por obra y gracia del Estado Español, y con las debidas colaboraciones, de un proyecto vago e ilusionado sobre el papel—como es este artículo—a la realidad de una hermosa obra de cultura nacional.

# LA MODERNA ORIENTACION DEL BAILABLE

## CARL ORFF Y LA RENOVACION DEL ARTE ESCENICO

Por JOSE FORNS

**E**TERNA y constante la lucha por encontrar una fórmula que acierte con lo que debe ser el arte lírico-dramático. Los griegos la hallaron en su tragedia, que, respondiendo al momento de máximo apogeo de su cultura y civilización brillantísimas, se manifestaba como compleja arte orquéstica, en la que se fusionaban y fundían, como expresión única, el conjunto de las que ellos llamaron artes musicales, y eran la Poesía, la Música, la Danza y la Mímica. La primitiva tragedia griega tenía casi tanto de épica como de dramática, pues el actor de Thespis, siquiera expresase sentimientos individuales, conservaba el recuerdo del corifeo ditirámbico, que perduró a través de las inmortales producciones, desde Frínico a Eurípides.

Si aun el ya pálido recuerdo del Teatro griego se hundió en las ruinas del Imperio Romano, al renacer las representaciones dramáticas, al calor de la religión y de los templos, en la cuarta centuria medieval vuelve a mezclarse el tono épico del narrador con las semillas e inocentes acciones de los primitivos misterios. El arte sonoro se complica con el discanto y el contrapunto, y así, cuando un Príncipe de Venosa, un Tasso, un

Bardi, un Corsi o un Cavaliere quieren volver por los fueros de la verdad dramática perdida, reivindicaban el valor de la declamación entonada y de la expresión individual, y creen que cuanto más simples sean los medios empleados, tanto mayor será el efecto conseguido, por lo que se reduce y aun oculta la orquesta, y llega alguno, como Vecchi, hasta a ocultar a los propios cantantes, para que el personaje no tenga más que actuar como mímico en la escena que un recitado habrá explicado previamente. La «nueva música», que nació a favor de la naturalidad y contra los artificios de la técnica contrapuntística, acabó, tras los triunfos de la Escuela napolitana, sustituyendo la artificiosa polifónica, de la que quería huir, por otra no menos amanerada y peligrosa: la de los virtuosismos del «bel canto». Y han de surgir nuevos compositores, genios de la escena tanto o más que del pentágono, que al reaccionar contra tales abusos, logren, como Gluck y Weber, marcar nuevo rumbo al teatro.

Después de la magna concepción wagneriana, de la moderna tradición italiana de gran ópera, que el temperamento y musicalidad de Verdi han conseguido mantener en repertorio, y de la escuela verista, en la que Puccini domina aún como dueño y señor, numerosos han sido los intentos, más o menos afortunados, para renovar el arte escénico dramático. Mas ninguno de ellos, aun tratándose de obras maestras, ha abierto cauce suficientemente amplio y seguro para iniciar un nuevo y dilatado período de espectáculo musical.

Los compositores modernos, y más después de la brillantísima boga de los Bailes Rusos con la maravillosa experiencia de «Petruska», han vuelto sus ojos al bailable, como género más flexible para innovaciones y ensayos. No en balde fué el «ballet» compañero y aun predecesor de la ópera en su origen y formación. Mas el «ballet» que con frecuencia cultivan los compositores europeos no se halla supeditado a una obligada servidumbre a las exigencias de la danza, sino que

es más bien una acción mímico-plástica, en la que probablemente la influencia y sugestión del cine ha determinado que se conceda mayor importancia a gestos, ademanes, evoluciones y movimiento general de las figuras, dentro de la realización escénica de la trama, que a la técnica específicamente coreográfica, ya sea la clásica de pasos y poses, o la más reciente de acrobacias, agilidad y dinamismo. Cuidada así más la expresión plásticopatética y el equilibrio rítmico de conjunto que la danza propiamente dicha, excede del cuadro del «ballet» para reclamar elementos individuales y colectivos propios del drama, y aun con frecuencia se utilizan también las voces, no en calidad de forma expresiva para los actores, sino como elemento musical complementario de la orquesta, para volver a la anciana modalidad épica del narrador que explica la acción que ante los ojos del espectador se desenvuelve.

Entre las más originales e interesantes manifestaciones de este género mixto resalta por su valor artístico, su efecto dramático y su indiscutible novedad, la producción escénica de Carl Orff, cuyo rotundo éxito le ha situado en plazo muy corto como uno de los más atrevidos paladines del resurgimiento escénico alemán.

Aparte, o además de sus excelentes dotes de compositor, Carl Orff es, ante todo, un hombre de teatro que concibe, siente y realiza sus obras como un todo orgánico, cuya parte plástica resulta tanto o más esencial que la fónica. Se trata, pues, de una renovación general del arte escénico, que, al abarcar el conjunto de elementos expresivos, se refleja necesariamente en la música.

Orff había nacido en Munich en 1895 y descendía de una vieja familia de militares. Estudió en la Academia de Música de su ciudad natal y comenzó sus actividades prácticas como «kapellmeister» de teatro. Pasada la Gran Guerra, funda con Dorothee Günther, en 1924, la Escuela Günther, de Gimnasia Rítmica, siendo el creador de una nueva pedagogía rítmica,

cuya base musical se condensa en los ejercicios contenidos en su obra didáctica «Schulwerk». Los interesantes trabajos realizados en esa escuela le llevan, sin duda, a buscar en la fusión de ritmo, sonido y movimiento, la base de todo espectáculo teatral, y el pasado le ofrece clara confirmación a sus ideas en las afinidades y comunidad de origen de bailable, drama lírico y ópera, durante la brillante floración de los albores del xvii.

Orff tiene ya un punto de partida para la renovación que se propone, y en sus obras escénicas hallan sus teorías granada de fructificación.

Ya las cualidades de simplicidad musical, fresca y lozana inspiración del más sencillo y espontáneo carácter popular y energía de ritmo y sonoridades, que evocan juventud, fuerza y salud, puede apreciarse en su partitura «Olyppische Reigen» (danzas en corro olímpicas), para instrumentos en diversos emplazamientos, escrita con motivo de la inauguración de la XI Olimpiada de Berlín de 1936, fiel reflejo del robusto espíritu infantil. Mas su consagración definitiva fué con el estreno de la Opera de Frankfurt, en junio de 1937, de «Carmina Burana», a la que el autor añade el subtítulo «Cantiones Profanae» y califica de «*Cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis*». Hemos asistido a una representación de esta obra en la Staatsoper, de Berlín, y el espectáculo, aunque resulta de primer momento raro y desquiciante, tiene una fuerza tal de vida un tanto primitiva y un efecto escénico que acaban por convencer y arrastrar. Inútil pretender encasillarlo en un género al uso. Unos directores lo han presentado como cantata escénica, que se nos antoja lo más apropiado; otros, como cosmología escénica; algunos, como «minnespiel aldeano» y aun como misterio alegórico. Figuran en la partitura una soprano y un barítono, pequeño y gran coro, y está instrumentada para gran orquesta, con cinco profesores para la percusión, celesta y dos pianos. El texto, que presta a la obra su rareza y originalidad, es un auténtico ma-

nuscrito de finales del siglo XIII descubierto en el monasterio Benediktbeuren, de Baviera, en 1803, que, bajo el mismo título de «Carmina Burana»—Cantos del Benediktbeuren—, contiene una serie de versos en latín, obra anónima profana de clérigos y escolares, en que se mezclan canciones al amor, al vino, a la alegría y aun satíricas burlas contra la relajación de la vida monacal, que fueron publicados por primera vez en 1847.

El código situado sobre la escena cobra vida a través del personaje narrador que de él se destaca, y se suceden los pasajes cantados y bailados en la más abigarrada mescolanza de contrastes, que pasan de lo místico a lo demoníaco. Momentos delicados y austeros; desenfrenados bailes báquicos; danzas grotescas; coros a imitación de canto llano, interpretados por masas de hombres y mujeres con hábitos o atavíos profanos, desfilan sobre una escena casi elemental, de un primitivismo que se enraiza con las viejas «lieder» diatónicas, no como preocupación erudita, sino como expresión espontánea, avalorada por una concepción modernísima del colorido orquestal y una viveza rítmica inquietante.

Más que género mixto, resulta «Carmina Burana» teatro mágico, de plena fantasía, cuya visión nos hizo evocar las descripciones de la complicada maquinaria y postura escénica de los dramas en música renacentistas. También pertenecen al libre y caprichoso dominio de la fantasía otros dos deliciosos espectáculos: «Der Mond» (La Luna), estrenada en la Opera de Munich en febrero de 1934, y «Die Kluge» (La discreta)—Frankfurt, 1943—; inspirados en sendos cuentos del famoso filólogo y literato de Hanau, Jacobo Luis Carlos Grimm, extraídos de la célebre colección «Cuentos de niños y de hogar», tan populares en todo el mundo desde su primera edición de 1812 al 22. La bella fábula de los cuatro mozos que robaron y se repartieron la luna hasta que el cielo hubo de intervenir para que recobrase su puesto en el firmamento, y

la poética leyenda del rey que, enamorado de una campesina, descubre que prudencia y amor no se pueden compaginar, adquieren en la atrayente realización de Orff plástica realidad de ensueño. En la primera, la escena se halla dividida en tres planos, que representan el cielo, la tierra y las entrañas de ésta, a través de las cuales la simbólica acción se desenvuelve. Más que óperas o bailables, son, igual que «Carmina Burana», afortunadas simbiosis que funden en crisol de modernidad el sentido alegórico de los arcaicos misterios, con la aguda jocosidad aldeana de las primitivas farsas, formas ambas originarias del Teatro, servidas con los prodigios medios que la más reciente técnica escénica, luminosa y musical, proporciona. En la música sigue siendo la savia melódica de la canción popular fuente la más auténtica de toda la lírica alemana, la que, al mezclarse con el simple recitativo del narrador, proporciona el mayor aliciente de ingenua naturalidad y belleza, dentro de un estilo predominantemente diatónico y horro de todas las complicaciones armónicas o polifónicas, aunque avaloradas por timbre colorista y ritmo siempre lleno de animación y vida.

Tal facilidad para enfocar con prisma actual el remoto pasado le ha llevado asimismo, más que a resucitar con fidelidad histórica, a rehacer con absoluta libertad y personales aportaciones una especie de trilogía con obras cumbres de Claudio Monteverdi, el verdadero padre de la ópera. La primera parte la constituye la famosa fábula en música «Orfeo» (1607), que Orff dió a conocer en la Opera de Dresde, en octubre de 1940; la segunda, el «Lamento de Ariana», y en calidad de divertimento final, el «Ballo delle ingrante», *in genere rappresentativo* (1608). Las dos últimas se estrenaron, completando el ciclo en Gesa, en noviembre de 1940, y la adaptación del texto es del propio Orff en el «Lamento de Ariana» y de su eficaz colaboradora Dorothee Günther en las otras.

Unas ilustraciones para «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare (Frankfurt, 1943); una «Entrata» para cinco grupos de orquesta y órgano, remozando temas del inglés William Byrd, y algunas colecciones de cantos populares, constituyen el bagaje actual de este inquieto e interesante artista, de exaltada imaginación y prolífica actividad, que cada año sorprende con nuevos éxitos.

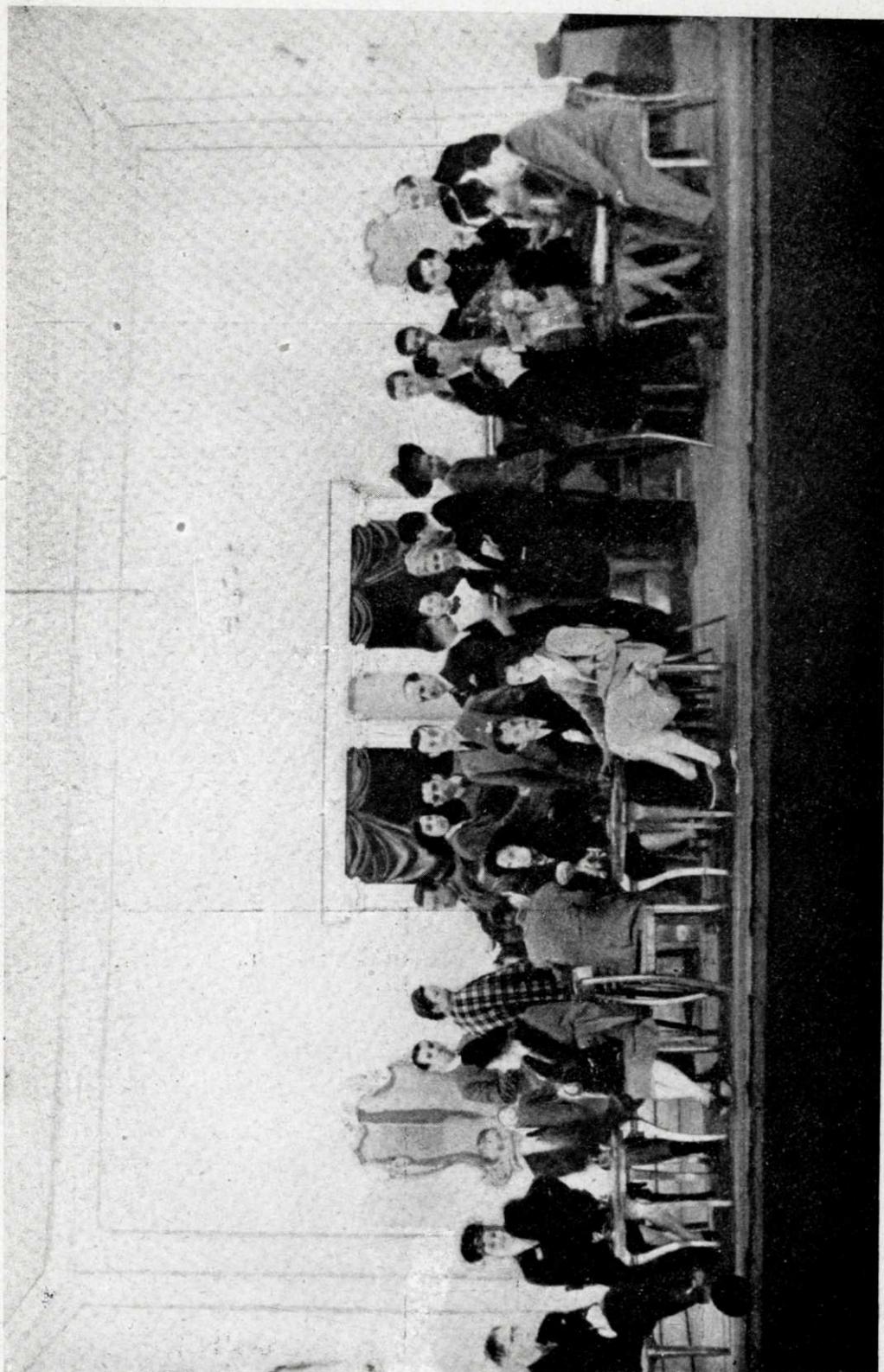
Sale ahora del telar otro espectáculo de coros y bailes que se llamará «Catulli Carmina», por basarse en los versos del gran lírico romano Cayo Valerio Catulo, y, al igual que ha hecho con Monteverdi, prepara una versión moderna de la tragedia de Sófocles «Antigono», sobre la traducción de Holderlins, obras ambas que se estrenarán esta temporada.

## EL TEATRO Y EL MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

**E**SCENARIO del Teatro «María Guerrero». Son las cinco de la tarde, y los tramoyistas montan el decorado de *Gente que pasa*. Las bambalinas levantan sobre el entarimado el primor ficticio del bar suntuoso por el que desfilará la gente que pasa en su éxodo de Europa.

El patio de butacas está en penumbra. Alguna que otra luz arranca pálidos destellos al rojo vivo del tapizado. Luis Escobar relega sus ocupaciones directivas ante la exigencia de nuestra información. Desde hace tres años es Comisario de Teatros Nacionales. La Comisaría depende de la Dirección General de Bellas Artes. Cerrado el Real, en espera de su última reforma que lo devuelva a su pretérito esplendor, el Ministerio sólo tiene a su cargo el Teatro «María Guerrero». Antes se llamaba de la «Princesa». Pasó a ser propiedad de la actriz que glorificó nuestra escena, y en años difíciles para la egregia familia, el Estado vino en su ayuda y adquirió el teatro. A la muerte de la insigne actriz cambió su antiguo nombre por el actual.

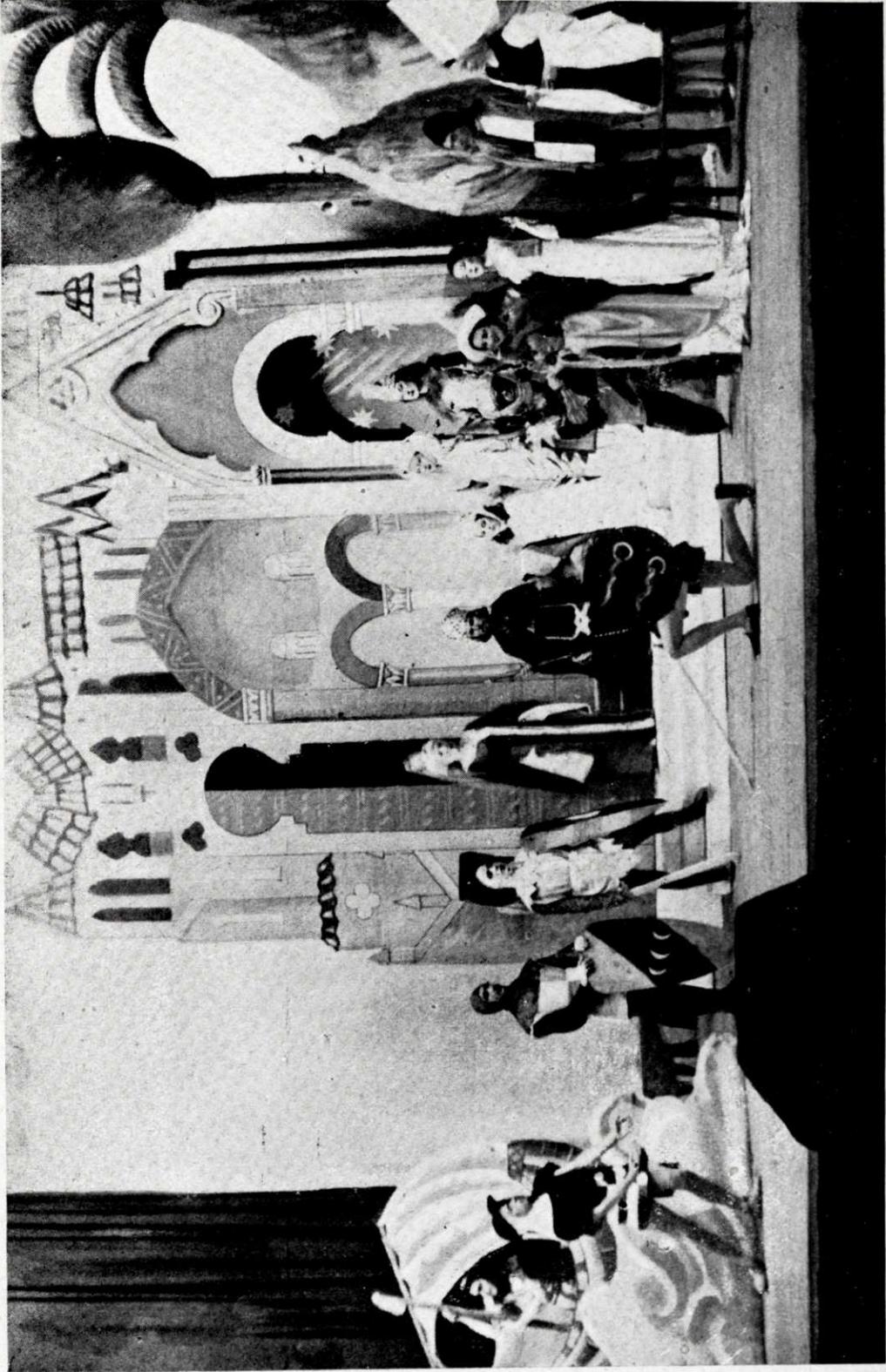
—Esta es una de las grandes dificultades que hemos de vencer—me dice Escobar—. El público conoce este teatro por el de la Princesa. Luego, esta calle, que, aunque lleva el nombre de tan insigne dramaturgo, es tan desconocida... Necesaria, muy necesaria una salida al Paseo de Recoletos. Ya está redactado el proyecto y sólo esperamos la autorización necesaria. Será entonces éste uno de los teatros de mayor empuje. Aun hoy, su línea ascendente es extraordinaria.



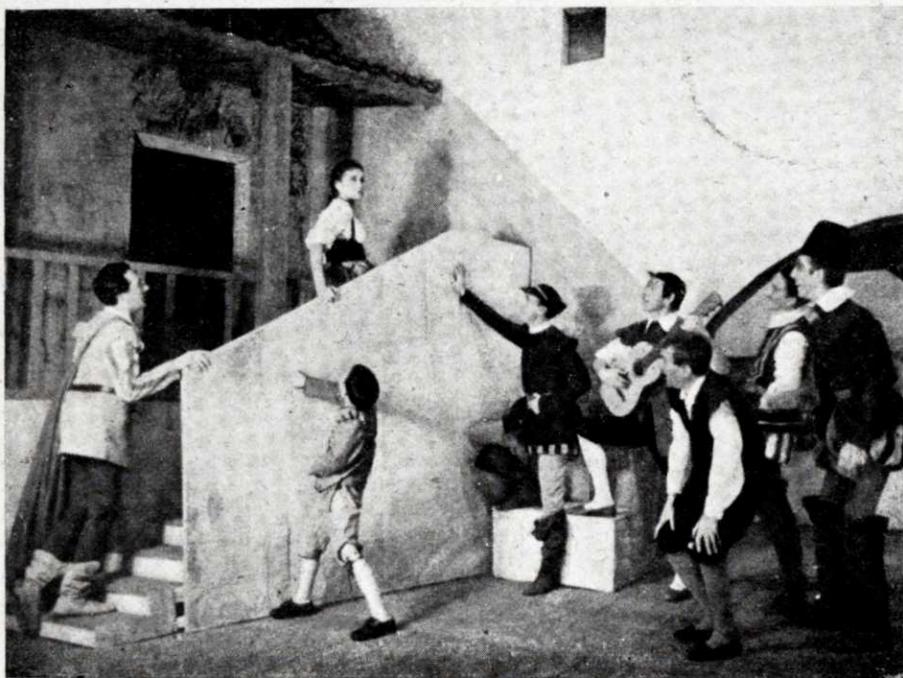
Escena del primer acto de «Gente que pasa», de Foxá y Puente.



Ante el atrio de la Catedral de Cádiz se representa «El hospital de los locos»,  
del maestro Valdivielso.



«Don Duardos», de Gil Vicente.



Una escena de «Dulcinea».

Goza el teatro de cierta protección económica. Cuenta con una subvención del Ministerio y disfruta de exención de toda clase de impuestos, por ser el único teatro del Estado. El «Español» pertenece al Partido. La Vicesecretaría de Educación Popular llevó al escenario de la Plaza de Santa Ana, Teatro clásico. Tácitamente se dividieron los campos. En el «Español» continuaría el Teatro museo y en el «María Guerrero» se representarían obras modernas. Ambas cosas son necesarias.

—¿Y la elección de las obras?

—Somos muy eclécticos en la elección. No es sólo el criterio de obras de conjunto. Algunas veces nos pronunciamos por obras de protagonista, como *Dulcinea*. Nuestro criterio es amplio. Allí donde hay una buena obra, cómica, dramática, musical, etc., la escogemos. Donde hay un valor que presentar, bien autor, bien actor, allí nos personamos. Nuestro propósito y nuestra realidad son llevar a la escena lo que en otros teatros es casi imposible de montar. Nuestro repertorio asevera estas afirmaciones. En las carteleras del «María Guerrero» han figurado semanas y semanas *El estudiante endiablado*, de Marquina; *Dulcinea*, de Gastón Baty; *La herida del tiempo*, de Priestley; *Gente que pasa*, de Foxá y Puente; *El Testamento de la Mariposa*, de Pemán... Para Navidades, una obra de alegría y carcajadas: *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, de Tono y Miura. Después, *Los endemoniados*, de Dostoievsky, adaptación hecha por el mismo Escobar. Buenas obras para buenos actores. Valores consagrados en la escena: Guillermo Marín, Ana María Noé. Pronto se incorporará Ricardo Calvo.

Hemos abandonado ya el patio de butacas. Ha comenzado la función de la tarde, y por el bar elegante y cosmopolita desfila la gente que pasa...





# Teatro Maravillas

MADRID

1942 a 1943 y 1943 a 1944

Dos temporadas de éxito

¡UNA RUBIA PELIGROSA!  
y ¡TABÚ!

Sastrería Teatral y Cinematográfica

Humberto CORNEJO

ALQUILER DE DISFRACES, TRAJES DE  
EPOCA Y TODA CLASE DE VESTUARIO  
PARA CABALGATAS, TORNEOS, VELA-  
DAS, ETCETERA

MAGDALENA, 2  
TELÉFONO 23744

MADRID

# PERIS HERMANOS

TRAJES DE ARTE

MADRID

BARCELONA

TALLER DE ESCENOGRAFIA

Viuda de

LOPEZ Y MUÑOZ

CONSTRUCCION, VENTA Y ALQUILER  
DE DECORADOS DE TEATRO - TRABA-  
JOS ESPECIALES EN CARPINTERIA

ESTUDIO:

Plaza del Marqués de Comillas, 7 dupl.  
Teléfonos 21789 y 71279 Madrid

Teatro Reina Victoria. - Madrid

JUANITA REINA  
en  
"SOLERA DE ESPAÑA"

EXITO DEFINITIVO

DECORADOS PARA TEATROS

García y Ros

ESCENOGRAFOS

Villamil, 6. - Tel. 48599. - MADRID

Teatro ALCAZAR

LOS MEJORES ESPECTACULOS  
POR LAS MEJORES COMPAÑIAS

ALCALÁ, 20. TELÉFONO 12252  
MADRID

TEATRO CALDERON  
EMPRESA CABOT

Teléfono 451

TEATRO PRINCIPAL  
EMPRESA CABOT Y COMPAÑIA

Teléfono 286

TEATRO CIRCO  
EMPRESA R. IVORRA

ALCOY Teléfono 360

TEATROS  
PALACIO VALDÉS  
E  
IRIS

Los mejores espectáculos

AVILÉS

# ASTRACAN NACIONAL

— CURTE Y TIÑE CON ÉXITO —

*Peletería*

FABRICA DE CURTIDOS:  
Carretera de Leganés, 50  
(Carabanchel Alto)  
Teléfono 50724

*Colom*

CONFECCION Y VENTAS:  
Héroes del 10 de Agosto, 4  
(Antes Olózaga)

M A D R I D

## PENSION F. GARCIA

Aguas corrientes - precios económicos  
Duque de Alba, 3-Teléfono 74297-MADRID

## PENSION SANZ

Anastasio Sanz - Viajeros - Habitaciones  
familiares e independientes - Teléfono 16727  
Calle de la Paz, 4, 2º MADRID

## "PENSION TERAN" - CASA DELFINA

Aguas corrientes, baño y calefacción  
Cocina esmerada - Teléfono 28702  
Esparteros, 10, 2º MADRID

## PENSION VICTORIA

Feliciano Montero - Teléfono 11430  
Carretas, 7 MADRID

## GRAN PENSION

# VALPARAISO

TODO CONFORT

Teléfono 25322

Plaza de las Cortes, 11, pral. dcha,  
M A D R I D

## Pensión

# "TRIANA"

TELEFONO 29761

Salud, 13 (Gran Vía)  
M A D R I D

# Nueva Pensión Varela

PROPIETARIO:

FAUSTINO VARELA

BAÑOS - CALEFACCION - HABITA-  
CIONES TODO CONFORT - VIAJE-  
ROS ESTABLES - TELEFONO 12000

Valverde, n.º 5 (toda la Casa)  
(esquina Gran Vía)

MADRID

MEDICINA - ODONTOLOGIA  
VETERINARIA - FARMACIA

## LIBRERIA EDITORIAL

CIENTIFICO-MEDICA ESPAÑOLA  
CONTADO Y PLAZOS

Atocha, 121 Teléfono 74843

MADRID

## Hijos de Sierra

PINTURA DE COCHES  
Y MUEBLES AL DUCO

García de Paredes, 50

Teléfono 31363 MADRID

## Hogar de la Pelota

FRONTON

BAR - RESTAURANTE

Alcalá, 68 - Teléf. 52899 - MADRID

## JOSE GAMEZ

PELETERIA - TALLER

Confección y reparación de toda  
clase de pieles, curtidos y tintes

Palafox, 9 - Teléfono 48419 MADRID

## Marie

MODAS

Plaza de Colón, 3 - Teléfono 40322  
MADRID

## N. Vázquez

SASTRE

Concepción Jerónima, 8, entrlo. drcha.

Teléfono 70059 MADRID

GABINO VILLAMAYOR DEL TORO  
Fábrica de gaseosas - Calle Soledad  
MEJORADA DEL CAMPO (Madrid)

EL AYUNTAMIENTO DE MEJORADA,  
POR LA CULTURA DE ESPAÑA  
¡ARRIBA ESPAÑA!

## Feliciano Cebolla Izquierdo

“LA FAMA”

Comestibles, loza, cristal y carnicería

Avenida del Generalísimo, 12

MEJORADA DEL CAMPO (Madrid)

PANADERIA

## Herederos de Eusebio Hernández

Calle Soledad

MEJORADA DEL CAMPO (Madrid)

## Viuda e Hijos de Fidel Gamboa

BAR - CARNICERIA

Generalísimo, 2

SAN FERNANDO DE HENARES (Madrid)

## Teodoro Leria Martínez

CAFE-BAR FLOR

Plaza del Generalísimo

LOECHES (Madrid)

## PENSION SAGASTA

Servicio esmerado - Trato familiar

Excelente comida - Teléfono 47640

Sagasta, 21 MADRID

## PENSION GARCIA

Viajeros estables - Sitio  
céntrico - Trato familiar

Fuencarral, 27 MADRID

## PENSION BARCALA

VIAJEROS Y ESTABLES - PRE-  
CIOS ECONOMICOS - CALEFAC-  
CION - CUARTOS DE BAÑO

Calle de la Puebla, 19, 2.<sup>a</sup> - Tel. 19450  
M A D R I D

VINOS - ALCOHOLES - ANISADOS

## *Justo Terciado Cobo*

VILLAREJO DE SALVANES  
Teléfono 12 (Madrid)

VEA

A

**VALERIANO LEON**

en su mejor creación

**“Antes de entrar, dejen salir”**

## *Aycart*



### PELETERIA

(Taller)

CONFECCION ESMERADA  
PRECIOS ECONOMICOS  
Cervantes, 1 - Tel. 11722 - MADRID

## PENSION GRANADA

(ANTIGUA PENSION BARCALA)

Agua corriente - Cuarto de baño - Calefac-  
ción - Viajeros estables - Gran confort  
Corredera Baja de San Pablo, 14, 2<sup>o</sup>  
Teléfono 26685 MADRID

PRODUCCION ;

**FARO, S. A.**

DISTRIBUIDA POR:

**E. GONZALEZ**

PENSION

## F R A N M A R

Atocha, 80, pral. drcha - Teléfono 75480

M A D R I D

## PENSION SERRANO

Propietario: DOMINGO SERRANO

Amplias habitaciones para familias, baño,  
aguas corrientes, todo confort - Tel. 17301

Atocha, 42, 1<sup>o</sup> drcha. MADRID

GRAN PENSION CONCHA

Calefacción - Baño - Precios económicos  
Jovellanos, 7 - Teléfono 20164 - MADRID

PENSION “JOVELLANOS”

Confort-Todas las habitaciones exteriores  
Jovellanos, 7, pral. - Teléf. 13978 - MADRID

PENSION “BILBAO”

Calefacción y cuarto de baño - Restaurante  
Atocha, 125, pral, drcha.-TI. 72288-MADRID

PENSION PAQUITA

Propietaria: Poquita Fariza Martín  
Hernán Cortés, 7 MADRID

## Pensión LA GRANJA

Propietario: SIXTO VARA

Lujosas habitaciones, cuartos de baño, ser-  
vicio esmerado, abonos para comidas, gran  
confort, calefacción y aguas corrientes

Amor de Dios, 4, primero - Teléf. 75370  
M A D R I D

# CINE TETUAN

---

El más popular de  
la barriada por sus  
selectos programas

Bravo Murillo, 236  
MADRID

# HOTEL LONDRES

---



Teléfonos: } 16490  
                  } 16499  
                  } 16498

CALLE GALDO, 2

Nueva dirección

MADRID

## Residencia Universitaria Femenina "Cardenal Spínola"

---

Dirigida por las R. R. M. M. Esclavas  
Concepcionistas del Divino Corazón

AVENIDA DEL VALLE, 5 - MADRID

## Juan Ynchausti

---

SASTRERIA

---

Plaza del Rey, 7 - MADRID

## Pensión Victoria

Propietario: Manuel Rodríguez - Aguas  
corrientes en todas las habitaciones  
Calefacción - Baños - Teléfono 14943

Calle de la Victoria, 6 MADRID

## PENSION ESCOBAR

TODO CONFORT

Alcalá, 44, entresuelo dcha.  
(entrada por M. de Cubas, 1)

Teléfono 12162 MADRID

## PENSION BARCENA

Todo confort - Teléfono 23476

Peligros, 6 MADRID

PENSION GISLAY  
Economía - Trato esmerado  
Carretas, 31, 3º dcha. MADRID

ALDEGUNDO L. CORDOBA  
Sastre de señoras - Teléfono 17717  
Conde de Romanones, 5 MADRID

Elpidio  Fernández

TETUAN, 30 RESTAURACION DE ESFERAS MADRID

## LA NAVARRA

GRAN CASA DE VIAJEROS  
DE LA

## Viuda de González

EN EL CENTRO DE MADRID-ECONOMICO

Preciados, 6, pral. Tel. 25503  
MADRID

ARTÍCULOS PARA SASTRERÍA

## Gregorio Arroyo

(Ex viajante de la Casa Félix Adler)

Espos y Mina, 20 : : Tel. 27779  
MADRID

## SASTRE

TRAJES DE SEÑORA Y CABALLERO  
UNIFORMES - AMAZONAS

## LUIS MERINO

Bordadores, 7, pral. Tel. 28600  
MADRID

## PENSION TORRES (MAXIMO VALIENTE)

TRATO ESMERADO  
PRECIOS MODICOS

Atocha, 28, 2.º, dcha.  
Teléfono 15259  
MADRID

## FELIX MULERO

SASTRE

ESPECIALIDAD EN UNIFORMES PARA  
LA ARMADA - CASA FUNDADA EN 1890

PROVEEDOR DEL MINISTERIO  
DE EDUCACION NACIONAL

Mayor, 34  
San Felipe Neri, 2 MADRID  
Teléf. 17666

## "RONCESVALLES"

RESTAURANTE

Reina, 31

GRAN COCINA  
GRAN CONFORT

Teléfonos: 20453  
20967

MADRID

## Gran Pensión GAYÉ

(Antes CONCHA)

Puerta del Sol, 9, piso tercero :: Tel. 28177

MADRID

ESPLENDIDAS HABITACIONES - COCINA  
SELECTA - CALEFACCION - BAÑO  
CONFORT EN LOS SERVICIOS - PENSION  
COMPLETA Y SOLO HABITACION  
SITUACION IDEAL

## AMBOLO

Colmado

BARRA AMERICANA



CARRERA DE SAN JERONIMO 5. TELF. 17411.

VISITELO

Lo más elegante  
de Madrid, don-  
de degustará los  
mejores licores  
y vinos andalu-  
ces.

Regimiento ser-  
vidos.

Carreia de San Je-  
rónimo, 5 (bajo)

## *Pensión Vigay*

TELEFONO, AGUA CORRIENTE  
Y CALEFACCION EN TODAS LAS  
HABITACIONES

**Avenida de Calvo Sotelo, 12**

(Antes Paseo de Recoletos)

Teléfonos 51690 y 51699

**M A D R I D**

## Hostería Española

LA CASA DE LAS FA-  
MILIAS DISTINGUIDAS

**Bárbara de Braganza, 2**

Teléfonos 34310 y 32549

**M A D R I D**

## **HOTEL LARIS**

---

**Plaza Santa Bárbara, 1**

Teléfonos 40104 y 40105

**M A D R I D**

## **HOTEL PEÑON**

---

**VELAZQUEZ, 8**

Teléfono 57147

**M A D R I D**

## **PENSION MADRID**

---

**San Mateo, 6**

Teléfono 26319

**M A D R I D**

## **HOTEL BARAZAL**

---

**Avenida de José Antonio, 11**

Teléfono 16400

**M A D R I D**

### **EUSEBIO DE DIEGO**

Sastre de señoras - Se admiten géneros

Mayor, 37 - Teléfono 12114 **M A D R I D**

### **F. MUÑOZ YUSTE**

Por e engrandecimiento cultural de España

### **M A N U E L M A Y O**

Sastre de moda - Teléfono 35402

Fernando VI, 21, 1º izqda. **M A D R I D**

### **PENSION "LA SERRANA"**

Sitio más céntrico de la población - Habita-  
ciones higiénicas - cuarto de baño - Servi-  
cio esmerado - Teléfono 19558

Fuencarral, 52, 2º **M A D R I D**

### **PENSION MIÑO**

Habitaciones todo confort - Teléfono 12607

Chinchilla, 7, entresuelo **M A D R I D**

### **T E J E D O R**

Sastrería - Alta confección - Teléfono 21771

Almirante, 5 **M A D R I D**

### **P E N S I O N L A U R A**

Fuencarral, 95

**M A D R I D**

**GRAN PENSION MANOLITA DE LA SAL**  
Magníficas habitaciones para familias, con  
y sin pensión - Teléfono 23101

Plaza de Bilbao, 1, pral. 1º **M A D R I D**

*Mariano L. Córdova*

**SASTRE**

SEÑORAS

CABALLEROS

Peligros, 6 :: MADRID :: Teléfono 13146

## Institut Français en Espagne

Marqués de la Ensenada, 10

MADRID Teléfono 32642

COURS DE LANGUE FRANÇAISE  
COURS D'ETUDES FRANÇAISES  
CONFERENCES - CONCERTS

Bibliothèque littéraire et scientifique

## COSMOPOLITAN

PENSION

Gran confort

Puerta del Sol, 9, 2.º, derecha  
(entrada Arenal)

Teléfono 26651 MADRID

Colegio del Santísimo Sacramento

LEGALMENTE RECONOCIDO PARA LA  
EDUCACION E INSTRUCCION DE NIÑAS  
Travesía de Belén, 1, y S. Lucas, 7-Tel. 34219  
MADRID

"La VITORIANA"

Casa de viajeros de Pablo Martínez García  
Mayor, 41 (antes 55), 2º izqda. - MADRID

LA PERLA ASTURIANA

Viuda de César Perrote - Viajeros  
Plaza de Santa Cruz, 3-Tel. 26525-MADRID

## Gran Pensión VIZCAYA

Puerta del Sol, 14 Tel. 22404

MADRID

## HOTEL PENSION MARINEDA

Carrera de San Jerónimo, 44

MADRID Teléfono 22607

**"Ganados y Productos Industriales S. A."**

MATADERO GENERAL  
COOPERATIVO  
E INDUSTRIAL

POZUELO DE ALARCÓN (Madrid)

# HOTEL COMPOSTELA

CALEFACCION CENTRAL - CUARTOS DE BAÑO - AGUA CORRIENTE, CALIENTE Y FRIA, EN TODAS LAS HABITACIONES - TELEFONO EN TODAS LAS HABITACIONES - ESMERADO SERVICIO EXCELENTE COCINA

**Muñoz Torrero, 7. - MADRID**

(al lado de la Telefónica)

## PENSION LACARTA

Todo confort - Baños - Aguas corrientes en todas las habitaciones - Teléfono 27481

Puebla, 19, primeros MADRID

## GRAN PENSION VILLAZON

Calle de Recoletos, 12. - MADRID

Espléndidas habitaciones con aguas corrientes y calefacción central, ascensor y baño - Departamentos para familias

Trato excelente - Teléfono 51429

Precios desde 15 hasta 20 pesetas

## SELLOS DE ACERO, BRONCE Y CAUCHO JOSE CAMINS ROS

Teléfono 12468

Hortaleza, 28 MADRID

## PENSION HERNANDEZ

DE MANUEL HERNANDEZ GONZALEZ

Cuarto de baño - Calefacción  
Aguas corrientes - Teléf. 11627

Corredera Baja, 14, 1º pral. MADRID

## PENSION CABAÑAL

DE VICENTE FERREIRO SANCHEZ

Todo confort - Teléfono 16633

Hortaleza, 21, 2º MADRID

SASTRERIA

## GUILLERMO M. SEVILLA

Teléfono 18659

Puebla, 14, 1º izqda. MADRID

SALA

de

# FIESTAS

# Coliseum

TE-BAILE

**2** ORQUESTAS CONTINUAMENTE  
ALEGRAN LA SALA

**TODAS LAS TARDES Y NOCHE**

GONZALO ASENJO

Sastrería - Se admiten géneros - Tel. 21635

Fuencarral, 47, 1º MADRID

ANTONIO GARCIA VIDAL

Sastrería - Se admiten géneros

Fuencarral, 60 MADRID

FRANCISCO FERNANDEZ ELIZALDE

Sastre diplomado

Fuencarral, 55 (antes 69), 1º dcha.-MADRID

JOSE MARIA VAQUERO

Sastrería - Señoras y caballeros

Se admiten géneros - Teléfono 49531

Fuencarral, 140, 1º izqda. MADRID

AUREO BLANCO HERRERA

Sastre - Especialidad en trajes de etiqueta

Casa fundada en 1910 - Teléfono 11781

Infantas, 16 MADRID

ROMAN NOVALVOS

Sastre de moda - Proveedor de la Cooperativa de los Ferroviarios del Oeste de España

Fuencarral, 30 - Teléfono 22126 - MADRID

CECILIO CARRASCOSA

Sastrería - Caballero - Teléfono 19664

Caballero de Gracia, 6, entresuelo-MADRID

M A R C O S

Sastre de señoras y caballeros - Uniformes

y libreas - Teléfono 55167

Lagasca, 18, bajo dcha. MADRID

# SASTRERIA RUIZ

SEÑORAS-CABALLEROS

VESTIR BIEN ES SINÓNIMO DE CULTURA

Avda. José Antonio, 29, pral. A - Tel. 27753

MADRID

*Casa Vergara*

SASTRERIA

Fuencarral. 22, 1.º izqda. - Tel. 27285

MADRID

CIPRIANO MAROTO

SASTRE

Teléfono 33642

Barquillo, 41

MADRID

PELETERÍA DEL RÍO

Infantas, núm. 34

Teléfono 12555

MADRID

Hotel Nuestra Señora del Carmen

DE

FRANCISCO  
MADRIGAL

HABITACIONES CON CUARTO DE  
BAÑO Y TELEFONO PRIVADO

PLAZA DE SANTA BARBARA, 1  
TELEFONOS 34875, 34876 Y 34877

MADRID

Peletería INÉS

ABRIGOS RENARD Y GUARNICIONES

Galileo, 22, pral.

Teléfono 46633

MADRID

HOTEL ULTRAMAR

Todo confort - Precios económicos

Arenal, 15, 1º - Teléfono 26840 - MADRID

ACADEMIA PARA SASTRE

Premiada Escuela de Corte-V. Blanco Rubio

Atocha, 16 - Teléfono 18675 MADRID

HOTEL PENSION ALICANTE

(Antes Oriente)

Todo confort - Precios módicos

Arenal, 16 - Teléfono 26338 MADRID

ATLANTIDA

Pensión confortable

Baños, duchas, calefacción

Arenal, 15, 2º MADRID

SASTRERIA DE FRANCISCO DE LUCIO

Uniformes civiles y diplomáticos

Mayor, 50 - Teléfono 24900 MADRID

COLEGIO DE RELIGIOSAS URSULINAS  
DE JESUS

Primera y segunda enseñanza

Lagasca, 37 - Teléfono 65189 MADRID

# HOTEL EUROPA

Director: D. Isidoro García

RECIENTEMENTE REFORMADO  
CON TODO EL CONFORT MODERNO

Teléfonos 12900 y 12908

Carmen, 4 MADRID

# PENSION SAN LUIS

Montera, 21

Teléf. 29981

MADRID

## TALLER DE PELETERIA

JOSE GARCIA

Teléfono 19836

Campomanes, 4, entresuelo MADRID

## TALLER DE PELETERIA

# M. Colóm

CONFECCIONES, REFORMAS Y ESPE-  
CIALIDAD EN ABRIGOS A MEDIDA

TELEFONO 26779

Hernán Cortés. 10, pral. - MADRID

## PENSION DE SAN ANTONIO

DE  
ANTONIO IGNACIO

Teléfono 16571

León, 13 MADRID

SERGIO R. REDONDO

Sastre - Señoras y caballeros - Teléf. 30764  
García Morato, 58, pral. centro MADRID

ANSELMA GARCIA

"Pensión Europa" - Viajeros - Teléf. 16125  
Cruz, 26 mod., 1º izqda. MADRID

PERFECTO CARRASCOSA

Sastrería señora y caballero  
Hortaleza, 98 - Teléfono 49712 MADRID

PENSION CASTELLANA

Avenida del Generalísimo, 8  
MADRID

PELETERIA - TALLER

## CHAMORRO y LOSADA

Reparación y confección de toda  
clase le pieles - Teléfono 23232

Hernán Cortés, 5, 1º MADRID

TALLER DE PELETERIA FINA

## SAEZ DE GUINO A

Confecciones - Reformas

Goya, 34 MADRID

PELETERIA

## BARRASA

Teléfono 21891

Infantas, 14, entº izqda. MADRID

PENSION FAMILIAR

## "DIOMAR"

Gran confort - Amplias habitaciones e in-  
dependientes - Recomendable para estables  
Claudio Coello, 19, 3 dcha.-Teléfono 59802  
Sucursal: Atocha, 96, bajo bis dº-MADRID

TALLER DE PELETERIA

## RAMON

Teléfono 22661

Cervantes, 8 MADRID

## PENSION CAZORLA

El mejor sitio de Madrid - 30 habitaciones  
exteriores - Precios económicos - Viajeros  
Estables - Ascensor - Calefacción y cuar-  
tos de baño-Teléfono 10468-Vistas Gran Vía  
Desengaño, 11, 3º izqda. y dcha.-MADRID

*Almacenes de Tejidos*

**Virgen de los Llanos**

*Hijo de Alejandro Sánchez*

Rosario, 4 y Mayor, 23

Teléfono núm. 1320

ALBACETE

•  
¡Viva Franco!

¡Arriba España!  
•

**JUAN BLAT LOPEZ**

Fáb. de harinas por cilindros sistema Murt  
y Morros (antiguo molino de Los Frailes)  
Despacho: Calle de Valencia, 53 - Tel. 15138

MISLATA

(Valencia)

“ORMORE”

A plazos: trajes, abrigos y gabardinas

Mar, número 22

VALENCIA

**Establecimientos BARRACHINA**

Caudillo, 2

VALENCIA

**FELIPE GARCIA INGLES**

POR EL ENGRANDECIMIENTO

CULTURAL DE ESPAÑA

**CAFERIALTO**

RESTAURANTE DE LUJO

Edificio Cine Rialto

Plaza del Caudillo, 17 - Teléfono 16830

VALENCIA

**JUAN CASTELLANOS, S. L.**

FABRICA DE HARINAS

GRAO

(Valencia)

**COLEGIO CISNEROS**

PRIMERA ENSEÑANZA, BACHILLERATO,  
COMERCIO Y CULTURA GENERAL

Luis Vives, 2 - Teléfono 18629

VALENCIA

**Centro de Enseñanza “ACADEMOS”**

PRIMERA ENSEÑANZA-BACHILLERATO

Bisbe, 3 - Teléfono 16703

VALENCIA

**BAZAR DEL LIBRO**

Artículos de escritorio - Material escolar  
Compra, venta y cambio de libros usados

Tinte, 15

ALBACETE

POR LA CULTURA DE ESPAÑA

CASA RAMIREZ

Sastrería, pañería y confecciones

Mayor, 12

ALBACETE

Por el engrandecimiento  
cultural de España

**Colegio Mayor e Hispano  
de San Vicente Ferrer**

DIRIGIDO POR PP. DOMINICOS

Gran Vía Marqués del Turia, 49  
Teléfono 13168  
VALENCIA

ULTRAMARINOS  
**AURELIANO TUSÓN**

Plaza del Mercado, 49 - Teléfono 16141  
VALENCIA

Efectos navales - Suministros industriales

**JOSE VALLS**

Depositario de las obras náuticas de  
don José García de Paredes - Tel. 30520  
Avda. del Puerto, 358 - GRAO-VALENCIA

MAQUINARIA Y ELECTRICIDAD  
**TALLERES SINTES**

Avenida de García Sanchiz, 330 - Tel. 30237  
GRAO-VALENCIA

**MANUEL BALLESTER**

Compra y venta de barriles,  
bidones y demás envases

Norte, 17 - Teléfono 19447  
VALENCIA

GRANDES ALMACENES DE TEJIDOS

**COGOLLOS, ARAGO Y VERDU, S. L.**

GENEROS DE PUNTO - TE-  
JIDOS DE TODAS CLASES  
ALTAS NOVEDADES - TA-  
PICERIAS Y ALFOMBRAS

Apartado 56  
Teléf. 14708

SAN VICENTE, 52  
CLAVÉ, 1 y 3 VALENCIA

FABRICA DE TEJIDOS DE SEDA  
**JOSE COTANDA**

Despacho: Mar, 2 - Teléfono 12828  
VALENCIA

**GRANJA JUNCA**

Aribau, 65 - Teléfono 22918

BARCELONA

**Academia Martí**

PRIMERA ENSEÑANZA - BA-  
CHILLERATO - COMERCIO

Caballero, 30 - Teléfono 11868  
VALENCIA

**JOSE VISENT CALVO**

Taller de calderería de hierro y soldaduras  
autógena y eléctrica - Reparaciones de pie-  
zas de maquinaria y automóvil Especiali-  
dad en piezas de aluminio - Teléfono 30752  
Cº Hondo del Grao, 96 - GRAO-VALENCIA

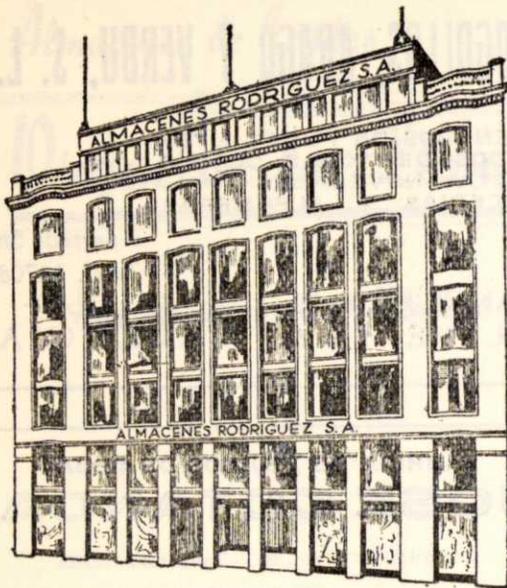
Almacén de efectos nava-  
les y fábrica de pinturas

**LUIS BALLESTER MERELO**

Juan Antonio Benlliure, 4 (Atarazanas)  
Teléfono 30704 GRAO-VALENCIA

FRUTAS Y HORTALIZAS  
Ventas a comisión y al por mayor  
**ISIDRO BENLLOCH SIMÓ**

Mercado de Abastos - Puesto 71, núm. 140  
C. Buen Orden, 92 - Tel. 18283 - VALENCIA



## ALMACENES RODRIGUEZ S.A.

AVENIDA DE JOSE ANTONIO, 19

M A D R I D

## PENSION GALAN

Recientemente inaugurada - Viajeros y estables - Habitaciones individuales - Baño Esmerado servicio - Rigurosa limpieza

Atocha, 105 - Teléfono 75811 MADRID

## Hotel Las Conchas

Todo confort - Aguas corrientes - Calefacción

Conches, 7 - Teléfono 12024

M A D R I D

## DOLORES NEGRILLO VILCHEZ

PENSION LUNA

Luna, 19, pral.  
M A D R I D

## Fidalgo y Hermano

CARNICERIA  
SALCHICHERIA  
ESPECIALIDAD EN JAMONES  
Y TODA CLASE DE EMBUTIDOS

LOS MOLINOS (Villalba)

Casa Central:

Calle de Colón, 13.-Teléf. 12143

M A D R I D

## Restaurante-Bar GLORIA

PAZ, núm. 13

(a 20 pasos de la Puerta del Sol)

LO MAS BONITO Y LO MAS ECONOMICO  
DE MADRID - ES DONDE MEJOR SE  
COME

Cubierto: de 7 a 20 pesetas

COCINA A LA BILBAINA

PLATOS VARIADOS TODOS LOS DIAS

SASTRERIA

## CIVICO MILITAR

Especialidad en uniformes - Novedades  
Espoz y Mina, 14, pral. - Teléfono 21854

M A D R I D

## ACADEMIA DEL PILAR

Preparación por correspondencia para radiotelegrafista y mecánica en general

Cartagena, 93, hotel - Teléfono 51966

M A D R I D

PENSION VALLASEN  
Próximo a Gran Vía

Madera, 3, pral. dcha. MADRID

VICENTE DIAZ VALERO

Casa para viajeros - Honorabilidad absoluta

Espoz y Mina, 7, 1º dcha. MADRID

SASTRERIA NAVARRO

Señora, caballero y niño - Uniformes  
Se admiten géneros - Teléfono 76786  
Amor de Dios, 14 MADRID

NICOLAS ROMANO

Gran carnicería y salchichería - Teléf. 23957

**PENSION**

**HERNAN CORTES**

**RESTAURANTE**

CONFORTABLE - HIGIENICA - ORDE-  
NADA - CUARTO DE BAÑO CON AGUAS  
CORRIENTES

RECIENTEMENTE INAUGURADA

Montera, 31, pral.

MADRID

**Eleuterio de las Heras**

FUMISTA - CONSTRUCTOR

CONSTRUCCION Y REPARACION DE TO-  
DA CLASE DE COCINAS, TERMOS DE  
PRESION Y RECTANGULARES - ARRE-  
GLOS DE COCINAS, ESTUFAS Y LIM-  
PIEZA DE CHIMENEAS

Magallanes, 26. - Telét. 32353

MADRID

POR EL ENGRANDECIMIEN-  
TO CULTURAL DE ESPAÑA

L A N Z

Modista - Teléfono 66113

Conde de Peñalver, 7, pral.

MADRID

PENSION DORI

Calle de la Paz, 7 - Teléfono 25781

PENSION "LA NUEVA MALAGUENA"

Propietario: Salvador Suquet - Tel. 13314

Espoz y Mina, 4 y 6, 2ª dcha. MADRID

CARNICERIA Y SALCHICHERIA

**MANUEL GARCIA FERNANDEZ**

Espíritu Santo, número 4

MADRID

**Perfumería GARCIA CIFO**

ARTICULOS DE LIMPIEZA

ORTOPEDIA - DROGUERIA GENERAL

José Antonio, 9 - Teléfono 2012

ALBACETE

**SOCIEDAD ANONIMA GARCIA**

"LAS BARCAS"

Moratín, 27 - Teléfono 17225

VALENCIA

Vinos, aceites y licores - Alcoholes  
y vermouths - Ventas al detall

**VICENTE PILAS VILLANOVA**

Valencia, 29 - Teléfono 15643

MISLATA

(Valencia)

Fábricas de géneros de punto, toallas de  
felpa y albornoces - Tejidos varios

**INDUSTRIAS MARTI TORMO, S. A.**

Despacho y ventas: Embajador Vich, 6

Ventas al detall: Calle de Gascóns, 4  
Teléfono 19342 VALENCIA

FUMISTERIA "ANFA"

ANTONIO MUÑOZ

SUCESOR DE BARRERA

Construcción y reparación  
de cocinas y termosifones

Abada, 6 - Teléfono 28084 MADRID

Talleres de grabados artísticos sobre cristal  
**CRISTALERIAS CLEMENTE**

Despacho, oficinas y talleres: Salud, 11

Teléfono 16739—Ventas: Abada, 12, y

Mesonero Romanos, 16 - Teléfono 19533  
MADRID

CARNICERIA Y SALCHICHERIA

**Cándido Lucas Díaz**

Marqués de Urquijo, 3 - Teléfono 35803

MADRID

**GRAN PENSION BUSTOS**

ESMERADO SERVICIO - TRATO  
FAMILIAR - PRECIOS ECONOMICOS

Paz, número 7, 1ª dcha.

MADRID

«PENSION ELISA»

FELIPA DE ANDRES DE ANDRES

Trato familiar - Confortable

Montera, 31, 2ª dcha. - Teléfono 28561

MADRID

# EDITORIAL «EL PERPETUO SOCORRO»

Manuel Silvela, 14. - MADRID

## ALGUNAS OBRAS DE SU CATALOGO:

- GRAMATICA HEBREA.**—Versificación hebrea, Gramática de arameo bíblico, Antología, Vocabulario hebreo-español y arameo bíblico-español de toda la Biblia.—Por el R. P. Segundo Miguel Rodríguez, Redentorista, Profesor de hebreo.—Edición tercera, notablemente corregida y aumentada. En tela ..... 20 pesetas
- ALBORES DEL IMPERIO, FERNANDO III Y SU EPOCA.** Estudio histórico.—Por el P. Luis F. de Retana, Redentorista.—Un volumen de 488 páginas y seis láminas fuera de texto. En rústica ..... 25 pesetas
- COMO SE EDUCAN LOS HIJOS.** Lecciones de pedagogía familiar.—Por el R. Padre Ramón Sarabia, Redentorista.—Edición segunda, 652 páginas. En tela ..... 10 pesetas
- EL LIBRO DEL SOLDADO.** A los jóvenes forjadores de la Nueva España.—Por el R. P. Ramón Sarabia, Redentorista.—278 págs. En rústica ..... 6 pesetas
- ESPAÑA... ¿ES CATOLICA?** Charlas de un misionero.—Por el R. P. Ramón Sarabia, Redentorista.—278 páginas. En tela ..... 15 pesetas En rústica ..... 10 pesetas
- A LOS NIÑOS.** Pláticas y ejemplos.—Por el R. P. Ramón Sarabia, Redentorista. Segunda edición. Tomo I: Dios. La Virgen. Los Novísimos.—465 páginas y ocho fotograbados artísticos. En rústica ..... 8 pesetas En cartón ..... 10 pesetas
- Tomo II: Confesión y Comunión.—432 páginas y ocho fotograbados artísticos. En rústica ..... 8 pesetas En cartón ..... 10 pesetas
- EJERCICIOS ESPIRITUALES PARA NIÑOS DE PRIMERA COMUNION.** — Por el R. P. Francisco María Negro, Redentorista.—Quinta edición. 568 páginas. En rústica ..... 6 pesetas En tela ..... 9 pesetas
- UN SANTO POPULAR: SAN GERARDO MARIA MAYELA.**—Por el R. P. Raimundo Tellería, Redentorista.—160 páginas, cubierta en tricomía, 13 tricolores y 27 fotograbados. Libro ideal para premios. En rústica ..... 2 pesetas
- ANTONIO MOLLE LAZO, MARTIR DE DIOS Y DE ESPAÑA,** Charlas biográficas. Por el R. P. Ramón Sarabia, Redentorista.—384 páginas y dos fotograbados. En rústica ..... 5 pesetas
- FERNANDO VILLALOBOS, FALANGISTA Y MARTIR DE LA CRUZADA.**—Por el R. P. Dionisio de Felipe, Redentorista.—148 páginas y varios fotograbados. En rústica ..... 5 pesetas
- FLOR DE GRANADA o Vida de Conchita Barrecheguren.**—Por el R. P. Dionisio de Felipe, Redentorista.—416 páginas, portada en tricomía y 12 fotograbados. En rústica ..... 6 pesetas
- LA VERDADERA ESPOSA DE JESUCRISTO, o sea LA MONJA SANTA.**—Por San Alfonso María de Ligorio.—Versión del italiano por el R. P. Dionisio de Felipe, Redentorista.—Edición segunda. 920 páginas en papel b blía. En tela ..... 16 pesetas
- LA REALEZA DE MARIA.**—Por el R. P. Angel Luis, Redentorista.—144 páginas. En rústica ..... 8 pesetas
- CONCIERTO INTERRUMPIDO.** Novela.—Por el R. P. Luis F. de Retana, Redentorista.—416 páginas, 20 ilustraciones y portada a todo color. En rústica ..... 10 pesetas
- APUNTES DE TEOLOGIA BIBLICA. I.** Dios y el Universo en los Salmos.—Por el R. P. Juan Prado, Redentorista.—32 páginas. En rústica ..... 3 pesetas
- QUIEN ES JESUCRISTO, o Vida popular de Nuestro Señor.**—Por el R. P. Ramón Sarabia, Redentorista.—Edición cuarta. 336 páginas y varios fotograbados artísticos. En rústica ..... 6 pesetas En cartón ..... 8 pesetas
- SACERDOTES, NIÑOS Y CATEQUISTAS.** Los Diez Mandamientos.—Tomo primero (el segundo, en preparación). 416 páginas. En cartón ..... 14 pesetas
- METODO ELEMENTAL DE SOLFEO Y CANTO.**—Obra en seis cuadernos, por el R. P. Antonio Cremares, Redentorista.—Cuadernos publicados: del 1 al 5. Precio: 5, 5, 6 y 7 pesetas.

SOLICITE CATALOGO, QUE SE ENVIA GRATIS

# "La Cultura del Siglo XX"

Colección integrada por una serie de volúmenes en los que, autoridades españolas indiscutibles en cada especialidad, exponen en lenguaje claro y sencillo, la situación en que se encuentra hoy cada uno de los temas abordados o hacen un compendio informativo y orientador de los fundamentos de determinadas ciencias y artes, que ningún hombre culto debe desconocer.

Ha aparecido:

## LA LITERATURA ESPAÑOLA

En que Nicolás González Ruiz hace una crítica clara  
e independiente de los literatos de hoy.

Precio: 25 ptas.

En prensa:

## EL SECRETO DE LA PINTURA

Enrique Azcoaga  
Crítico de Arte

## LAS MUJERES

Eugenia Serrano

Seguidamente:

## EL CINE

Raimundo de los Reyes  
Crítico Cinematográfico

## LA ARQUITECTURA

Juan de Zavala  
Arquitecto

## LA AGRICULTURA

Juan Marcilla y colaboradores

## LA MEDICINA

Dr. Manuel Marcos Lanzarot

## LA LITERATURA EXTRANJERA

Antonio Marichalar

A los que seguirán:

## LA GANADERIA

## LA FISILOGIA

## LA FISICA

## LA SOCIOLOGIA

## LA ECONOMIA

etc.....

EDICIONES "PEGASO"



Precio: 8 ptas.