



**ABRIR CAPÍTULO ANTERIOR**

### 3. EL TEATRO EN LENGUA ITALIANA:

#### 3.1. La recepción indirecta:

##### 3.1.1. La escena:

En contraste con la gran cantidad de información sobre el teatro francés publicada en prensa y libros madrileños entre 1918 y 1936, los artículos referentes al panorama dramático italiano fueron mucho menos numerosos. Fuera de los dramaturgos que fueron efectivamente representados, entre los cuales Luigi Pirandello fue objeto principal de atención, los restantes autores de prestigio en Italia en el período de entreguerras fueron casi ignorados por los medios madrileños, lo mismo que los demás elementos de la vida teatral de la vecina península. Sin embargo, se publicaron textos que intentaron cubrir esa laguna con más o menos generalidad en la perspectiva adoptada y en relación a menudo con las cuestiones que preocupaban a la crítica española coetánea. Así, el problema de la crisis teatral y la solución propuesta de intervención estatal que tanto ocuparon los espíritus en la segunda mitad de los años 20 y durante la Segunda República, tenían un paralelo en la situación italiana.

La decadencia económica y artística del teatro en ese país tenía sus causas, según un artículo de 1928<sup>1</sup>, en la

falta de dramaturgos que tomasen la antorcha de la vieja generación, la de D'Annunzio, Pirandello y Benelli, la de los autores burgueses como Niccodemi y Lopez, todos los cuales habían dado ya lo mejor de sí mismos, sin que pareciera que las fórmulas renovadoras (el grottesco, el intimismo, etc.) pudiesen dar lugar a un movimiento dramático igualmente consolidado. Tampoco parecía haber intérpretes que pudieran compararse a los predecesores Ermete Zacconi, Ermete Novelli o Eleonora Duse<sup>2</sup>, y la casi inexistencia de escuelas no auguraba su surgimiento, sobre todo cuando la cantera de actores y dramaturgos que suponía el teatro dialectal iba desapareciendo con la decadencia de éste. No obstante, la crisis no había podido reprimir el individualismo de los divos, todos los cuales aspiraban a dirigir una compañías inestables y demasiado numerosas teniendo en cuenta la deserción de los espectadores en favor del cine y las variedades, con el resultado de la pérdida de beneficios no compensados por subvenciones públicas. Este panorama era, sin duda, exagerado, pues cabía también traer a colación ejemplos contrarios, como la actividad vanguardista ininterrumpida (Rosso di San Secondo, Bontempelli, Bragaglia...) o la pervivencia de compañías dialectales pese a las reticencias, cuando no las persecuciones, del régimen fascista, pero la fecha del artículo sugiere que era la crisis teatral madrileña la que subyacía bajo aquel pesimismo.

El mismo año fue, dato significativo, el de la publicación del libro de Federico Navas Las esfinges de Talía, donde el examen de la crisis italiana<sup>3</sup> tomó la forma de debate entre un pesimista que la resumió diciendo que "en Italia han llegado ya los críticos teatrales, si no a suprimir las reseñas de las obras, si a no mencionar los títulos o los nombres de los autores... porque todas las obras son lo mismo de malas...", con las excepciones de D'Annunzio y Pirandello, y un optimista que adujo otros nombres de autores valiosos, quienes podrían sostener los Teatros Nacionales que, bajo el auspicio de Mussolini, estaban intentando resolver el problema, artificialmente para su contraparte en la discusión porque tales medidas no servían para lo que creía una decadencia no coyuntural sino del teatro mismo como género.

Fuera eficaz o no desde el punto de vista de la revitalización dramática de un país, los teatros financiados por el Estado tenían al menos la posibilidad de independizar los repertorios de los condicionantes de la taquilla, permitiendo una orientación más hacia a lo artístico que hacia el mero pasatiempo, al contrario que en las escenas privadas. Por ello, se consideró alentador el ejemplo de Italia. Aún antes de su realización, el proyecto correspondiente fue descrito en el Heraldo de Madrid<sup>4</sup>. Bajo la dirección de Luigi Pirandello<sup>5</sup> y Paolo Giordani, el nuevo teatro pretendía integrar sus objetivos de mejora en el panorama existente,

para lo cual se renunciaba a la sede única, debido a la tradición italiana de compañías ambulantes, y se constituiría el repertorio de acuerdo con la receptividad del público a las novedades, que tendrían el atractivo añadido de no ceñirse sólo al repertorio italiano, sino que se estrenarían también piezas modernas de otros países. En cuanto a su organización, el cronista parece bien informado:

Milán, Turín y Roma serán la sede de tres compañías oficiales que actuarán en un teatro señalado al efecto en cada una de las tres grandes capitales, abiertos de noviembre a mayo única y exclusivamente a ese repertorio y compañía de Estado. La administración y dirección artística de los tres teatros será de la competencia exclusiva también de unos mismos gerentes, asistidos por una Comisión de expertos. El repertorio será único para las tres escenas, y su interpretación estará confiada a tres directores, con personal suficiente a sus órdenes, unas quince personas, adscritas con carácter estable a los papeles de segundo orden en cada teatro, y veinte primeros actores a lo sumo, que por turno y según las obras que les estén encomendadas se trasladarán de una a otra capital.

No obstante, la intervención del régimen mussoliniano en la vida teatral no fue siempre beneficiosa ni bien acogida por los intelectuales españoles. La función propagandística, en emulación de experiencias semejantes en la U.R.S.S., del teatro de masas fascista, se saldó con un fracaso, según Juan Chabás<sup>6</sup>, quien se ocupó ampliamente del espectáculo 18 B.L., una exhibición de poderío en la que participaron "dos mil actores, dos escuadrillas de aviones, dos baterías de cañones de campaña y varias columnas de camiones", ante unos

veinticinco mil espectadores. La historia de un camión con la matrícula que daba título a la representación era el pretexto para escenificar las peripecias triunfantes del partido en el Gobierno desde la toma del poder hasta la fundación de una ciudad en las antiguas marismas del Lazio. Con un escenario de varios kilómetros de hecho, la proyección de luces sirvió para atraer la atención del público hacia los lugares apropiados y ocultar los cambios de disposición entre las escenas. En un espacio tan vasto, las muchedumbres y su ruido sustituían a los actores y al texto, salvo unas notas explicativas arrojadas desde aviones. De esta manera, se había pretendido crear el espectáculo acorde con el espíritu de masa creado tras el advenimiento de estos regímenes populistas, que el viejo burgués era incapaz de satisfacer. Desgraciadamente, la ausencia de "toda gracia cordial y de toda virtud intelectual" había hecho imposible conmover a los espectadores. Los resultados no podían compararse a los del teatro soviético:

El fascismo no ha podido crear su teatro nuevo. Cuando lo ha pretendido, ha sustituido al hombre por el camión y ha organizado una parada militar con carácter de olimpiada deportiva. Y el pueblo -alma colectiva de hombres reunidos, fundidos en un solo aliento- se ha sentido defraudado.

Fue seguramente otro el teatro de que pudo enorgullecerse la Italia gobernada por Mussolini. El Teatro degli Indipendenti de Roma, fundado y dirigido por un Anton Giulio Bragaglia de acuerdo con el régimen político entonces

imperante<sup>7</sup>, se había convertido en un foco irradiador de concepciones vanguardistas en la primera línea renovadora de Europa. Noticias sobre sus características y montajes llegaron puntualmente a Madrid, convirtiendo a Bragaglia en uno de los directores extranjeros más en boga. Enrique Estévez-Ortega le dedicó un largo artículo<sup>8</sup>, ilustrado con fotografías de algunos de sus puestas en escena y decorados. En dicho texto, alabó la tendencia ecléctica de la innovación emprendida por Bragaglia, cuya curiosidad le llevó a documentarse ampliamente sobre las escenografías antiguas y las más avanzadas entre las contemporáneas conforme a un criterio tan comprensivo como el que demostraba en su repertorio, con el fin de aprovechar todos los conocimientos para producir una puesta en escena moderna, sin miedo ni a la arqueología ni al experimento más osado, antes bien con un estilo sintético peculiar hecho de la amalgama razonada y armónica de las diferentes influencias.

El aspecto visual del espectáculo era independiente del texto en tanto que entidad artística. Bragaglia coincidió con Baty y otros directores franceses en el rechazo del predominio de la palabra dramática, puesto que los artificios espectaculares no eran un simple acompañamiento del texto sino que aquéllos constituían lo que determinaban el carácter propiamente teatral o no. El autor no tenía por qué ser imprescindible. El director podía crear espectáculos basándose en adaptaciones enteramente personales de obras no dramáticas.

La suya de Don Quijote de la Mancha (Don Chisciotte, 1926) fue de hecho uno de sus montajes que le ganaron más prestigio.

Esta concepción pionera, que anuncia las tendencias de dirección de escena que después se impondrían universalmente, fue difundida en Madrid por el propio Bragaglia en una serie de conferencias dadas en la Residencia de Estudiantes, la primera de las cuales se tituló "El nuevo teatro técnico" (13-I-1930)<sup>9</sup>. En ella, el director atacó el teatro realista fotográfico (no el intimista psicológico hacia el que confesó su admiración), reino de la palabra, en nombre de los valores poéticos superiores que podían emanarse de los diversos componentes del espectáculo teatral, entre otros los derivados de la definición de colores y volúmenes mediante una iluminación imaginativa del escenario, y de la adecuación de ese aspecto visual y del ritmo de la representación a la atmósfera psicológica de la obra, según sus cambios y fluctuaciones, logrando así efectos inéditos a partir del propio tejido del texto.

Entre los artículos que comentaron las ideas del director italiano entonces expuestas debe citarse el de Enrique Díez-Canedo<sup>10</sup> por constituir un análisis polémico, basado tanto en la conferencia como en los libros teóricos de Bragaglia. Aun reconociendo la nebulosidad de un sistema de improbable construcción definitiva dado su carácter de búsqueda experimental siempre renovada, Díez-Canedo identificó el

ataque a la palabra como elemento común paradójicamente compatible con la variedad y el carácter fuertemente literario en ocasiones de las piezas estrenadas en el Teatro degli Indipendenti<sup>11</sup>. No obstante, fue ese ataque al texto, en nombre del teatro como medio de expresión complejo<sup>12</sup>, lo que suscitó las reservas del crítico. La insistencia en la luz y la escenografía le parecieron un desvío del teatro en dirección del cinematógrafo, pues estos elementos de la representación servían sobre todo para concretar unos valores latentes en la obra teatral escrita, por eso mismo lo único de que no se podía prescindir en el teatro:

¿Qué son las luces solas, sin drama o comedia? La literatura es lo indispensable. Hasta la commedia dell'arte, sin texto escrito, una de las fuentes de teoría en Bragaglia, es tendencia a la literatura; es literatura mientras se hace: porque no es sólo acción, sino palabra, y aun la pantomima es antes palabra, y, mientras se realiza, palabra en potencia. El teatro se hace, no se escribe, dice también Bragaglia. Se escribe para que se haga, y es teatro, aunque no se represente, como el libro es libro, aunque no se imprima.

De ahí la advertencia de que la aplicación de las novedades espectaculares de los Indipendenti en los teatros convencionales no sería beneficiosa si faltaba calidad literaria en la obra. La posibilidad el ejemplo pernicioso no alteró, sin embargo, el balance positivo de la empresa de Bragaglia por haber cumplido su tarea de acicate que había de corresponder a la escena experimental, a pesar de algunos

defectos como el de la limitada eficacia expresiva de sus actores, "aficionados más que profesionales".

La cuestión de la necesidad de la palabra en el teatro, si se quería diferenciarlo de otras artes, como la danza, fue aludida en otro comentario extenso sobre Bragaglia aparecido también con ocasión de sus conferencias en Madrid<sup>13</sup>, en el cual su anónimo autor sí supo ver que la práctica del director italiano no se oponía en el fondo a la literatura. Al contrario, lograba sacarle el mayor partido teatral gracias a su integración en una síntesis que, al variar con cada estreno de acuerdo con las exigencias de la pieza, evitaba el riesgo de sistematización indiscriminada. Experimental en estado puro, la ausencia de una fórmula estética peculiar a su trabajo era la clave de su sintonía con todo el teatro moderno, al que acompañaba con ecléctica armonía en su diversidad creciente. Este era su gran acierto, que podía sumarse a las demás lecciones o estímulos que la escena italiana brindó a la madrileña aun desde la distancia.



### 3.1.2. Los autores:

Si las noticias en torno a la escena italiana no fueron numerosas pero pudieron ser de utilidad para el conocimiento de sus tendencias en Madrid, lo mismo puede decirse de la serie de textos que difundieron las características de la literatura dramática de aquellos autores que no llegaron a verse representados en la capital de España entre 1918 y 1936. Si bien se puede echar de menos una atención mayor a figuras sobresalientes, sería injusto menospreciar el esfuerzo de divulgación que supusieron algunos de los artículos. Entre ellos, han de citarse como introducción necesaria dos que resumieron el estado de la dramaturgia italiana en los momentos respectivos.

El primero, de 1926<sup>14</sup>, ofreció sobre todo un panorama de dramaturgos. Tras un siglo XIX que, en opinión del cronista, adoleció de escasa originalidad por el seguimiento de las doctrinas y prácticas romántica y, sobre todo, naturalistas, del teatro francés, con alguna influencia añadida de Ibsen, el siglo XX parecía haber traído la independencia, convirtiéndose la italiana en una de las dramaturgias más originales de Europa, gracias a las circunstancias felices de la existencia de un público vivo, una tradición ininterrumpida de grandes actores y una crítica inteligente, entre la que destacó el nombre de Adriano

Tilgher, de tanta influencia sobre sus colegas españoles. Todo ello desmentía la impresión de crisis.

Los autores estaban a la altura de los demás componentes del panorama teatral. Primeramente se habían revelado los cultivadores del drama poético, con D'Annunzio a la cabeza, cuya afirmación vital contrastaba con la melancolía de la frustración de ese mismo deseo de vida en los otros principales representantes de la tendencia, Ercole Luigi Morselli, en cuyas obras Orione (1910) y Glauco (1919) "cruzaban visiones o sombras heroicas, en empeño vano de conquistar el mundo, la gloria o el poder", y Sem Benelli, "más lírico, más arbitrario en el desarrollo de la acción, y poco atento a la necesidad dramática". A continuación, los grotteschi habían iniciado una de las revoluciones teatrales del siglo con su rechazo en nombre de la vida de las convenciones sociales e ideológicas, exploradas y disueltas en la irracionalidad mediante el instrumento de la paradoja. Junto a Pirandello, "el gran exponente del teatro de lo grotesco", el cronista aludió a Luigi Chiarelli, a Luigi Antonelli (a quien atribuyó erróneamente L'uccello del paradiso, de Enrico Cavacchioli), a Fausto Maria Martini y a Massimo Bontempelli. A su lado, Rosso di San Secondo atacó también el sistema de pensamiento y actuación burgués, pero con una vibración instintiva en reacción al teatro de lo grotesco. Paralelamente a estas modalidades, el teatro

futurista iniciado por Filippo Tommaso Marinetti tenía uno de sus mejores representantes en Ruggero Vasari, cuyas piezas habían contribuido "a librar al teatro italiano de la influencia romántica".

La conclusión del vigor del teatro renovador en Italia fue repetida en el segundo de los artículos panorámicos a que me referiré. Enrique Estévez-Ortega escribió en 1934<sup>15</sup> que el italiano era "casi el mejor teatro experimental europeo", junto con el alemán y el ruso, por obra sobre todo de Bragaglia y de Pirandello, Bontempelli, Chiarelli, Marinetti y Benelli [sic], cada uno con su estilo particular. Aparte de ellos, el resto del teatro italiano ofrecía aparentemente pocas novedades. La escena comercial parecía dominada por los viejos asuntos amorosos estudiados con un psicologismo más o menos refinado, al igual que en la mayoría del boulevard francés, con ausencia de toda temática social, a pesar de las convulsiones políticas de la posguerra, debido a la presión de la dictadura, compatible por otra parte con la revolución estética en curso.

La curiosidad por los caminos de la renovación, especialmente los representados por Pirandello, mantuvo relativamente en la sombra al teatro anterior al advenimiento del futurismo y de los grotteschi. La rica estación verista, por ejemplo, tuvo escasa resonancia en el Madrid de entreguerras salvo por los estrenos de Capuana y Bracco ya

reseñados. La producción dramática de Giovanni Verga pasó prácticamente desapercibida, a pesar de la celebridad de la ópera de Mascagni basada en Cavalleria rusticana (1889). Incluso en el largo artículo en La Pluma, el traductor de I Malavoglia, Cipriano Rivas Cherif, no mencionó siquiera que Verga había adaptado algunos de sus cuentos al teatro con unos resultados en nada inferiores a la narrativa original, a pesar del interés del gran director por el verismo dramático. Una buena muestra de ello es su esmerada versión de tres piezas napolitanas de Salvatore Di Giacomo<sup>16</sup>, que hizo preceder de un breve prólogo (pp. 7-8) en el que le situó dentro de la escuela verista, pero advirtiéndole que "de igual manera que se hace de todo punto imposible el separar en las obras digiacomianas la inspiración lírica de la acción dramática, y aun de la visión pictórica, no puede tampoco reducirse a una forma de arte definida escuetamente" (p. 7), aunque fuera común en todas ellas el colorismo de una visión sincera del pueblo de su ciudad, sinceridad que elevaba la poesía de las pasiones elementales a una universalidad sólo en apariencia contradictoria con el particularismo lingüístico y de costumbres. Había conseguido así un teatro verdaderamente popular, libre de tesis y de psicologismos que empañaran la sencillez y naturalidad de su testimonio, según Felipe Sassone poco después de la muerte del escritor (5-IV-1934)<sup>17</sup>:

Salvatore di Giácomo [sic] era un autor regional dialettale, y escribió en napolitano sus obras más famosas; pero le hizo al teatro italiano el inmenso favor de devolverle su ambiente cuando lo había perdido, [...] él volvió a abrirle las puertas de la calle y se lo llevó al aire, al arroyo, y pintó Nápoles y el pueblo de Nápoles, e hizo teatro nacional, y popular, y proletario; pero sin intención política, sin prédica social, sin aire revolucionario, sin meterse a redentor de la plebe como Máximo Gorki y otros autores de tesis; sino pintando su plebe como la veía, sin moralizar por su cuenta, amasando y urdiendo su farsa escénica con una sonrisa ecuánime de observador y de costumbrista imparcial y sereno.

La raigambre popular del teatro de Di Giacomo, además de su contextura lírica, significaron una reacción de hecho contra el naturalismo burgués que se había convertido en hegemónico dentro de la corriente general verista por la fechas de escritura de las piezas digiacomianas. Sin embargo, su carácter epigonal, al menos desde el punto de vista de la técnica dramática, disminuyó probablemente su eficacia en tanto que revitalizador de la poesía en el teatro. Este papel correspondió más bien a D'Annunzio y a los que siguieron sus pasos, Sem Benelli y Ercole Luigi Morselli sobre todo. De ellos, el último fue el único en no ser representado en Madrid, a pesar de que (¿o porque?) su producción avanzaba hacia un sentido más moderno, en las fronteras del vanguardismo neoclásico.

Al igual que un Cocteau o un Giraudoux, salvando las distancias, Morselli resucitó los mitos griegos adaptándolos a la mentalidad contemporánea mediante la ironía, en el caso de Orione (1910) especialmente, y la búsqueda de un significado

intelectual transmutado en visión poética, que en Glauco se teñía de emoción melancólica equivalente al lirismo de los poetas crepuscolari. Una muerte temprana le impidió, no obstante, consolidar su estilo o crear escuela. Su paso por la escena italiana se redujo a algún éxito memorable, el de Glauco en primer término. Su estreno en 1919 fue saludado con entusiasmo por la crítica de su país. En Madrid, Cosmópolis le dedicó unas páginas<sup>19</sup> donde, en lugar de narrar su argumento, como era costumbre a la hora de reseñar estrenos extranjeros, el cronista dio su opinión sobre las causas de su éxito, que relacionó no sólo con el hastío de la comedia burguesa de costumbres sino también con el estado de ánimo posbélico, necesitado del alimento de ilusión de las viejas fábulas. Pero no se ha de pensar en una función evasiva. La poesía dramática de Morselli, más sincera por cuanto rechazaba el verso sonoro en favor de una prosa sencilla y desnuda, había triunfado por su humanidad, por su canto a la ternura frente a las pasiones y al destino, que tan violentamente se habían manifestado en los años de la Gran Guerra.

El mensaje de construcción humanista de Morselli tuvo su reverso en las ideas iconoclastas de su estrictamente contemporáneo Filippo Tommaso Marinetti. El fundador del Futurismo abrió la puerta a todos los cuestionamientos del statu quo que fueron sucediéndose desde posiciones vanguardistas en Italia, especialmente tras el estallido de la

conflagración mundial. Con independencia de los resultados en obras, su irreverencia, su búsqueda del escándalo, su rechazo del pasado, son rasgos que se repetirán en otros ismos a menudo influidos directamente, o por lo menos animados, por la praxis futurista, tanto en lo referido al modo de presentar provocativamente sus concepciones como en la investigación de formas de expresión inéditas, demuestran la fecundidad de la labor merinettiana, que alcanzó también al teatro. El género dramático fue uno de los cultivados por él con mayor insistencia a lo largo de su carrera, desde la farsa de una desmesura digna de Jarry Le Roi Bombance (1905) (Re Baldoria, 1909, en la versión italiana) hasta la creación de un teatro sintético teorizado antes en diversos manifiestos.

Toda esta actividad fue evocada en 1934 por Enrique Estévez-Ortega con ocasión del ingreso de Marinetti en la Academia italiana<sup>19</sup>, signo indudable de la asimilación final de su revolución estética, tras los primeros escándalos y la difusión del Futurismo en otros países. Sus innovaciones teatrales, tras las primeras piezas parisinas, se asentaron con la publicación de los manifiestos del teatro sintético y del teatro de la sorpresa, donde se atacó violentamente al teatro de palabra y de análisis y se pretendió sustituirlo por otro que comunicase por medios escuetos las más variadas situaciones e ideas, es decir, según el buen resumen de Estévez-Ortega:

Quiere el autor de Tamburo di fuoco [sic] terminar completamente con todo lo que hay de relleno y de convencional en el teatro para preparar una situación o disponer con eficacia un efecto. Su idea es ofrecer escueta y desnudamente en su esqueleto dramático esencial, esos momentos cumbres y esas frases decisivas a los que puede quedar reducida toda obra teatral.

Quiere que se supriman los estudios psicológicos que se diluyen en infinidad de situaciones a lo largo de tres actos o más. Propugna, en fin, un teatro dinámico y simultáneo. Es decir, salido de la improvisación, de la intuición fulminante, de la actualidad sugestiva y reveladora.

¿Cómo es el teatro futurista y de la sorpresa? Desde luego, un teatro autónomo, ilógico, irreal. Un teatro que ha destruido la preocupación de la técnica, la verosimilitud, la lógica y la preparación graduada de las situaciones. El estima que el teatro ha de ser una mezcla de lo serio y de lo cómico, de personajes reales y personajes irreales y una gran simultaneidad y compenetración del tiempo y del espacio.

El teatro, según Marinetti, debe ser también una sorpresa continua, sorpresa alegre, usando de todos los medios y valiéndose de todos los procedimientos.

Estas teorías habían tenido su realización en breves espectáculos sintéticos que no dejaron de despertar la indignación de los públicos tradicionales, aunque apenas en España, por razón de la escasez de representaciones similares... El eco del teatro futurista llegó más probablemente a través del conocimiento de artistas influidos por él, como Bontempelli y Bragaglia.

Tampoco parece haber sido grande la resonancia de otros vanguardistas italianos que no tuvieron la oportunidad de ser estrenados en Madrid. Por ejemplo, abundan las alusiones elogiosas a Rosso di San Secondo, paragonado a menudo con otros grandes dramaturgos de vanguardia, pero no se le

dedicaron análisis pormenorizados, al menos según la documentación reunida. En cuanto a los miembros considerados representativos de la escuela de lo grottesco, la crítica madrileña no se interesó demasiado por ellos, si bien apareció un artículo monográfico sobre Luigi Antonelli<sup>20</sup> en el que se destacó su empleo de la fantasía para denunciar la inutilidad de la experiencia tal como ésta se decantaba en las comedias dramáticas burguesas. El argumento narrado con todo detalle de L'uomo che incontrò se stesso (1918), su obra más famosa, venía a ilustrar ese punto, sin ulterior ahondamiento en sus características dramáticas, defecto éste que, con las excepciones debidas, puede caracterizar la limitada recepción indirecta en Madrid de los autores italianos.



## NOTAS

1. "Las causas de la decadencia teatral en Italia", ABC (2-VIII-1928), p. 11.

2. En concreto, la muerte de la Duse (21-IV-1924) dejó un vacío que difícilmente pudo ser llenado. Un artículo necrológico de A. de T., "Eleonora Duse", en La Esfera (3-V-1924), s.p., cifró su categoría de actriz única en que hizo posible la renovación del teatro italiano, gracias a los triunfos de sus intepretaciones comprensivas de los personajes de Gabriele D'Annunzio o Giuseppe Giacosa (Come le foglie, 1900), además de los de autores extranjeros como Henrik Ibsen o Maurice Maeterlinck que ella contribuyó a difundir con sus giras fuera de Italia. En el panorama europeo, sólo Sarah Bernhardt parecía poder paragonarse con ella, con la diferencia de la mayor modernidad de la italiana:

Pero la Duse fue durante muchos años la actriz más actual, mientras Sarah daba un sentido clásico y eterno a sus creaciones. La voz clara, de timbre puro, de poesía cantarina, en Sarah Bernhard, era en la Duse voz de pasión y de matiz. No estaba hecha ésta para el verso majestuoso y solemne, sino para la expresión de emociones humanas, contemporáneas.

3. Federico Navas, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928, p. 443.

4. El Curioso Impertinente, "El proyecto italiano de Teatro Imperial", Heraldo de Madrid (1-I-1927), p. 4.

5. Pirandello llevaba algunos años dedicándose a la puesta en escena, desde su dirección del Teatro d'Arte de Roma, fundado por él (el primer espectáculo, el 3 de abril de 1925 fue el estreno de su pieza en una acto Sagra del Signore della Nave). Esta labor escénica de Pirandello fue comentada en Madrid en algún texto a que aludiremos al repasar la recepción de su obra.

6. Ch. [Chabás], "Fracaso del teatro fascista de masas", Luz (3-VIII-1934), p. 6.

7. La Gaceta Literaria en su etapa más proclive a la extrema derecha publicó bajo el título de "El Teatro: Bragaglia en Madrid" (IV [1-II-1930], 75, p. 6) la traducción de varios pasajes de sus libros en los que las reflexiones teóricas se mezclaban con profesiones de fe en la revolución fascista y en un teatro italiano esencialmente nacional.

8. E. Estévez-Ortega, "El teatro en Italia: Un innovador: Bragaglia", La Esfera (9-VI-1928), pp. 44-45, y luego en su libro Nuevo Escenario, Barcelona, Luz, 1928, pp. 63-68.

9. Un buen resumen de las palabras de Bragaglia fue publicado con el título de "Conferencias: El nuevo teatro técnico" en El Sol (14-I-1930), p. 3.

10. E. Díez-Canedo, "Teorías escénicas: Bragaglia y el teatro", El Sol (17-I-1930), p. 1., luego recogido en el volumen Conversaciones literarias: Tercera serie: 1924-1930, México, Joaquín Mortiz, 1964, pp. 248-252.

11. La contradicción no parece tan flagrante si recordamos que Bragaglia había afirmado en su conferencia que la atención predominante a la escenografía podía servir para un descubrimiento de las potencialidades antes ocultas del texto, pero Díez-Canedo se atuvo a la imagen común de un Bragaglia enemigo de la palabra, como de todos modos ciertas manifestaciones suyas habían permitido considerarlo.

12. En palabras de Díez-Canedo:

Teatro es teatro teatral, obra poética llevada a la escena, colocada en su atmósfera, movida en su tiempo, según su ritmo. La parte material, asequible gracias a elementos no desarrollados hasta hoy, como el empleo de las luces, se convierte en suma de valores espirituales.

13. "Ideas y palabras: Bragaglia y el modernismo", La Esfera (25-I-1930), p. 5.

14. Manuel Pedroso, "Notas sobre el Teatro [sic] italiano", Heraldo de Madrid (2-I-1926), p. 1.

15. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: La dramática italiana de vanguardia", ABC (9-VIII-1934), p. 14.

16. Salvatore Di Giacomo, Tres dramas, traducción del dialecto napolitano por C. Rivas Cherif, Madrid, Calpe, 1923. Dichas obras fueron Asunta Espina (Assunta Spina, 1910), Las flores

de mayo ('O voto mariano, 1909) y La cárcel de Nápoles (A "San Francisco", 1909).

17. Felipe Sassone, "Batiburrillo lírico dramático", ABC (19-IV-1934), p. 14.

18. "Crónica de Italia: El teatro, los libros y el arte", Cosmópolis, III (octubre, 1919), pp. 247-254 (sobre Glauco, pp. 247-249).

19. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Marinetti, o el futurismo es cosa académica", ABC (8-XI-1934), p. 14.

20. "Dramaturgos extranjeros contemporáneos: Luigi Antonelli", ABC (9-V-1929), pp. 10-11.



### 3.2. El teatro representado:

#### 3.2.1. Los autores:

##### 3.2.1.1. El teatro hasta las vanguardias<sup>1</sup>:

###### 3.2.1.1.1 CARLO GOLDONI Y EL TEATRO DEL SIGLO XVIII:

La idea de que Italia no había poseído un teatro nacional propio comparable al español, francés o británico, al menos hasta la unificación del país en la segunda mitad del siglo XIX, era un lugar común que aparece con cierta recurrencia en los artículos publicados en Madrid hasta 1936 que aludieron a la cuestión. Se asumió a menudo que la falta de dicho sentido nacional había perjudicado la recepción posterior del teatro antiguo italiano, cuya vigencia fue reducida a alguna pieza aislada, como la célebre Mandragola, de Niccolò Machiavelli, y sobre todo, a la producción dramática de Carlo Goldoni, el cual sí parecía contarse entre los dramaturgos que habían llevado la imagen de un pueblo a la escena, razón por la que se convirtió en el clásico teatral por excelencia de su país en la percepción española.

Esta fama ocultó ciertamente la obra de otros dramaturgos, pero sirvió para iluminar la obra de aquellos que se relacionaron de alguna manera con él. Por ejemplo, su gran

rival veneciano Carlo Gozzi fue objeto de un buen ensayo de José Alsina<sup>2</sup> en el que éste destacó su culto a la Commedia dell'arte como expresión tradicional propia, a pesar de lo cual no había dejado de abandonar la improvisación en favor de una escritura que oponía al natural goldoniano una artística mescolanza de tonos, desde lo trágico y moral a lo maravilloso, sin excluir lo cómico, no siempre con coherencia y frecuentemente con un desdén por el cuidado del estilo que era compensado, no obstante, por la eficacia espectacular del juego de la imaginación, anunciando el Romanticismo.

Más cercano a Goldoni por su Musa espontánea y risueña, el abate Galiani como dramaturgo fue rehabilitado en parte cuando su ópera bufa Socrate imaginario (1775), escrita en colaboración con el abate Lorenzi, entró en 1927 en el repertorio del Teatro degli Indipendenti, de Anton Giulio Bragaglia, acontecimiento que fue saludado por Rafael Sánchez Mazas en un largo artículo<sup>3</sup> con gran cantidad de datos sobre las circunstancias del autor principal y la pieza, la cual revelaba la doble influencia del Quijote en el argumento y de la comedia griega por su pintura burlesca y satírica de las costumbres populares hecha con ligereza ingeniosa, capaz de hacer olvidar "durante unas horas ese otro teatro -el escandinavo o el alemán, por ejemplo-. excedé d'affaires ennuyeuses" (p. 10).

La comparación ahí levemente indicada entre el autor clásico y el teatro contemporáneo no era nueva. También había sido traída a colación años antes cuando Goldoni subió a las tablas madrileñas la única vez en que un autor italiano dieciochesco pudo ser escuchado en castellano en el período<sup>4</sup>. El estreno muy aplaudido de una adaptación de su comedia La vedova scaltra (1748), por la "Cía. Martínez Sierra en el Eslava (15-XI-1919), con el título de Rosaura o la viuda astuta fue considerado una ocasión de probar la vigencia de un dramaturgo del pasado para un público cuyos sufragios eran mayoritariamente para las modalidades del día.

El rotundo fracaso de El médico a la fuerza, de Molière, en el mismo teatro dos semanas antes (31-X-1919) no era un buen augurio. A ello se sumaba la impresión de buena parte de los críticos<sup>5</sup> de que se trataba de una obra cándida, con una trama muy vista desarrollada con una sencillez que hacía prever con facilidad su desenlace<sup>6</sup> y un humor que excluía al tiempo el tono trascendental y todo recurso al disparate o a la exageración grotesca. Estas características estaban muy alejadas del astracán y del melodrama policíaco de intriga entonces en boga<sup>7</sup>, mientras que por su propio género la comedia goldoniana no podía tenerse por teatro serio, pero estos posibles obstáculos fueron superados todos ellos por el buen gusto del público, según Alejandro Miquis (Nuevo Mundo), quien vio en ese éxito que la literatura dramática, incluso en

verso, podía recuperar una aceptación popular que se temía perdida. Pero cabe preguntarse si fueron las cualidades del texto de Goldoni las que le ganaron el triunfo en aquel momento o si el mérito correspondió al conjunto de la representación. El mismo Miquis vio en ella un ennoblecimiento del género de variedades (Nuevo Mundo), mientras que Aznar Navarro (La Correspondencia de España) la consideró una esperanza de renovación de la zarzuela, opiniones que remiten a la forma particular que revistió la adaptación.

Rosaura o la viuda astuta desplegó abundantes componentes espectaculares añadidos a la pieza original. Entre ellos, hay que citar las "ilustraciones musicales" del maestro Manuel Font, tan numerosas que tendían a convertir la obra en ópera cómica o zarzuela, en un esfuerzo de colaboración que a alguien pareció innecesario (El Imparcial), aunque en general fue elogiado. Admiración sin reservas suscitaron los bailes intercalados de la Argentinita, cuyo genio coreográfico pareció secundado más discretamente por su trabajo interpretativo en esta su primera actuación de actriz profesional. Música y danza sólo fueron los atractivos más sobresalientes de una puesta en escena donde los bellos trajes de época diseñados por Manuel Fontanals<sup>a</sup> y los decorados que retrataban "una Venecia brava de color" (La Tribuna) también apelaban a los sentidos, conformando lo que se coincidió en

calificar "una verdadera manifestación de arte" (El Socialista).

El papel del dramaturgo italiano en sí mismo no quedó sólo limitado por la índole multidisciplinar del estreno. La inexistencia, que sepamos, de una edición del texto entonces dado a conocer impide calibrar exactamente los cambios que introdujeron sus adaptadores Gregorio Martínez Sierra y Luis de Tapia, pero algún fragmento conservado y los testimonios del estreno permiten afirmar que la versión fue muy libre, empezando por el hecho de que la prosa italiana pasó en parte a convertirse en el ágil, aunque un tanto pedestre, verso español de Tapia<sup>9</sup>. Esto no pareció redundar en perjuicio de la obra, si hemos de compartir las opiniones de los críticos en el sentido de que la versión mejoraba el original (La Tribuna) o, más discretamente, que acertaba a borrar la huella del paso del tiempo mediante una modernización unánimemente considerada feliz por conservar el espíritu de Goldoni en una forma adecuada para el público de 1919, "con toda la gracia y el color que la comedia requería" (Diario Universal), además de los condimentos justos (El Imparcial).

Los adaptadores y la compañía habían conseguido dar más valor a una comedia agradable, pero no situada entre las magistrales del autor sino más bien muestra de transición entre las arlequinadas de sus comienzos y las comedias de carácter en que su búsqueda del natural al modo molieresco se

traduciría en el cuidado de la pintura de caracteres y en el reflejo templadamente satírico de las costumbres (ABC, La Epoca, El Imparcial, El Sol y La Tribuna). Sin faltar las primicias de estos últimos rasgos, La vedova scaltra parecía ligarse en mayor medida, no obstante, a su estilo de la primera época, a causa de "lo simple y económico de su estructura" (La Epoca), sencillez o ligereza que no eran defectos porque se acompañaban de las cualidades constantes en su producción dramática, es decir, sirviéndonos de términos empleados por los críticos del estreno, la delicadeza, la finura, el ingenio en diálogo y situaciones, la ironía elegante de su burla, la "gracia picaresca muy siglo XVIII" en fin con que el ambiente lleno de color de la comedia se revestía de atractivos connotaciones frívolas<sup>10</sup> pero espirituales, "materia trascendente y sentido de la vida" (La Tribuna), una vida que Goldoni había conseguido transmitir a su teatro haciéndolo verdadero y resistente a las contingencias del gusto:

Hay escritores vivos y escritores muertos. Goldoni es un escritor vivo eternamente. ¿En qué consiste la vitalidad de la obra de arte? Goldoni no resuelve nada, no practica, no ambiciona, no escudriña. Retrata con estilo, coloreado [sic] discretamente, en tono menor, superficial, ambientes y figuras. Es fiel a la verdad; pero ¿a qué verdad? A la verdad tal como se ofrece, sin querer adivinar su por qué ni mejorarla. Goldoni tiene el aire, sin sentido, de la misma vida. Su teatro es el espejo del otro teatro de la realidad. Sobre todo, como en Beaumarchais y en nuestros picarescos, el ingenio. Pasan las modas y los años, y esas literaturas permanecen. Su estética es la superior. Cuando lo más

quintaesenciado de la escena (los Bailes Rusos) necesita hoy novedades, Goldoni, desde su siglo XVIII, se las ofrece. Goldoni es siempre un contemporáneo. Grave lección para los pedantes. (La Tribuna).

---

Es esta la opinión que suscribiría probablemente en la actualidad -aunque sin tener por qué estar de acuerdo con el velado ataque al teatro naturalista de la cita- cualquier persona que conozca los montajes de obras de Goldoni que se suceden con éxito, en contraste con una Rosaura o la viuda astuta que, a falta del atractivo de la Argentinita, no se ha mantenido en los repertorios. Pero los públicos son difícilmente comparables, y esta adaptación de 1919 cumplió su propósito de acercar un autor que podía quedar confinado a las colecciones de clásicos a una mayoría de los espectadores madrileños poco familiarizados con los dramaturgos italianos anteriores al Romanticismo, haciéndolo además con un espectáculo de una brillantez suma, gran teatro si no puro Goldoni.



3.2.1.1.2. VERISMO Y TEATRO BURGUES<sup>11</sup>:

Aunque el Verismo teatral se ha solido relacionar tradicionalmente con manifestaciones similares en otros países europeos, sobre todo con un Naturalismo francés que habría servido de punto de partida modélico del movimiento italiano, éste presenta características generales que le otorgan una complejidad paragonable con la de la misma sociedad que propició su desarrollo. La Italia recién unificada políticamente distaba de ser una sociedad homogénea. Las profundas diferencias regionales, cuya expresión más clara podían ser los dialectos; las contradicciones de un sistema socioeconómico en que convivían una agricultura tradicional y una naciente pero desequilibrada territorialmente industria; la voluntad paradójica de situar a Italia en el concierto de grandes naciones de Europa a pesar de la relativa invertebración del joven país, son algunas de las realidades que el Verismo quiso reflejar con una atención a la verdad que, debido a la amplitud misma de las circunstancias sobre las que se aplicó, tuvo como consecuencia una gran variedad de cauces expresivos según el segmento elegido de la vida italiana, aun en el respeto de la condición fundamental del realismo en la representación.

No podía ponerse en escena con el mismo método a una burguesía con sus problemas de roba y de moralidad de clase en

una perspectiva individual o, como mucho, familiar, que a unas capas populares cuya actuación parecía obedecer a impulsos y sanciones de orden colectivo. De ahí la distinción posible entre un teatro de ambiente popular atento "ad ampliare il panorama, per dare con il colore d'insieme e la vivacità corale quanto non può perseguire in interiorità"<sup>12</sup> y un teatro de ambiente burgués de tendencia preferentemente psicológica, división que se superpone a la de obras in lingua e in dialetto, burguesas y populares respectivamente, aunque no como una norma general, ya que abundan las excepciones: así, los personajes rurales de Giovanni Verga se expresan en italiano, si bien pasado por el tamiz del dialecto, mientras que los burgueses del teatro de Giacinto Gallina o Renato Simoni lo hacen en el habla de Venecia.

Por otra parte, las diferencias de modos de vida, de civilización casi, entre el Norte y el Sur de Italia influyeron en la escritura de las piezas hasta el punto de dar lugar a obras de apariencia muy diferente. Incluso en dramas burgueses como los del napolitano Roberto Bracco se asiste a explosiones pasionales que resultan análogas, en una tonalidad más pálida, a la vehemencia con que los instintos despliegan su fatalismo en el seno de la sociedad campesina meridional mediante un lenguaje de un lirismo tenso enraizado en una mentalidad religiosa y colectiva ancestral cuya dramatización confiere su particular aire de tragedia a los dramas populares

del Mezzogiorno (Giovanni Verga, Salvatore Di Giacomo o Luigi Capuana).

En el Norte, la tendencia al análisis moral de autores representados en Madrid como Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta o Marco Praga<sup>13</sup>, tendencia que se puede distinguir incluso en la corralidad popular de las obras milanesas de Carlo Bertolazzi, se traduce en una escritura cuyo funcionalismo discursivo es matizado en los momentos más felices por la melancolía que baña con su lirismo contenido los grises interiores que enmarcan el estudio de cómo los personajes se adaptan más o menos trabajosamente a las exigencias materiales y éticas de la burguesía internacional, cuyas premisas ideológicas sirven siempre de punto de referencia. A partir de ahí, fue insensible el paso desde un teatro de observación social estrictamente verista a otro en que las piezas se organizan en torno al desarrollo de una hipótesis de casuística psicológica, normalmente de asunto sentimental, en un ambiente burgués tipificado, modalidad dramática ésta de origen y crecimiento paralelos a los del Naturalismo de boulevard de un Henry Bataille, por ejemplo, con la diferencia en Italia del mayor número de registros propiciado por la base verista. Además de situar los conflictos en un contexto de interiores urbanos, desahogados económicamente y elegantes, los cultivadores italianos de la modalidad (Sabatino Lopez y Dario Niccodemi, entre las figuras

más representativas) hicieron incursiones en ambientes de más pequeña burguesía, con lo que matizaron con la estilización de una realidad popular viva, sin dejar de acatarlas, las convenciones ideológicas y técnicas que articulaban aquella dramaturgia burguesa de situaciones, la cual fue enriquecida asimismo con una explotación más o menos decidida de los elementos intimistas del Verismo, además de abrirse en ocasiones a una perspectiva cómica, en la frontera de los géneros comerciales considerados menores (vodevil, farsa, etc.). De esta manera, el Verismo, sobre todo el Septentrional, se transmutó en un teatro burgués<sup>14</sup> cuyas numerosas variedades dominaron la escena italiana hasta bien entrados los años treinta, a pesar de los embates vanguardistas.

Entretanto, la evolución del teatro verista meridional tropezó con el obstáculo del carácter periférico de su género más característico, el drama de costumbres, respecto de los gustos de los espectadores de clase media o alta que resultaban decisivos en la orientación de la escena comercial culta. Una vez debilitado el gusto por el tipismo, pocos atractivos podía tener ya el retrato de una sociedad cuyo carácter primitivo estaba en las antípodas del gran mundo que aquel público prefería ver en los escenarios, sobre todo cuando el hecho de su elaboración trágica de la realidad parecía no ser percibido sino en subordinación a unas tranches

Otros críticos del estreno<sup>16</sup> vieron también en la adaptación un debilitamiento de la trama por la supresión de antecedentes y momentos difíciles que parecían reducir el drama a una sucesión de apuntes (La Epoca y La Tribuna). Sin embargo, al menos en la versión impresa<sup>17</sup>, las diferencias con el original no afectan más que a la supresión de algunas réplicas, sobre todo en la conversación apasionada entre 'Jana' y 'Ninu' al final del acto tercero, y al énfasis otorgado al motivo expresivo del lobo mediante el añadido de alguna comparación ("Aquí, aquí siento que me aprietan como si un lobo me clavase sus garras", exclama 'Juana' al final del acto II) y, sobre todo, su elección para dar nombre a la obra con preferencia al hechizo. Con ello, y aparte de la posible reminiscencia de la Terra baixa (1896), de Angel Guimerà, se quiso acentuar tal vez el móvil pasional del conflicto desencadenado por el seductor 'Cola' en detrimento del protagonismo de la superstición deseado por el autor<sup>18</sup>, la cual podía resultar, y de hecho así ocurrió, extraña para el público y crítica capitalinos.

Debido al atraso de la sociedad rural reflejada, lo que en otro contexto no habría provocado más que "una vulgar riña de novios" (ABC), inducía una tragedia que rebasaba la posible justificación psicológica del conflicto (ABC y Heraldo de Madrid), convirtiéndolo en anormal y arbitrariamente violento (El Debate), como una especie de Grand Guignol diluido cuyo

de vie cada vez en mayor desuso. En este sentido, la explotación enriquecedora por Gabriele D'Annunzio de las potencialidades trágicas del fatalismo pasional de los dramas suditalianos en obras como La figlia di Iorio y La fiaccola sotto il moggio pudo señalar indirectamente los límites de la concepción costumbrista y tendente al melodrama, por popularmente violenta, de los veristas meridionales, según la imagen errónea que puede ser ilustrada por la recepción en Madrid de una de las obras destacadas del género.

Malia (1888; 1895, la versión definitiva en siciliano), de Luigi Capuana, había sido aplaudida calurosamente por la crítica y el escaso público que la vio cuando fue estrenada por la compañía siciliana de Giovanni Grassi y Mimí Aguglia en el teatro de la Princesa en 1907, es decir, en una coyuntura aún favorable a los estudios étnicos en el teatro<sup>15</sup>. Su primera representación madrileña en español por la "Cía. Cómico-dramática Enrique Borrás" años después (Centro, 9-XI-1921), bajo el título de Pasa el lobo, constituyó un fracaso al ser rechazada ruidosamente por los espectadores. José Alsina se preguntó desde las páginas de El Sol el porqué de lo ocurrido, no encontrando causa más probable que la pérdida de la expresividad original a manos de unos adaptadores, Luis Gabaldón y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig, demasiado temerosos de la intolerancia del público.

pintoresquismo serviría de coartada a su tendencia melodramática (El Liberal, La Libertad y La Voz) y a un gusto naturalista por los caracteres patológicos agudizado por el ambiente. Aunque podía decirse que el autor no se había interesado tanto por el caso clínico sino por la sociedad cuyo fanatismo quedaba denunciado con intensidad gracias a su relación "trágica realmente" con el individuo (Diario Universal), el enajenamiento de 'Jana' en un medio rural inculto parecía una explotación morbosa aceptable con dificultad fuera de las páginas del libro (El Liberal).

Sin duda la obra de Capuana, uno de los principales defensores del método zolesco en Italia, dio pie a estas descalificaciones del drama, las cuales se hicieron eco de las reservas ya tradicionales contra el Naturalismo, pero la pieza no era una muestra tónica de la escuela. A pesar de las pervivencias cientifistas que pueden atisbarse en el drama, por ejemplo en la caracterización de la protagonista, la perspectiva adoptada no había sido primordialmente la experimental, puesto que el desarrollo del conflicto no se subordinaba a la demostración sino que, al contrario, la idea de que las inteligencias no refinadas por la cultura tienden a buscar una explicación mágica de los fenómenos que les afectan<sup>19</sup>, intensificaba el efecto dramático del choque de la pasión con su entorno mediante la generación de un

sentimiento de fatalidad comparable al de los griegos (ABC y La Tribuna) a partir del dato objetivo de partida.

Una vez aceptada la premisa de la posesión diabólica como un símbolo de la transferencia del instinto al ámbito incontrolable por el individuo de lo sagrado (La Epoca), la valoración de las peripecias según el sentido común no hacía sino anular la percepción del mecanismo trágico (La Tribuna) que confería un sentido unificador desde el punto de vista emotivo (Heraldo de Madrid) a los diversos elementos costumbristas y psicológicos puestos en juego escandaloso para la razón. Al contrario, el abandono de una actitud estrechamente analítica podía revelar una de las claves del vigor literario de la pieza de Capuana, esto es, su coherencia en forma y concepto con el universo de pasiones elementales puesto en escena, cuya consecuencia era una economía de medios (compatible no obstante con la viveza de colores del ambiente [Diario Universal, La Epoca, El Sol y La Voz]) que, sólo si no se profundizaba, podía confundirse con la sencillez facilona del melodrama o el Grand Guignol:

La simplicidad de sus procedimientos dramáticos se ajusta a la naturaleza de los seres que vitaliza con el soplo creador de su alma, pasional y fuerte, pero sin los impulsos escrutadores del autor de Hedda Gabler, que bucea, descompone y reduce en una disección anatómica. Como latino, que se dirige a las sensaciones y las ideas, como producto de sensaciones, sólo tiende a reproducir la vida bajo el cúmulo de pasiones encontradas que han de servir para el conflicto dramático. (La Tribuna).

De esta manera, la "atmósfera inquietadora y obsesionante de fatalismo trágico" que podía tener su correlato en la literatura de Ramón del Valle-Inclán y, en cuanto al tema de exaltación sensual, en La Malquerida, de Jacinto Benavente, se veía subrayada por la energía de unos trazos que rechazaban todo expediente decorativo innecesario para la trama, según Enrique de Mesa (La Correspondencia de España):

Claro es que la pieza extranjera [Malia], rectilínea y descarnada en exceso, camina derechamente a su desenlace sin sorpresas melodramáticas -acaso la salsa más gustosa para el auditorio en la obra benaventina- y sin distraer la atención de la trama esquemática hacia lo pintoresco de un orden secundario. Su acción, rápida y seca, no permite el florecimiento de ese lirismo superfluo y enojoso que con la tautológica repetición de motivos sentimentales desvirtúa y enflaquece el vigor escénico de la moderna producción española.

Pero los esfuerzos por revalorizar el drama siciliano de Capuana prestando atención a su búsqueda de la esencialidad en su interpretación íntimamente recreadora de un mundo no tuvieron demasiado éxito, a juzgar por el destino del estreno en la Latina (26-IV-1926) de la versión por Vicente Ferrau de la misma pieza, cuya mayor literalidad venía anunciada desde su mismo título, ahora Hechizo. Si bien el público no manifestó desagrado, probablemente por el buen trabajo de Mimí Aguglia encarnando a una protagonista cuya inestabilidad psíquica iba bien al estilo de la actriz (ABC, Heraldo de Madrid e Informaciones), la crítica<sup>20</sup> atacó el drama sobre todo por su concepción verista, sin proceder a las

distinciones que enriquecieron algunos de los comentarios de Pasa el lobo.

El determinismo, la violencia, el esquematismo de los personajes, la vulgaridad de un diálogo orientado hacia las escenas fuertes, la aspereza desagradable del asunto, parecieron las características fundamentales de una obra ligada así a un naturalismo convencional y pasado (El Debate, El Imparcial, Informaciones, El Liberal y El Sol). La observación de que la poesía y la tragedia derivaban en este tipo de dramas de la verdad con que se hacían presentes sobre el escenario los horrores de una mentalidad rudimentaria (Heraldo de Madrid y El Sol) no impidió, además, que se tuviese a Malia tenida por un documento antropológico en bruto cuya tosquedad y efectismos contrastaban con el tratamiento marcadamente literario de las supersticiones por D'Annunzio en La figlia di Iorio (El Imparcial y El Sol). En suma, la pieza de Capuana fue condenada a los infiernos del teatro inferior en compañía de la modalidad que representaba, del que no se salvó ni siquiera Giovanni Verga, cuya magistral Cavalleria rusticana sólo parecía conservar vitalidad en 1926 gracias a la música (El Imparcial)...

La supeditación del localismo a la intención de crear un teatro de ideas en la línea de Henrik Ibsen podía haber garantizado a Roberto Bracco un prestigio que faltaba a otros dramaturgos veristas del Mezzogiorno en tanto suponía un

estímulo de modernización. Sin embargo, las pervivencias en su producción de la violencia escénica meridional, tan mal vista en Madrid, perjudicó la apreciación de sus aportaciones originales, que parecieron abortadas por la búsqueda artificiosa del efecto trágico no sólo en una pieza breve de tendencia popular como Don Pietro Caruso (1895), que Ermete Zacconi interpretó en el teatro del Centro el 5 de enero de 1923 cuando ya la versión española Don Pedro Caruso había sido estrenada (antes de 1918) y repuesta, sino también en su drama más ambicioso, Il piccolo santo (1912; publicado en 1909). El propio Bracco había afirmado en una "nota" introductoria su intención renovadora al defender la posibilidad de una técnica dramática indirecta capaz de revelar los sentimientos ocultos, inconscientes incluso, de los personajes mediante palabras y gestos de apariencia banal que permiten adivinar el conflicto subyacente<sup>21</sup>.

La modernidad teórica del concepto, que anuncia con insospechada lucidez los desarrollos posteriores del intimismo y, de manera tangencial, de la "Escuela del Subconsciente" lenormandiana, pudo haber tenido una realización práctica a su altura de haber explotado Bracco con decisión los elementos sugestivos planteados, que matizan con su profundidad oscura las peripecias del drama del piccolo santo<sup>22</sup>, pero sin llegar a variar sustancialmente el procedimiento de impresionar mediante los viejos recursos melodramáticos de la

hiperbolización expresiva y los efectismos de sorpresa, tal como fue observado por algunos de los críticos que comentaron el estreno de El santo<sup>23</sup>, en versión de Enrique Thuillier, por la "Cía. Francisco Morano", efectuado el 15 de enero de 1919 en el teatro Centro.

Aunque recibió algún elogio por su "extremada y eficaz violencia trágica" (El Imparcial), el final cruento pareció especialmente perturbador respecto de la investigación psicológica que se había pretendido comunicar sutilmente. El asesinato del rival sin saberlo del amor semiconsciente del sacerdote protagonista culminaba el carácter de "napolitanos puros en el fondo y en la forma" (Diario Universal) de los dos últimos actos de la obra, los cuales no añadían al conflicto interior fundamental más que una acción llena de incidentes superpuesta y ajena a la índole del drama, como una concesión al gusto por las escenas fuertes por parte del público (Diario Universal, Nuevo Mundo y El Sol). La consecuencia de brutalidad granguiñolesca se sumaba así a la "palabrería" que, en oposición a la ambiciosa propuesta de Bracco, disimulaba el posible valor psicológico y dramático del experimento de adivinación de una conciencia (El Liberal).

Aunque no se deba menospreciar en el estreno madrileño el papel de una actuación de Francisco Morano que subrayó en exceso la tendencia original a la gesticulación del personaje encarnado<sup>24</sup>, la expresión de las fuerzas latentes pecaba de

una evidencia naturalista que distraía la atención hacia las apariencias en la plasticidad de la representación, en vez de sugerir el ahondamiento en la fatalidad de la pasión reprimida que podía justificar artísticamente la obra al incidir, precisándolo, en el ambiente de misterio que articulaba su sentido espiritual, más allá de la anécdota (La Correspondencia de España y La Epoca). Hacia ese sentido parecía apuntar la presencia de figuras enigmáticas como 'Sebastiano', cuyo pesimismo revelaba una obsesión agorera por la muerte, y de 'Barbarelo', cuya fidelidad ciega había inducido la encarnación en él del inconsciente del cura, que aparecía connotado por el atraso intelectual del niño con toda su irracionalidad sombría, personajes en los cuales la pintura realista, con atención incluso a la descripción patológica, se cargaba de evocaciones imprecisas pero eficaces en su valor de signos, haciendo sensible aquella fatalidad hasta la exigencia del desenlace luctuoso (El Sol).

La dramaturgia de sobrentendidos puede percibirse más en esos personajes de aire simbólico más que en la caracterización del personaje central, que disgustó no por el método indirecto con que se había intentado, sino por la vaguedad resultante. Aparte de la imprecisión ideológica del parvo mensaje de la esterilidad de la vocación religiosa entendida como un sacrificio (Diario Universal y El Sol), lo cual pudo ser considerado un ataque contra la ortodoxia al no

quedar estrictamente definida la índole falsa del ascetismo del protagonista (El Debate), las motivaciones psicológicas del conflicto fueron calificadas de oscuras por su explicación insuficiente (ABC y El Imparcial). El santo de Bracco pudo parecer un "muñeco" sentimental más en una atmósfera desvaída y gris que las explosiones emocionales para el lucimiento del actor no salvaron del aburrimiento (El Mundo).

El precedente de El santo no fue un buen augurio para una pieza que, habiendo sido representada dos años después en el mismo teatro Centro (10-V-1921), por la "Cía. Alba-Bonafé", fue colocada tras su estreno<sup>25</sup> en la estela del dramaturgo napolitano (ABC y La Voz). Sin embargo, Una madre, título de la versión por Enrique Tedeschi y Augusto Martínez Olmedilla de Congedo (1910), la última comedia de Renato Simoni, se relaciona más bien con el Verismo burgués del norte de Italia, concretamente en su variante veneciana dialectal que, tras los pasos de Giacinto Gallina, se solió distinguir por la visión de hogares provincianos de clase media pintados con una sencillez en la descripción teñida de una melancolía levemente patética que se sugería pudorosamente, sin apenas crisis que alterasen el ritmo lento y gris de lo cotidiano, a la manera de un Verismo septentrional acentuado en sus aspectos intimistas.

La producción dramática de Simoni presenta de manera ejemplar estas características (La Epoca), con un cierto

carácter mecánico tal vez en Congedo, y de ahí la inadecuación de las alusiones a Bracco, con el que le unirían la atracción por un realismo indirecto a que ambos llegaron por caminos y con resultados diferentes y la actitud pesimista en general, aún más marcada en la pieza de Simoni que en El santo, hasta el punto que sería la tristeza desoladora de Una madre<sup>26</sup> una de las causas probables de su fracaso ante la crítica y el público madrileños (Diario Universal y la Libertad). Otra fue seguramente la difuminación por Simoni de los contornos teatrales hacia la reproducción de vidas mediocres con una naturalidad que denotaba una observación atenta a los más mínimos detalles de ambientación, luego vertida sobre todo a través de un diálogo que suena a conversación apuntada directamente de una realidad posible. La escena de Congedo se convierte así en una especie de trompe d'oeil que puede tomarse por un fragmento documental, aunque su objetivo no fuera la demostración sino la emoción, que transmuta la materia en objeto artístico mediante la poesía que se desprende de las efusiones de afecto. Este no se suele degradar en sentimentalismo por el control de los medios expresivos, y del empleo ponderado de procedimientos visuales para completar la atmósfera sugerida por el texto, en primer lugar de la luz que subraya el aura crepuscular de la pieza. El carácter poético de Congedo, sugerido con tal discreción, corría el riesgo de pasar desapercibido tras la fidelidad

estricta al realismo. La levedad de los signos convencionales que separaban la pieza como ente dramático de su apariencia de testimonio pudo llevar a una confusión por la cual la obra pareciese tan vulgar y deprimente como el ambiente representado, a pesar de que los adaptadores intervinieron con amplitud resaltando la comicidad discreta del original y otorgando mayor claridad a los sentimientos representados mediante el desarrollo retórico de su manifestaciones<sup>27</sup>, en una labor que no alteró de manera sustancial la percepción madrileña de la obra.

Con una unanimidad infrecuente, los críticos del estreno coincidieron en señalar la pesadez de una comedia de desarrollo lento, monótona por la ausencia de contrastes que introdujeran matices en el continuo tono medio de sombra que rodea a unos personajes de rasgos borrosos. Sólo la figura de la madre sacrificada introducía alguna luz en el cuadro, sobre todo al revelar su enfermedad a la familia en una última escena de gran intensidad patética (ABC y El Imparcial) no exenta para otros de efectismo por la arbitrariedad de la agrupación plástica de los personajes en torno a la protagonista como medio para intensificar un sentimiento de maternidad sensiblero debido a la falta de desarrollo del tema y de los caracteres, de donde podría haberse derivado una emoción radicada en los hechos y no en simples alusiones o peticiones morales de principio (El Sol). La conclusión de la

deficiencia de la obra llegó ineludiblemente, e incluso se dijo que no debió siquiera haberse traducido. El veredicto puede considerarse tal vez injusto por insuficiencia de razonamiento, ya que los críticos se limitaron en general a calificar Una madre sin estudiarla, pero quizá sea significativo históricamente.

El hecho de que no se estrenase en el período ninguna pieza clasificable en el teatro intimista italiano, del que la producción de Simoni es sin duda precursora en tanta o mayor medida que la de Bracco, tal vez haya de ser atribuido al recuerdo del fracaso de estos precedentes. Parece verosímil que las compañías se pensaran dos veces el poner en escena un tipo de teatro que exigía un modo de percepción nuevo, atento a lo subyacente y no a lo sensible, que se había encontrado con la frialdad de los espectadores madrileños y una falta de sanción por la crítica que sí tuvo, quizá por su consistencia teórica tanto como por sus guiños boulevardiers, el teatro del silencio francés.

El origen en su técnica dramática de la mala acogida de Una madre puede, por otra parte, recibir un argumento más de su contraste con la recepción de las dos comedias de Sabatino Lopez estrenadas en Madrid entre 1918 y 1936, que se sumaron a las reposiciones de Una buena muchacha<sup>2º</sup> (La buona figliola, 1909). El dramaturgo toscano trasladó en ellas un cuadro de ambiente burgués a la escena conservando, como en la pieza de

Simoni, todo su aire de realidad cotidiana palpitante, pero respetando al tiempo las convenciones de la carpintería teatral entonces universalmente conocidas. La acción se desarrolla con un orden neto, con sus escenas de efecto y los remansos sentimentales y cómicos dispuestos con equilibrio, huyendo siempre de desconcertar formal o ideológicamente. Lopez muestra el mundo con aparente naturalidad, sobre todo en unos diálogos que repelen toda afectación, aunque su optimismo le hiciese preferir a menudo, aun sin olvidar los tristes, los aspectos positivos de personas y acontecimientos, siempre más placenteros para un público amante en general del final feliz, aunque más que la complejidad de caracterización quedase perjudicada. Así ocurre en las comedias a que nos referimos, ambas muy semejantes por el protagonismo otorgado a un pequeño burgués<sup>29</sup> de aspecto vulgar que oculta bajo su rudeza un corazón de oro.

La primera de ellas, Parodi e C. (1925), escrita por etapas, parece la de menos empeño dramático. El segundo y tercer actos fueron concebidos como suerte de sketches añadidos al primero, de parecidas características, todos dedicados al retrato pintoresco de un comerciante genovés que encarna las cualidades de previsión, ahorro, tradicionalismo y apego a la realidad cuya apología es confiada a una agradable comicidad irónica que desvía la posible sátira del ridículo hacia la simpatía por la bondad revelada del hombre. La acción

es mínima y sin apenas sorpresas<sup>30</sup>, de modo que el interés radica sobre todo en la gracia del diálogo, que contribuye sobremanera a la tipificación bonachona del protagonista con su habla italiana salpicada de expresiones genovesas.

Los adaptadores de la obra, Luis Linares Becerra y Enrique Tedeschi, vertieron acertadamente al castellano el tono del original<sup>31</sup>, mediante el cambio de la localización de Génova a Barcelona y la sustitución de la mixtura de lengua y dialecto con la de castellano y catalán. El resultado, a pesar de algunas breves supresiones, fue muy eficaz, evitando que el público se extrañara ante unos referentes lingüísticos lejanos. La crítica<sup>32</sup>, normalmente reacia al traslado de la acción extranjera a España, elogió el trabajo de adaptación ("ni traducción parece", escribió Díez-Canedo en El Sol) tras el estreno de Parodi y C.ª en el Fuencarral el 27 de diciembre de 1928 por la "Cía. dramática Francisco Morano", cuyo primer actor encontró en la figura del protagonista ocasiones de lucimiento que no dejó de aprovechar.

El aspecto más destacado de Parodi y C.ª fue el de la pericia técnica demostrada por su autor en el seno de un concepto tradicional inmune al germen de renovación de unas vanguardias ignoradas voluntariamente (Diario Universal y El Imparcial). Sin embargo, la falta de modernidad no debía obstar al reconocimiento de su habilidad teatral (El Sol), evidente en el hecho de sostenerse la obra sin ningún truco

efectista o acción complicada de película, antes bien ostentaba una simplicidad estructural manifestada en la delgadez del asunto. El enredo sentimental parecía apenas un pretexto para la creación finamente humorística de un carácter a través de situaciones ni muy hondas ni muy dramáticas, pero cuya relativa ingenuidad se acrisolaba en la observación de sus humanos rasgos de comicidad ligera y suave (ABC, El Debate, La Epoca, Heraldo de Madrid, Informaciones, La Libertad y La Nación), si bien no exenta de matices grotescos (El Liberal) y de una "cínica amargura soterrada" (El Mundo).

La absoluta centralidad del protagonista tendía a concentrar la trama en una única unidad de interés igualmente sencilla, pues los demás personajes se limitaban a funcionar como elementos caracterizadores por contraste, en cierto modo como comparsas para realzarlo (Diario Universal y Heraldo de Madrid). Esto llevó a algunos a considerar la comedia como una especie de monólogo que podría haber evitado prolijidad y reiteración de quedar reducido a un acto (El Imparcial y La Voz), pues las jornadas segunda y tercera parecieron efectivamente menos logradas (El Liberal y La Libertad).

La subordinación de las figuras secundarias no tenía por qué suponer que perdieran un ápice de su verdad humana, que se sumaba al contrario a la de 'Parodi' (El Debate). Esta humanidad frecuentemente aducida en el haber de la comedia no ha de entenderse en su sentido psicológico, lo cual se

situaría fuera del ámbito de interés del autor en este caso (La Epoca), sino en el teatral, es decir, a la manera de los tipos de la comedia clasicista cuya entidad se construye en la escena según sus leyes propias. 'Parodi' era un arquetipo dramático del comerciante antes que una copia de un posible referente teatral, por lo que su verismo tendía a un modelo goldoniano, sobre todo al Bourru bienfaisant citado por José Alsina (La Nación). Las semejanzas con el precedente dieciochesco se extienden además al diálogo, que fue elogiado en parecidos términos al del Goldoni de Rosaura o la viuda astuta por su soltura espontánea, ingenio y gracia, cualidades que garantizaron la mayor viabilidad escénica a una fábula parca en acción (La Epoca y El Socialista).

La segunda de las comedias estrenadas de Lopez en el período, La signora Rosa (1928), añadió al esquema de Parodi e C. la tensión argumental que podía echarse de menos en ésta al situar al protagonista igualmente comerciante gruñón y bondadoso en el corazón de un conflicto<sup>33</sup>, en lugar de ser mero espectador como en la comedia anterior, que parece por ello más simple. Por lo demás, ambas piezas presentan numerosas similitudes, y de ahí la semejanza también de su recepción positiva al ser estrenada por la "Cía. Rivera-De Rosas" el 19 de febrero de 1929 en la Zarzuela la traducción de la segunda por Julio F. Escobar titulada La señora Rosa<sup>34</sup>. Por ejemplo, se repitieron los elogios a la gracia y

verdad de su diálogo, "en que todo está justificado, dada la naturaleza de los tipos y el medio en que viven" (El Socialista), y a la habilidad en la creación de personajes, todos ellos de apariencia humana con independencia de la importancia de su función en la comedia (El Debate, Heraldo de Madrid y El Sol), gracias a su definición eminentemente teatral por medio de sus actos (Informaciones), con gran verosimilitud psicológica (La Epoca).

Se destacó especialmente, secuela tal vez de Parodi y C.ª, la figura del banquero 'Zazzera', que parecía constituir junto con su precedente de parecida contextura moral y psicológica la clave de una fórmula dramática basada en el estudio teatral de un carácter expresado con exuberante realismo (El Debate, El Socialista y El Sol). Por consiguiente, se olvidó un tanto la existencia de un personaje femenino cuyo papel protagonista subrayado por el título de la comedia daba la réplica al presunto tipo central, de modo que no fue estudiada prácticamente la diferencia fundamental entre el aire de monólogo de Parodi y C.ª y el equilibrio propiciado por la equivalencia en la economía de la pieza más reciente de los dos términos cuya confrontación ilumina sus cualidades respectivas, que posibilitaban un final feliz lógico (El Socialista).

Sin embargo, no faltaron alusiones a ese equilibrio como objetivo artístico primordial de un dramaturgo atento a crear

una obra de líneas sólidas ordenadas con un criterio arquitectónico (La Epoca), sin recursos efectistas o expansiones retóricas que distrajesen de un asunto central desarrollado directamente en un crescendo de emoción (ABC y El Liberal). Esto se reflejaba en una perfección constructiva que denotaba una vez más, si no arte poético sobresaliente (Heraldo de Madrid y El Sol), sí el dominio de la técnica tradicional por parte del autor en la descendencia del trozo de vida del Verismo (La Epoca), más alguna influencia de Henry Bernstein en la escena tensa del final del acto II, muy elogiada (El Socialista y El Sol), en torno a la cual parecía centrada la obra (La Libertad).

Estas comedias de Sabatino Lopez pueden servir de ejemplo de una de las modalidades -la que se podría llamar costumbrista con toda clase de matizaciones- que resultaron de la evolución del movimiento verista clásico hacia un teatro de finalidad comercial en que el gusto de la observación se subordinaba a unas convenciones escénicas destinadas a suscitar la adhesión y, por tanto, el aplauso, de un público medio. Sin embargo, el costumbrismo de Lopez se distingue por una sinceridad cordial que otorga cierto atractivo humano a sus comedias, a pesar del carácter típico de sus personajes, y les confiere un aire de espontaneidad cercano al del mejor teatro verista, y luego neorrealista, de Italia. Lo mismo puede decirse de la tierna y nostálgica pintura de unos amores

de colegial en Addio, giovinezza! (1911), de Sandro Camassio y Nino Oxilia, cuya adaptación por Enrique Tedeschi y Ricardo González del Toro fue puesta en escena y editada varias veces entre 1918 y 1936<sup>35</sup>.

Por el contrario, las incursiones en un ambiente popular de Dario Niccodemi no fueron acogidas con demasiado favor por la crítica. Además de su gran éxito Retazo (Scampolo, 1916), repuesto en numerosas ocasiones entre 1918 y 1936, ofrece rasgos costumbristas su comedia La maestrilla (La maestrina, 1917), estrenada en su acertada versión de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi<sup>36</sup> por la "Cía del Lara" en su teatro el 24 de mayo de 1919. La fábula de alto contenido sentimental gira en torno a un personaje femenino amante de los niños y de las flores, cuya bondad es exaltada a través de las teatrales peripecias que la prueban<sup>37</sup> en un ambiente rural sometido a una tipificación convencionalizadora: nos encontramos con el conde de poder caciquil pero bueno en el fondo, el campesino rico y ruin, la maestra cuyos rasgos maternales borran cualquier otra pasión, etc.

Las acusaciones de artificialidad no se hicieron esperar tras el estreno<sup>38</sup>. Aunque algunos creyeron que el carácter sentimental de la obra estaba matizado por una entonación suave que velaba discretamente la emoción a la manera de las novelas de Antonio Fogazzaro (ABC), o bien por el sabor agridulce determinado por la mezcla de elementos de aventura

amorosa, investigación policíaca e, incluso, "comedia de figurón" formando una especie de "marivaudage sugerente" por el que el humor corregía las efusiones de ternura sentimental (El Imparcial), la mayoría opinó que la rigidez de unos personajes hechos de una pieza tendía ciertamente al maniqueísmo (Nuevo Mundo). La arbitrariedad de las caracterizaciones parecía deberse a una búsqueda del efecto de simpatía hacia la protagonista, sin haber vacilado el autor a la hora de servirse de los medios más superficialmente sensibleros en dosis de fácil asimilación (La Epoca, El Liberal y Nuevo Mundo). La comedia revestía así la apariencia de un folletín melodramático y efectista, defectos que José Alsina extendió a toda la producción del dramaturgo (El Sol), que estaba siendo importada a Madrid con regularidad a pesar del rechazo de la crítica.

Llama poderosamente la atención el contraste entre la entusiasta acogida del Niccodemi director durante la serie de representaciones ofrecidas en la Princesa en la temporada 1923-1924 por la compañía que lideraba, que estudié en el apartado correspondiente, y la frialdad que rodeó a los estrenos de sus obras en la misma coyuntura. Si bien algunas de ellas eran ya conocidas, como las escritas en francés L'Aigrette (1912; 21-XII-1923) o Il rifugio (Le Réfuge, 1909; 25-XII-1923) y, sobre todo, su obra maestra en italiano La nemica (1916; 28-XII-1923), cuya traducción española por

Eduardo Marquina (La enemiga) se había convertido en una de las piezas de repertorio repuestas más a menudo en el período, otras eran novedades que, sin embargo, no fueron comentadas apenas y, cuando lo fueron, Niccodemi no salió muy bien parado. No hubo prácticamente recensiones de las farsas Le tre grazie (1921; 19-XII-1922) y La pelliccia (editada en 1922), a pesar de que esta última era inédita en Italia, mientras que los escasos comentaristas del estreno en castellano de Acidalia, una curiosa incursión en el grottesco tal vez no muy consistente pero dotada de una notable agilidad verbal, por la "Cía. de Comedias Rivera-De Rosas", cuando aún no había finalizado la visita madrileña de la compañía de Niccodemi (Apolo, 4-I-1924) declinaron analizar seriamente lo que creían era sólo un vulgar juguete cómico acogido fríamente por el público.

Alguna atención sí suscitaron las comedias dramáticas del mismo género que La nemica, sobre las cuales Niccodemi había asentado su fama. En ellas había transplantado a la escena italiana el oficio que había adquirido durante su larga estancia en París, donde se benefició de los consejos de Victorien Sardou y del dechado de Bataille y Bernstein, de cuyos procedimientos se empapó hasta el punto de rivalizar con ellos en su producción francesa. A su vuelta a Italia, además de adaptarse a las corrientes burguesas autóctonas en piezas como La maestrina, llevó al máximo de virtuosismo su dominio

de la construcción teatral basada en la concepción de situaciones dramáticas bien ensambladas, "en que cada personaje se define en su escena y cada escena sirve para iluminar una faz del conflicto"<sup>39</sup>.

El formalismo extremo del procedimiento se veía favorecido por la naturaleza convencional de los personajes, cuyo comportamiento obedecía a unas reglas prefijadas, también conocidas por el público. Esto permitía al dramaturgo concentrarse sobre todo en la organización de los elementos estructurales, lo cual no quiere decir que el interés de estas obras de Niccodemi se reduzca a la capacidad de sorprender con sus coups de théâtre. Aunque éstos no necesitan de otra justificación que la de su efecto escénico a veces de gran intensidad, también consiguen por su carácter inesperado poner más de relieve las propuestas tibiamente humanistas del autor, que somete a ironía de situación los prejuicios o malentendidos ante los que chocan los impulsos positivos de los personajes. La escena final de La nemica es un ejemplo destacable, con la madre que se entera de la muerte de su hijo predilecto por la llegada del bastardo cuyo amor filial se ha negado siempre a corresponder, de la generación de un universo de sentido por medios teatrales, más que literarios.

Sin embargo, estas cualidades no fueron consideradas por la crítica madrileña, que vio sólo en él aquellos rasgos de habilidad teatral que, no pareciendo cualitativamente

distintos respecto de los demostrados por muchos otros autores de la industria escénica, no convencían de que Niccodemi había de ser tratado con mayor deferencia que ellos, y de ahí la pobreza en la recepción uniformemente negativa de sus comedias dramáticas, ya vista en el caso de La maestrilla. La tendencia no cambió siquiera cuando el estreno en Madrid antes que en ningún otro lugar de Europa de La casa secreta (Princesa, 26-XII-1923; edición y estreno italianos en 1924) animó a los cronistas a agradecer el gesto de Niccodemi hablando de ella con relativamente mayor amplitud<sup>40</sup>, pero no menor dureza.

Se la motejó invariablemente de artificiosa por el sacrificio del análisis psicológico al interés folletinesco, que parecía haber resultado por su provocación de la curiosidad a toda costa<sup>41</sup> en la ocultación de los móviles espirituales del conflicto hasta despojarlo de emoción y de humanidad (La Correspondencia de España, Diario Universal, La Epoca, Heraldo de Madrid y La Libertad). La preparación de la sorpresa del desenlace habría así inducido a un convencionalismo debilitador del asunto sentimental de por sí poco verosímil (El Debate y La Libertad) al organizarse las peripecias de acuerdo con el suspense, es decir, dándolas a conocer mediante fragmentos de explicación vaga y la narración a posteriori de los sucesos (El Debate y Heraldo de Madrid), y no a partir de la relación de los caracteres, cuyas vivencias interiores son ignoradas, tanto como las circunstancias que

los condicionan (La Correspondencia de España). Por ello, la fatalidad omnipresente en la obra (ABC) pareció el resultado de una voluntad de efectismo que "sabe más bien a Bataille que a Esquilo", o incluso a José Echegaray (La Correspondencia de España).

Sólo la mano experta de un hombre de teatro como Niccodemi acertaba a disimular la "inconsistencia dramática" (La Correspondencia de España) de la comedia con una maestría técnica que se había convertido en un lugar común también repetido en este momento, maestría perceptible en el agrupamiento de los actores (El Debate), en "la atmósfera de misterio" conseguida (El Sol), y en la naturalidad del diálogo ingenioso e irónico (La Libertad), aunque a veces también amanerado por su pretensión de convertirse en "férvido y poético" (El Debate), nada de lo cual parecía aportar argumentos a su reivindicación por Rafael Marquina (Heraldo de Madrid), quien, además, se refuta a sí mismo al no explicar qué separaba el arte de Niccodemi de la falta de arte de otros:

Este hombre de teatro que hay en Niccodemi no debe ser juzgado como un nuevo teatralista. Antes, y sobre todo, es un artista, primera condición exigible a quien se acerque al teatro. De modo que Niccodemi es hombre de teatro en cuanto a la selección del utillaje, pero no en cuanto a vocación profesional. Conviene decir esto para distinguirlo de los muchísimos, alguno de los cuales estaba ayer regocijadísimo -según declaración propia, formulada en el saloncillo de la Princesa-, al comprobar "como aplaude el público el teatro falso". Hasta en el teatro falso puede evidenciarse la existencia de un

artista. Y porque Niccodemi lo es, hasta en sus errores - al revés de los teatralistas, que no lo son ni en sus aciertos-, nos interesa incluso su falsedad.

Sólo Jorge de la Cueva se refirió al posible significado de las figuras del vate ciego y su novia, los cuales "más que encarnaciones, parecen símbolos del amor, de la abnegación, del sacrificio" , cuyas sugerencias poéticas quedaban truncadas, no obstante, por el acartonamiento convencional del ambiente y de los demás personajes (El Debate). No cuesta trabajo suscribir este reproche, aunque también podría entenderse que ese convencionalismo realza por contraste un idealismo sentimental demasiado puro para triunfar en una realidad común reflejada por el autor en toda su superficialidad. En este sentido, la última escena es algo más que la culminación climática del mecanismo de la intriga; es también el momento de mayor simbolismo, allí donde las desgracias físicas de los protagonistas señalan materialmente su inadecuación en el mundo a causa de una excelencia de sentimientos que sólo en la retirada pueden manifestarse verdaderamente.

El motivo del espacio aislado, o al menos suspendido temporalmente en su relación con el entorno, en donde el amor puede realizarse sin las interferencias turbadoras del exterior aparece también en la siguiente comedia estrenada por Niccodemi en la Princesa, L'alba, il giorno, la notte (1921; 29-XII-1923), pero en ésta no tiene tanta trascendencia

simbólica como en La casa secreta el dato de la ambientación de la fábula en un jardín con sólo dos personajes visibles, el hombre y la mujer cuyas alternativas amorosas en un día, desde el encuentro hasta el compromiso, constituyen todo el argumento<sup>42</sup>. La creación de una obra con una unidad de lugar, tiempo y acción llevadas a tal extremo era toda una proeza por la que Niccodemi quiso acreditar definitivamente su proverbial virtuosismo dramático, consiguiéndolo con creces. La crítica se mostró de hecho relativamente favorable<sup>43</sup> a una obra cuya índole modesta puso de relieve aspectos sólidos del Niccodemi dramaturgo, sobre todo su capacidad de crear diálogos ágiles y graciosos que por su "galante frivolidad" (ABC) e ingenio salvaban el interés (ABC, El Debate, Heraldo de Madrid y El Sol) y el carácter literario de la comedia, en la que no se había de buscar "alma profunda" (La Epoca), aunque sí pudo percibirse en su sencillez un lirismo sentimental en la tradición decimonónica:

El idealismo romántico, no sólo del asunto y de la tenue acción, sino también de varias de sus escenas; el tono sentimental de toda la obra, la intención hondamente poética del diálogo espiritual, ingenioso y de una leve y encantadora profundidad; la simplicidad de los caracteres aparentemente complicados por las sutilezas de una incruenta lucha amorosa; la correspondencia entre el estado espiritual de los personajes con las horas del día; algún contraste seudoprosáico ingeniosamente situado y el franco romanticismo exaltado del final a la luz de la luna [...] nos llevan por una analogía de ambiente y hasta de época a pensar en el tiempo en que, pasado el romanticismo heroico, se llenaron los escenarios de comedias candorosas y dulces, inspiradas en Augier o

Halévy, vagas reminiscencias de la anterior exaltación sentimental. (El Debate).

El estreno de El alba, el día, la noche, esto es, la versión castellana de la comedia por Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi<sup>44</sup>, por la "Cía. López Alarcón" en el Español sólo tres meses y medio después (19-IV-1924), no dio pie a opiniones divergentes respecto de las repasadas arriba, aparte de la ironía con que Enrique de Mesa señaló<sup>45</sup> lo tópico de algunos de los recursos de poesía escénica utilizados ("claro de luna, arpegios de piano y romanza de ópera"), matización implícita de la tonalidad romántica sentimental tan agradable para Jorge de la Cueva.

Los demás estrenos de Niccodemi en Madrid fueron comentados con una parquedad analítica comparable a los anteriores y parecida valoración negativa. Los críticos reiteraron las acusaciones de teatralidad vacía, "de elaboración y de mecánica", pero no "emoción humana"<sup>46</sup>, incluso al referirse a una comedia dramática tan cargada de pathos como L'ombra (1915), estrenada también durante la visita de Niccodemi (Princesa, 4-I-1924) y cuya traducción anónima al español<sup>47</sup> fue puesta en escena por la "Cía. María Teresa Montoya" en el Alkázar el 19 de abril de 1930. A pesar de que se convirtió en una pieza relativamente popular, siendo repuesta varias veces incluso por algún grupo de aficionados (Unión Cultural Recreativa, 14-I-1934), la crítica madrileña

no alteró su menosprecio general de la dramaturgia niccodemiana, que entonces parecía aún más vieja y convencional que en el tiempo de sucesión de estrenos y reposiciones, cuyo límite puede ponerse en 1925, fecha de la primera representación por la "Cía. Cobeña-Oliver" (Lara, 13-IV-1925) de El vuelo (La volata, 1918), recibida entre la indiferencia de crítica y público. Una de las opiniones publicadas en 1930<sup>48</sup> puede resumir la imagen duradera del Niccodemi dramaturgo en los círculos intelectuales del Madrid de entreguerras:

En La sombra, de Niccodemi, hay un gran papel; no otras cosas. Al menos; no hay cosas que trasciendan a personalidad de dramaturgo. Ciertamente que Niccodemi es hombre de teatro. Pero de mucho teatro; demasiado... Ha recogido corrientes dramáticas de su tiempo con habilidad y patente aptitud de asimilación. pero acaso en sus trabajos de espigador no recoja nada con tanta predisposición favorable como la dramaturgia fuerte y efectista de Henri Bernstein. Y no poco de D'Annunzio...

Si la recepción del representante más prestigioso del teatro burgués italiano fue tan pobre, puede imaginarse que la de otros dramaturgos adscribibles a la corriente no dotados de la personalidad de Niccodemi no sería mucho más favorable. Bastará, pues, con repasar sus nombres y los datos de su importación a Madrid. Entre los cultivadores de una comedia dramática teatral al estilo del autor de La nemica se pueden citar Guglielmo Zorzi, del que la "Cía. Vera Vergani" dirigida por el mismo Niccodemi estrenó, además del primerizo I tre

amanti (1912; Princesa, 5-I-1924), su pieza más famosa, La vena d'oro (1919; Princesa, 18-XII-1923)<sup>49</sup>; Archita Valente, de quien la "Cía. Francisco Morano" dio a conocer en el teatro Centro, el 12 de febrero de 1919, El obscuro dominio (L'oscuro dominio), traducida por Enrique Tedeschi y José López Pinillos; Gino Rocca, quien escribió junto con Pio De Flaviis El oculto tormento (L'inganno 1916), estrenado por la "Cía. Francisco Morano" en la Princesa el 13 de diciembre de 1920<sup>50</sup>; Mario Morais, cuya obra El abogado defensor (L'avvocato difensore, 1907) fue repuesta en varias ocasiones por la misma "Cía. Pedro Zorrilla" que lo había puesto en escena por primera vez en el Rey Alfonso el 24 de mayo de 1922; Alfredo Vanni, del que la "Cía. Cómico-dramática Banquer-Hernández" estrenó Una vida que espera, traducida por Felipe Sassone, en el Rey Alfonso el 18 de marzo de 1925, y Giovanni Cenzato, autor de Una comedia para casados, cuya adaptación por Francisco Gómez Hidalgo fue estrenada por la "Cía. Carmen Díaz" el 15 de septiembre de 1926 en el Lara<sup>51</sup>.

Junto a estos autores se sitúan otros que inyectaron a este teatro burgués un aire más popular a la manera de Sabatino Lopez. No en vano muchos de ellos escribieron también piezas en dialecto, indicio de un interés por la vida más espontánea que se traducirá en la flexibilización de las convenciones de aquella modalidad con la apertura al realismo y al humor, bien introduciendo motivos costumbristas en el

seno de las comedias dramáticas o cultivando directamente el teatro cómico, como el mismo Niccodemi había hecho. Así tenemos a dramaturgos que alternan ambos géneros como el piamontés Oreste Poggio, del que la "Cía. del Infanta Isabel" dio a conocer la comedia dramática ¡Prisionera! (Infanta Isabel, 17-III-1920) y la "Cía. Pedro Zorrilla", la farsa Espantapájaros (Spaventapasseri, 1922; Rey Alfonso, 28-IX-1923), ambas publicadas luego en colecciones dramáticas<sup>52</sup>, y el véneto Giuseppe Adami, autor de la comedia noblemente patética ¡París! (Parigi, 1921), estrenada por la "Cía. Cómico-dramática Arturo Serrano" en el Infanta Isabel el 31 de agosto de 1922<sup>53</sup>, y de otra adaptada por José Juan Cadenas y Sinibaldo Gutiérrez con el título significativo en cuanto a su género cómico La corte de los gorriones y puesta en escena por la "Cía. del Infanta Isabel" en su teatro el 30 de diciembre de 1918. Una preferencia más marcada por la comedia manifestó el emiliano Alfredo Testoni, del que se repuso La aventura del coche<sup>54</sup> y se estrenaron Un buen amigo, por la "Cía. Valentí-Vargas" (Infanta Isabel, 22-IX-1920)<sup>55</sup>; Mi mujer ya está en casa, por la "Cía. Cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 28-I-1921), además de la puesta en escena por Ermete Zacconi de Il cardenale Lambertini (1905; Princesa, 16-I-1923), una encantadora comedia histórica que es su obra más conocida hoy.

Todos ellos ilustran la variedad del panorama del teatro burgués italiano, que contrasta con la especialización de los autores en el boulevard francés. Pero, a diferencia de éste, no se aprecia una evolución neta hacia formas más modernas, ya que, en general, estos dramaturgos se mostraron tan refractarios a una renovación de la técnica dramática como Sabatino Lopez. Sólo en los años treinta la comedia ligera apodada dei telefoni bianchi aportó a la escena comercial italiana una dramaturgia no vanguardista de valor literario y liberada de toda reminiscencia del Verismo, cuyo representante más famoso es Aldo De Benedetti, del que Paulina Singerman puso en la escena del Alkazar Si me das un beso te digo que sí en una fecha demasiado tardía (3-III-1936) como para consolidar la percepción del cambio en el período.

## 3.2.1.1.3. GABRIELE D'ANNUNZIO Y EL DRAMA POETICO E HISTORICO:

El estatuto hegemónico del Verismo y del teatro burgués relacionado con él en el panorama dramático italiano anterior a la Gran Guerra, y aun después, provocó diversas reacciones que, al igual que en otros países europeos, quisieron plantear una alternativa a los postulados naturalistas mediante la recuperación de un teatro centrado no en la observación de la realidad sino en la transfiguración poética de la fábula en la tradición de los clásicos occidentales, unas veces buscando una poeticidad moderna de orden metafísico, como ocurre en buena parte de las manifestaciones simbolistas, y otras imitando más o menos servilmente los modelos prestigiosos del pasado, desde los antiguos griegos hasta el más cercano y aún no muerto drama romántico, normalmente en su forma popular acuñada por Victor Hugo y ampliamente imitada, entre otros por Giuseppe Giacosa en su primera época, la de Una partita a scacchi (1873), obra ésta de duradero éxito incluso fuera de Italia: la traducción por Francisco Villaespesa de dicha pieza breve fue representada con el título de Una partida de ajedrez<sup>56</sup> por la aficionada Escuela de Actores en una fecha tan tardía como el 29 de diciembre de 1934. Esta permanencia en los escenarios pudo contribuir a la eclosión de un teatro poético antiverista a principios de siglo, aunque la pieza giacosiana en sí remite sobre todo a la dramaturgia y a la

ópera tardorrománticas. La evolución de su autor hacia el Verismo sugiere hasta qué punto Una partita a scacchi es anterior a ese movimiento y, por tanto, difícilmente pudo considerarse concebida en su contra.

Se ha de esperar al comienzo de la actividad teatral de Gabriele D'Annunzio para encontrar un autor que se esforzara constantemente, aunque no sin cierta ambigüedad, por enfatizar el carácter de opera d'arte de la escritura dramática, intento que le llevó al cultivo del género connotado como más excelsamente artístico, la tragedia, no tanto en el sentido tradicional, cuyo anacronismo conocía, como en uno nuevo que se hiciese eco de las doctrinas estéticas contemporáneas. La influencia wagneriana, así como la de Nietzsche, se conjugaron con la sensualidad decadentista de D'Annunzio y su interés por los efectos formales para dar lugar a obras en las que la búsqueda de la poesía trágica se efectuaba a través de una experimentación de sus posibles vías rica en sugerencias para otros dramaturgos de su tiempo, aun en sus mismos fracasos, debidos sobre todo a la ocasional inconsistencia dramática del ensamblaje de elementos heterogéneos a veces no bien dosificados. Pese a ello, su potencia creadora se distinguió poderosamente, realzando un empeño que, en todo caso, destacaba por su ambición en el teatro italiano y europeo de preguerra, como no dejó de ser reconocido. El nombre de D'Annunzio se convirtió de hecho en el más prestigioso del

teatro moderno de su país antes del advenimiento de Pirandello y los grotteschi, cuya dramaturgia significó un avance en la dirección vanguardista que dejó atrás a D'Annunzio y lo dejó situado en una perspectiva histórica, relativamente fuera del teatro vivo.

Los derroteros del panorama teatral de entreguerras no fueron demasiado favorables al marcado esteticismo del autor de Il piacere, aunque el régimen fascista tendiera a utilizarlo políticamente. En Madrid, se representaron varias de sus piezas entre 1918 y 1936 con una acogida crítica poco halagadora por sus juicios o por su silencio, que contrastaron con los entusiasmos suscitados por el estreno madrileño en 1907 de La figlia di Iorio (1904), en la versión de la compañía siciliana de Mimí Aguglia y Giovanni Grasso. No sólo las obras de D'Annunzio puestas en escena por Ermete Zacconi en su gira de la temporada 1922-1923 en la Princesa, esto es, La Gioconda (1899, publicada en 1898; 17-I-1923) y La città morta (1898; 19-I-1923), y el estreno de Sogno d'un mattino di primavera (1897) por Emma Gramatica (Fontalba, 4-V-1927), pasaron prácticamente sin pena ni gloria. La misma representación del texto original de aquella obra maestra teatral de D'Annunzio por la "Cía. Vera Vergani" (Princesa, 1-I-1924) no tuvo una resonancia crítica digna de recuerdo, con la excepción de una aguda reseña de Melchor Fernández Almagro<sup>57</sup>, donde el crítico se apercibió de la eficacia con

que las reminiscencias clásicas se plegaban sin violencia al ambiente rural que sirve de marco a la fábula con la ahistoricidad de sus ritmos naturales y las supersticiones que transfieren al ámbito del mito las fuerzas instintivas en la raíz de una Fatalidad así sacralizada a la manera de la tragedia griega<sup>58</sup>, todo ello expresado en una forma rica y armónica, razón última de su acierto:

Su supremo encanto reside en la suprema armonía con que se integran los más varios elementos: líricos y dramáticos, en primer término; literarios y plásticos, luego. La intervención de los coros -tales los segadores de Norca y las plañideras-, dan a la composición una amplitud inusitada. Las imágenes, las expresiones felices, se suceden en una versificación espléndida, no compuesta por piezas sueltas de antología, sino animadas por el impulso dramático de la fábula, perfectamente entonadas con ella. Culminación afortunada de una rica y vasta producción literaria, La figlia di Iorio significa hoy una pieza poético-dramática de un interés no prescrito.

Tampoco la representación de la pieza en castellano por la "Cía. Mimi Aguglia" (Latina, 3-IV-1926) fue apenas comentada más allá de la valoración interpretativa de la actriz y de algún subido elogio, justo pero no razonado<sup>59</sup>, a pesar de que podía creerse que se veía La hija de Jorio en español por primera vez, ya que en su estreno en 1916 por Margarita Xirgu se había utilizado una adaptación en verso de Felipe Sassone cuyas deficiencias habían ocultado al público los valores estéticos de la tragedia<sup>60</sup>, mientras que la versión en prosa utilizada, de Ricardo Baeza, alcanzó a

reproducir en lo posible los ritmos del texto italiano, al que se mantuvo además escrupulosamente fiel<sup>61</sup>, como se podía esperar de un intelectual cuya devoción por D'Annunzio se manifestó en la práctica en un proyecto de publicación de sus obras completas llevado a cabo sólo en parte<sup>62</sup>.

Aunque no de tan buena calidad, algo parecido puede decirse de su traducción de La fiaccola sotto il moggio (1905), titulada en castellano La antorcha escondida, que Mimí Aguglia también puso en escena (Latina, 4-V-1926), esta vez con gran atención crítica<sup>63</sup>, probablemente por tratarse de un verdadero estreno<sup>64</sup>. Pese a la supresión de algunos versos e imágenes, Baeza trasladó correctamente la obra, sin que se le pueda echar en cara más que una leve rebaja prosaica -y no el inexistente énfasis añadido según José de la Cueva (Informaciones)- del estilo original<sup>65</sup>, el cual es, por otra parte, mucho más sencillo y tradicional (El Sol) que el de La figlia di Iorio, por lo que no perdería tanto en una traducción en prosa.

Sin embargo, la mayoría de los cronistas del estreno atribuyeron a la versión un disgusto que tenían empacho en reconocer fuera causado íntegramente por una obra dannunziana que había defraudado. Sólo el crítico de La Nación llegó a decir que el nombre del polígrafo italiano dotaba a la pieza de una consideración no debida, cuando ésta se caracterizaba por "esas calidades un tanto simples y colorinescas, precisas

para captarse las multitudes beocias", propias de cierto teatro y cine populares en los que la acción y la gestualidad triunfaban sobre la literatura (La Esfera) y a los que la versión parecía acercarse peligrosamente (Diario Universal) a falta del vehículo expresivo del original.

Siendo considerada la belleza lírica de La fiaccola sotto il moggio como la clave de su valor, era normal que se exigiera que su versión fuese realizada en verso y, a ser posible, por un poeta capaz de paragonarse con D'Annunzio (Diario Universal, La Epoca, El Imparcial, La Libertad, El Socialista, El Sol y La Voz). Al no haber sido así, la tragedia parecía haber quedado reducida a su esquema argumental<sup>66</sup>, a una acumulación de sucesos horrorosos que desagradó profundamente: "suprimido el estro danunziano, pródigamente imaginativo y musical, se ha extinguido la llama y no ha quedado más que la escoria" (El Imparcial), esto es, la mecánica de la acción desprovista aparentemente de cualquier justificación desde el punto de vista estético.

Aunque se reconoció el valor del intento de acercarse a las entrañas del género trágico tras los pasos de los clásicos griegos y de Shakespeare (El Debate y La Epoca), pasados por un temperamento meridional (La Nación), el esfuerzo sólo pareció coronado por el éxito en momentos aislados, entre los que todos destacaron la escena de la autoinmolación de 'Gigliola' picada por los áspides. La obra en su conjunto

sugirió más bien una búsqueda artificiosa de la grandiosidad por medio de la exacerbación de las pasiones, cuyo dominio absoluto sobre los personajes habría de equivaler a la Fatalidad antigua, si no fuera por el hecho de que la falta de matización anulaba el efecto trágico por la eliminación del necesario contrapunto.

Al contrario que en Hamlet, obra de la que La fiaccola sotto il moggio parecía una secuela o, al menos recordaba por su tema ("la exaltación del amor filial hasta la venganza", Informaciones), los personajes de la tragedia dannunziana, con la excepción de alguno secundario como la abuela 'Aldegrina' (La Nación), aparecían despojados de humanidad, se comportaban con un arrebatamiento patológico pródigo en gritos, maldiciones y contorsiones de aire epiléptico, pero del que estaba ausente todo conflicto entre la pasión y la voluntad que, dotándolos de flexibilidad, situase sus motivaciones en un plano comprensible. Por ello, eran meros casos particulares, fantasmas extrahumanos sin la representatividad alegórica de los modelos shakesperianos ni capacidad real de despertar simpatía (El Debate, Informaciones, El Socialista y La Voz). Además, incluso en las tragedias clásicas y shakesperianas de aire más sombrío, no faltaba la escena de felicidad que suponía un descanso en la línea de dolor, por ello mismo intensificado.

En la pieza de D'Annunzio, la uniformidad del tono perjudicaba a la emoción. A la postre, acababa por fatigar la contemplación de tantas "torturas escénicas" (Heraldo de Madrid) con apariencia de tour de force, como un "récord de horrores que el nuevo campeón quiere a toda costa batir" (El Sol) en una hiperbolización rectilínea y tosca (ABC, El Debate, La Epoca, El Liberal, Informaciones, El Mundo, La Nación y La Voz), cuya artificialidad se creyó evidente desde el mismo comienzo de la tragedia, cuando la subida del telón deja ver el ambiente de ruina que enmarcará la tragedia de los 'Sangro'. Parecía como si el autor hubiera querido empujar el Destino (La Voz) suprimiendo la preparación de los acontecimientos hasta el punto de que la exposición se tornaba confusa, y haciendo que aquéllos se sucedieran a la medida de la enajenación pasional que los movía, es decir, con un dinamismo orientado obsesivamente hacia la catástrofe. Su búsqueda, tras un acto segundo mejor medido, falseaba el desenlace (La Nación), que pareció decepcionante en cuanto a su fuerza dramática, en tanto a la grandeza de la situación no se correspondía un estilo a la altura (Informaciones), si bien algún comentarista destacó su "admirable aliento teatral" (El Liberal).

La conclusión general fue la de la inferioridad de la tragedia respecto no sólo de los clásicos sino también de otras producciones suyas como La figlia di Iorio o, incluso,

La Nave (1908) o Fedra (1909), cuyo lugar en una posible jerarquía del teatro dannunziano no suelen situar por encima de La fiaccola sotto il moggio ni los especialistas ni el público actuales, para quienes esta obra presenta cualidades que los críticos madrileños de 1926 pasaron en silencio, seguramente porque sus análisis se resintieron del malentendido de estudiar las tragedias dannunzianas desde las normas de un género que el polígrafo italiano no cultivó a la manera arqueológica, aunque hubiese respetado las unidades aristotélicas en La fiaccola sotto il moggio (El Sol).

Los elementos de fatalidad de la pieza estrenada y las sugerencias argumentales procedentes de los clásicos sólo son unos recursos entre otros en una construcción trágica que aspira a ser -y lo consigue- cualitativamente distinta de sus presuntos modelos antiguos. No cabía echar de menos el "aristocrático pathos" manifestado serenamente (La Voz) de la concepción tradicional del teatro griego cuando D'Annunzio había aprendido en Nietzsche el espíritu dionisiaco en el origen de la tragedia, reflejado en la representación de unos personajes cuyo sentido estaba en la exaltación embriagadora de su ser, que les transfería desde el ámbito realista de los hechos a un mundo artísticamente connotado donde las expectativas de una humanidad común quedaban en suspenso, al igual que en las pesadillas con que se comparó La antorcha escondida sin ahondar en el significado del símil.

La misma utilización en esa obra de un esquema verista, basado en el tema de la decadencia y degeneración de una familia incapaz de adaptarse a las cambiantes circunstancias sociales en un marco moral y privado que se retrata de manera ilusionista, podía haber facilitado la consciencia del salto, al subrayarse mediante la coincidencia de ambos mundos, el burgués y el trágico heroico, la transfiguración literaria de la realidad. La visibilidad del desmoronamiento del palacio no tenía sentido como supuesta mostración funcional y poco refinada a los espectadores de una situación de partida sino que constituía un fondo simbólico a la búsqueda de un clima de sugestión servido igualmente por el actuar alucinado de 'Gigliola' y, en menor medida, de los demás personajes, cuyas peripecias resultaban así coherentes desde el punto de vista irracionalista adoptado, desde el drama burgués a la tragedia burguesa, a las puertas del expresionismo.

Los comentaristas no mencionaron esta relación de la obra con el teatro realista, aun cuando José de la Cueva lo definió como "un drama familiar más que una tragedia de la humanidad" (Informaciones) y, por su parte, Mimí Aguglia se había decantado por el Verismo a la hora de interpretar el tipo de 'Gigliola' (El Mundo). Su carácter renovador en el doble contexto del Naturalismo y del teatro poético de inspiración tradicional escapó, pues, a la generalmente perspicaz crítica madrileña del tiempo. Quizá la figura de D'Annunzio estaba tan

profundamente distorsionada por los tópicos, sobre todo el de que se trataba de un poeta más que de un dramaturgo (El Imparcial e implícitamente en las demás recensiones), que no se intentó averiguar en qué medida su teatro mantenía su vigencia moderna una vez pasada hacia años la estación decadentista que había acuñado su imagen y asistido al punto más alto de su influencia en el panorama italiano y extranjero.

\* \* \*

El dechado de D'Annunzio fue pronto seguido por otros dramaturgos que se sumaron al maestro en la tarea de imbuir a la escena la dimensión poética que se podía echar de menos en el teatro de problemática burguesa hegemónico. Pero la mayoría de los que lo emularon prescindieron de su tendencia a la experimentación para quedarse con los aspectos más superficiales, esto es, la escritura en verso, normalmente en metros tradicionales que contrastaban con las investigaciones formales del autor de La figlia di Iorio, y la ambientación en el pasado según el modelo de Francesca da Rimini (1901), sin la complejidad estructural de este drama y contaminando frecuentemente el modelo con el neorromanticismo nacionalista puesto de moda por Edmond Rostand. Así ocurrió, por ejemplo, en las obras de Sem Benelli, sobre todo en la célebre La cena delle beffe (1909), cuyo éxito coetáneo puede compararse al del rostandiano Cyrano de Bergerac y, como este drama, fue

repuesto y publicado varias veces en Madrid durante el período<sup>67</sup>.

No obstante, Benelli cultivó otras modalidades en las que dio curso libre a sus concepciones opuestas a la exaltación dannunziana del hombre superior. El desengaño de la actividad heroica se tradujo en un repliegue a la existencia gris cuyo reflejo en tono menor de un lirismo contenido hace de Tignola (1908) un precedente inexcusable del teatro intimista posterior, si no la "obra más típica, definidora y representativa" de esa escuela, tal como recordó Enrique Estévez-Ortega en un extenso artículo<sup>68</sup> en el cual la producción benelliana fue, no obstante, caracterizada a partir de sus dramas poéticos, de los que destacó la claridad y precisión de su estilo sobriamente ornado y su dominio de la técnica teatral, que le hacía domeñar la inspiración lírica en aras de la acción. A pesar de ello, su práctica consideración de dramaturgo nacional italiano tras la Gran Guerra le llevaría a querer educar a su pueblo con piezas en las que el elemento didáctico adquiere un protagonismo escasamente eficaz desde el punto de vista del drama, fenómeno no aludido en el laudatorio ensayo de Estévez-Ortega más que al mencionar la teoría benelliana del teatro como "gran propagandista de la civilización" y vehículo de la expresión nacional...

La evolución de Benelli se inscribe en una de las vías por las que se adentró el teatro de asunto histórico tras el

agotamiento de la modalidad neorromántica. Si, por un lado, Ercole Luigi Morselli o Raffaele Calzini (La tela di Penelope, 1923) recurría al acervo mitológico tratándolo con una mezcla de lirismo e ironía paralela a la de los vanguardistas neoclásicos franceses; por otro, dramaturgos como Giuseppe Antonio Borgese (Lazzaro, 1925) o Federico Valerio Ratti incrementaron el contenido intelectual de las recreaciones del pasado sustituyendo las divagaciones poéticas por una indagación del significado de la figura evocada, con el "propósito de dar a la historia o a la mitología una interpretación que revalorice la emoción y el sentido de sus héroes"<sup>69</sup>, análogamente al intento posterior de André Jossset. De ellos, Ratti fue sin duda el más famoso, sobre todo por su drama Giuda (1923), en el que el traidor aparece como un ser fáustico ansioso de conocer la Verdad que ha de dar un sentido a sus sufrimientos<sup>70</sup>, según una teoría desarrollada con pasión dialéctica en una prosa equilibrada a través de unas escenas que, sin recurrir directamente al sistema de mutaciones, recuerdan la forma renovadora de los cuadros.

La ambición literaria y cultural de la obra de Ratti fue reconocida cuando fue estrenada en Madrid su adaptación por Tito Livio Foppa, en una fecha desfavorable. La "Cía de obras de gran espectáculo Alcoriza" lo puso en la escena del Maravillas el 19 de julio de 1934, con una escenografía al parecer pobre (Luz). Varios críticos<sup>71</sup> se quejaron de que

una pieza de tal fuste se hubiese representado en época veraniega, causa probable del escaso número de espectadores, por otra parte no muy convencidos, pero esto no les impidió dedicarle varias recensiones interesantes que discutieron su explicación de los hechos y la relativa eficacia con que dicha explicación se había articulado en forma teatral.

La rehabilitación de la figura de Judas Iscariote frente a una tradición secular podía haberse convertido fácilmente en un alegato antirreligioso. Pero Ratti no pretendió atacar al Cristianismo sino aportar una perspectiva nueva que justificara en lo posible el comportamiento del traidor, sin exonerarle de ninguno de los atributos que lo manchaban y siguiendo de cerca el relato evangélico. La empresa era un verdadero tour de force (El Sol) que albergaba en su seno contradicciones que el autor fue capaz de resolver, en opinión de algunos, a causa de la ambigüedad de su planteamiento. Si la caracterización del protagonista hubiera atendido únicamente a la coherencia en torno a su búsqueda de la verdad, la universalidad del tema habría convertido en sólida su reivindicación fuera del ámbito religioso, ya que la imagen liberal de un Judas razonador e inteligente, poco menos que "un interrogante filosófico" (El Liberal), daría lugar a un conflicto de alta dramaticidad entre el anhelo intelectual y el amor que puede saciarlo (Luz). Sin embargo, el deseo de Ratti de permanecer en la ortodoxia le hizo contaminar su

visión laica con el respeto del "designio que la figura de Jesús se agigantara a costa del envilecimiento de unos de los apóstoles", con lo que se apartaba de su "finalidad analítica" (El Socialista), y de ahí se derivaba un determinismo impuesto que tendía a recargar la motivación central con elementos heterogéneos, cuyo análisis fue efectuado más bien por los que juzgaron la pieza desde concepciones ideológicas muy diferentes.

La calificación de heterodoxa (ABC y La Voz), cuando no de blasfema (El Debate e Informaciones), que estigmatizó la pieza, partió sobre todo del exceso de razones de defensa aducidas en favor de Judas, que tendían a poetizarle caprichosamente (ABC), haciéndole discurrir por direcciones distintas (El Debate). Tras un primer acto en que la acumulación injusta de penalidades parecía que había de perfilar un personaje rencoroso, dispuesto a devolver mal por mal, desde el inicio del segundo acto ese motivo se olvidaba, sustituido por el de la búsqueda de la verdad. La soberbia se convertía en el pecado central de Judas, cuya obsesión inmoderada por saber le habría llevado a vender a Jesús<sup>72</sup> en un acto de voluntad que se pretende anular más tarde por medio del recurso a la predestinación. Al considerarse Judas como una suerte de colaborador en la Pasión y, por tanto, de corredentor, desaparecería el móvil de la soberbia, por otra

parte contradictorio con el hecho no ocultado de la venta por treinta dineros (Informaciones).

Aparte del escándalo de atribuir a Dios la responsabilidad completa del suceso<sup>73</sup>, la anulación del libre albedrío suponía un falseamiento del personaje en cuanto al postulado de su reivindicación a partir de su impulso soberano, aunque erróneo, hacia el conocimiento. Pero ésta no era la distorsión más grave para los cronistas que denunciaron una preeminencia de la versión de Ratti sobre los Evangelios, visible en la caracterización de unos discípulos de pobre espiritualidad, a excepción de María Magdalena, y en invenciones tan graves como la de imaginar al traidor al pie de la Cruz durante el martirio (El Debate e Informaciones). Aunque hubo también quien creyó desde el campo católico que la obra era esencialmente respetuosa con la interpretación evangélica, se vio mal que se hubiese evocado a Judas "para pintar su drama con preferencia al de Jesús" (ABC).

La condena doctrinal de Judas no tuvo consecuencias apreciables en su valoración propiamente literaria. De hecho, fueron precisamente algunos de los críticos que más objeciones pusieron al contenido los que se mostraron más favorables a su forma de expresión. El asunto les pareció llevado con alteza y poesía, con diálogo muy literario (ABC) que contribuía, junto con la dignidad de su búsqueda, a dotar al carácter del protagonista con "alientos de grandeza universal"

(Informaciones y La Voz). Estos se veían hasta cierto punto por una fatigosa falta de movimiento propiciada por el intelectualismo del asunto, pero compensada también por la belleza del estilo y el dominio de la construcción, patentes sobre todo en una escena muy bien acogida entre 'Judas' y el resucitado 'Lázaro'. De ahí la afirmación de que "de todas las comedias que se han dado a conocer sobre la vida de Jesús, esa es una de las mejores, y de estos últimos tiempos, la mejor" (El Liberal):\_\_\_\_\_

Abunda en la obra -no podía ser de otro modo, dada su especial contextura- lo discursivo y lo íntimo. Judas tiene que justificar sus pensamientos y sus sentimientos, y esta exteriorización de intimidades se manifiesta en dilatados monólogos y en interminables diálogos, en los que no faltan ciertamente bellas imágenes, floridas frases y grandes y tiernos arranques... La acción, dentro de lo ilógico del pensamiento que la informa, está concatenada con lógica gradación de contrastes y de efectos. (La Voz).

Para otros críticos, sin embargo, aquella lentitud se tornaba en monotonía sin paliativos debido, por una parte, a la omnipresencia de un 'Judas' siempre hosco, salvo en los momentos de una dulzura sentimental amanerada (El Debate), figura melodramática cuyas pasiones perdían poder de convicción en un ambiente desprovisto de una emoción que podría haberse conseguido con la sugestión del espíritu de Jesús añadiendo nuevos planos al estático y bajo de color de la vida del protagonista (El Sol) y, por otra, a la inflación retórica con que Ratti había intentado estirar en vano la

acción, con el resultado de cargarla de un "énfasis declamatorio" de una sonoridad ya vieja en el teatro (El Socialista).

Esta última afirmación extraña tras la lectura del texto original, cuya ornamentación es sólo moderada, como vio el crítico de La Nación al motejarla de "desnuda de frase y de concepto". Pero Ratti no fue por ello menos víctima de los prejuicios contra la tradición a que presuntamente pertenecía. Sin pararse a pensar en sus posibles aportaciones innovadoras, entre otras la del predominio de la interpretación sobre la exhibición histórica, se le atribuyeron los mismos caracteres formales de una modalidad con la que el autor de Giuda tenía poco más en común que la predilección por asuntos no contemporáneos:

Desde 1914 comienza a renovarse el teatro italiano. Nace un teatro humorístico -i grotteschi-, cuájase la personalidad de Pirandello y -resonancia de D'Annunzio- sobrevive un teatro poético, no siempre límpido, no muchas veces fuerte. Morselli, Fausto Maria Martini, Benini [sic], De Stefani.

Entre estos autores cuéntase Ratti. Hábil constructor de poemas teatrales. Concepción aguda y amplia del drama histórico. Estilo ampuloso, retórica brillante, vibración poética del estilo. Pero vibración superficial, juego de reflejos. La luminosidad de este estilo no nace de un ardor íntimo, de un fuego entrañable. Ninguna necesidad inevitable, por la emoción lírica impuesta, preside, ciñéndolo con rigores de exacta economía, el vuelo amplio, sonoro, de esta verbosidad lujosa y a veces centelleante de imágenes. He ahí un exceso que se convierte siempre en defecto de F. V. Ratti. (Luz).

El interés de esta cita procede no tanto de la descripción sesgada de la dramaturgia de Ratti como de las pistas que proporciona para conocer en que consideración tenían los intelectuales y críticos renovadores al género poético tan en boga en las dos primeras décadas del siglo. Las palabras de Juan Chabás sugieren un desagrado por su motejada superficialidad y esteticismo gratuito que la breve, pero significativa, alusión a D'Annunzio extendió a la producción dramática de éste, lo que podría ser una de las explicaciones de la fría recepción de sus obras maestras teatrales en el Madrid de entreguerras.



## NOTAS

1. En aras de la coherencia, se incluyen en este capítulo los dramaturgos que escribieron la mayoría de sus piezas de acuerdo con las técnicas dramáticas vigentes con anterioridad a la eclosión del grottesco y de las demás modalidades vanguardistas italianas, aun si algunas de las obras son posteriores cronológicamente a los éxitos de aquellas corrientes renovadoras.

2. José Alsina, "Teatro retrospectivo: Las Fábulas de Gozzi", ABC (5-IV-1934), p. 14.

3. Rafael Sánchez Mazas, "El Sócrates imaginario en el Bragaglia de Roma", ABC (19-V-1927), pp. 9-10.

4. En la lengua original fue estrenada la comedia Gli innamorati (1759), durante la gira de la "Cía. Vera Vergani" (Princesa, 24-XII-1923), representación que no tuvo apenas repercusión crítica a pesar de tratarse de una de las obras más famosas de Goldoni.

5. He consultado las recensiones que siguen:

- "Rosaura, la viuda astuta", ABC (16-XI-1919), p. 17.
- F. Aznar Navarro, "Estrenos: Rosaura, la viuda astuta, zarzuela en dos actos, letra de Luis de Tapia y Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Font, arreglo de La vedova scaltra, comedia en tres actos, de Goldoni", La Correspondencia de España (16-XI-1919), p. 4.
- Rafael Rotllán, "En Eslava: Rosaura, la viuda astuta", El Debate (16-XI-1919), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En Eslava: Rosaura, la viuda astuta", Diario Universal (16-XI-1919), p. 2.
- Andrenio, "Eslava: Rosaura, la viuda astuta, comedia de Goldoni, arreglada por Martínez Sierra y Luis de Tapia", La Epoca (16-XI-1919), p. 1.
- "Eslava.- Rosaura, la viuda astuta", Heraldo de Madrid (16-XI-1919), p. 3.
- J. [José] de L. [Laserna], "Eslava.- Rosaura, la viuda astuta, adaptación en prosa y verso por Luis de Tapia y G. Martínez Sierra", El Imparcial (16-XI-1919), p. 2.
- Alejandro Miquis, "La viuda astuta", Nuevo Mundo (21-XI-1919), s.p.
- "En Eslava: Rosaura, la viuda astuta", El Socialista (16-XI-1919), p. 2.
- J. [José] A. [Alsina], "Goldoni, en Eslava. La viuda astuta", El Sol (16-XI-1918), p. 9.

- Tomás Borrás, "Teatro de arte: Desfile de peregrinos ingenios", La Tribuna (16-XI-1919), p. 6.

6. Los adaptadores advirtieron en el "prólogo" recitado antes de la representación y reproducido en la reseña de La Tribuna que no se debía tener en cuenta la intriga sino disfrutar con el reflejo del ambiente dieciochesco:

Este italiano cuento  
es de breve argumento  
y de trama inocente;  
más que al asunto, atiéndase al ambiente.

7. Los adaptadores eran conscientes de esta distancia respecto del teatro de éxito de su tiempo y consideraron necesario advertirlo desde el principio:

No esperéis una obra  
de gran enredo; ni esperéis de sobra  
los chistes y chuscadas  
que os hagan romper en carcajadas.  
La comedia no es triste;  
mas no hay en ella retorcido chiste  
ni frases de espiral de esas tan cucas:  
aquí el tirabuzón tan sólo existe  
en las blancas pelucas.

8. El lujo y cuidado en la ambientación del vestuario pueden apreciarse en las fotografías que acompañan a la reseña de Nuevo Mundo.

9. Véase la gran diferencia entre el texto de la letrilla del celoso, publicada junto con la reseña del Heraldo de Madrid y el original de Goldoni, procedente de La vedova scaltra, commedia in tre atti, en La donna di garbo - La vedova scaltra - La putta onorata, a cura di Gastone Geron, Milano, Mursia, 1984, p. 132:

ROSAURA Ma che! Sono io cosa vostra? Mi avete forse comperata? Sono vostra moglie? Pretendete di comandarmi? Dichiaretevi, con qual autorità? Con qual fondamento? Conte, io vi amo, e vi amo più di quello che voi pensate, ma non voglio per questo sacrificarvi la mia libertà. La conversazione, quand'è onesta, è degna delle persone civili. La donna di spirito tratta con tutti, ma con indifferenza. Così ho fatto sinora, e se alcuno ho distinto, voi siete quegli, ma se ve ne abusate, io vi rimetterò nella massa degli altri, e forse vi sbandirò affatto dalla mia casa. (parte)

SCENA UNDICESIMA  
ELEONORA ed il CONTE

ELEONORA Signor Conte, siete rimasto molto sconsolato. Ma, vostro danno; la maledetta gelosia è il flagello delle povere donne. Fa bene mia sorella a levarvi questa pazzia dal capo. In quanto a me, se mi toccasse un marito geloso, lo vorrei far morir disperato. (parte)

CONTE Come si può fare a non esser geloso? Amo una bella donna, e la trovo a sedere accanto d'un altro. Oh! La conversazione è onesta e civile. Sarà, non lo nego. Ma si comincia colla civiltà, e si termina colla tenerezza. Anch'io mi sono innamorato un poco alla volta. Sia maledetto chi ha introdotto il costume di questo modo di conversare. (parte)

ROSAURA

¿Qué es esto? ¿Qué estáis diciendo?  
 ¿Soy vuestra? ¿Me habéis comprado?  
 ¿Estáis conmigo casado?...  
 ¡Sois un celoso tremendo!  
 Con vuestra conducta necia  
 mi amor perdéis más que a paso...  
 ¿Sois moro en esta Venecia?  
 ¿Soy yo Desdémona, acaso?  
 La dama de ingenio vivo  
 habla a hombres mil, diferentes,  
 y todos indiferentes le son. Por este motivo  
 trato os pido más amable...  
 Os juzgué siempre adorable;  
 pero hoy sois un ser monstruoso...  
 Sois peor; si un celoso  
 de lo más inaguantable...  
 (Sale con dignidad.)

CONDE (Solo y furioso.)

¿Celoso?... ¡Claro que sí!  
 ¿Por qué no he ser celoso?  
 Adoro a una dama bella,  
 y sentado junto a ella  
 un galán encuentro aquí...  
 ¿Celoso? ¡Claro que sí!  
 Si en conversación honesta  
 mi dama hace ingenio y fiesta  
 ante un muñeco goloso...  
 ¿por qué no he de ser celoso?  
 Lo honesto, que es cosa pura,

suele acabar en ternura,  
 y a los dos tiernos los vi...  
 ¿Celoso? ¡Claro que sí!  
 ¿Qué más puede recelar  
 un galán?... ¿Qué ha de esperar?...  
 ¿Que lo corran en el coso?  
 ¿Por qué no he de ser celoso?  
 ¡Maldito aquel perezoso  
 que inventó que en los quehaceres  
 se hablen hombres y mujeres!  
 Yo, que en tal cebo mordí,  
 lo encuentro asaz peligroso...  
 ¿Celoso? ¡Claro que sí!  
 ¿Por qué no he de ser celoso?

10. La fama del XVIII como el siglo erótico fue tenida en cuenta tanto en la crítica como en la adaptación, a juzgar por el "prólogo" de ésta:

Es un cuento galante  
 de aquel siglo, entre cándido y picante,  
 en el que todo brilla:  
 del siglo maravilla,  
 en que lucían, en el rostro, soles;  
 y en los pies, las hebillas y charoles...  
 Del siglo, en fin, de amores y querellas,  
 en que danzaban, entre finos modos,  
 con galanes, las bellas;  
 los abates, con ellas,  
 y el demonio, con todos.

11. El teatro italiano entre Goldoni y la eclosión del Verismo permaneció ausente del Madrid de entreguerras, a excepción del celeberrimo drama La morte civile (1861), de Paolo Giacometti, repuesto en diversas ocasiones bajo el título literal de La muerte civil y bajo el de La vida y la ley, en la adaptación de Rodolfo Gil que la "Cía. Dramática Manrique Gil" puso en la escena de la Latina el 25 de agosto de 1920. Su recepción crítica fue en todos los casos prácticamente inexistente.

12. La cita procede del libro de Giorgio Pullini, Cinquant'anni di teatro in Italia, Bologna, Cappelli, 1970, p. 22, cuyas páginas 5-9 sobre el "teatro romantico-verista fra i due secoli" fueron copiadas en la recopilación documental de Mario Verdone, Teatro del Novecento, Brescia, La Scuola, 1981, que hemos utilizado. En general, la clasificación de Pullini, ya clásica, es la que se seguirá en esta introducción a los dramaturgos veristas en Madrid.

13. Los dramas veristas de Rovetta, I disonesti (1892), y de Giacosa, Tristi amori (1887), fueron representados por Ermete Zacconi el 3 y el 5 de enero de 1923, respectivamente, sin suscitar apenas atención crítica. La adaptación con el título de El amigo por Ricardo Velasco y Manuel Bueno de L'amico (1886), de Marco Praga, fue repuesta en una ocasión en el período, por la "Cía. Gómez de la Vega-Morla" (Español, 3-IV-1920).

14. La ausencia en italiano, que sepamos, de un término convencional que englobe las modalidades dramáticas comerciales de ambición artística, que en Francia son comprendidas en la expresión théâtre de boulevard, convierte en arriesgada la tarea de denominar un tipo de teatro que, por otro lado, presenta en Italia una variedad de formas notable que contrasta con la nitidez mayor de la separación de géneros y estilos en Francia. He elegido la expresión de teatro burgués, siguiendo a Landor McClintock en su libro The Age of Pirandello (Bloomington, Indiana University Press, 1951), porque facilita su contraposición con el grottesco y otras manifestaciones de vanguardia teatral italiana que se suelen caracterizar por una tendencia antiburguesa. Un nombre basado exclusivamente en rasgos formales no resulta tan útil para una clasificación por la heterogeneidad del corpus: obras grotescas revolucionarias siguen a veces más de cerca las convenciones de la vieja carpintería teatral que otras burguesas que utilizan algunos procedimientos innovadores en piezas que no por ello dejaron de ser percibidas en la época como tradicionales a causa de su planteamiento y escritura.

15. Recuérdense los éxitos recientes de las obras de José Feliú y Codina y Angel Guimerà.

16. He utilizado las reseñas siguientes:

- "Pasa el lobo", ABC (10-XI-1921), p. 20.
- Enrique de Mesa, "En el teatro del Centro.- El estreno de anoche Pasa el lobo, drama en tres actos, de costumbres sicilianas, original de Luis Capuana, adaptado al castellano por D. Luis de los Ríos y D. Enrique Gutiérrez Roig", La Correspondencia de España (10-XI-1921), p. 5.
- Rafael Rotllán, "Pasa el lobo: Drama escrito en italiano por Luis Capuana, adaptado a la escena española por Luis de los Ríos y Enrique Gutiérrez Roig", El Debate (10-XI-1921), p. 3.
- Alejandro Miquis, "En el Centro: ¡Pasa el lobo!", Diario Universal (10-XI-1921), p. 2.
- Andrenio, "Pasa el lobo, adaptación española del drama de Capuana Malìa, por Luis de los Ríos y Gutiérrez Roig", La Epoca (10-XI-1921), p. 1.

- Alfredo Cabanillas, "Estreno en el Centro: Pasa el lobo", Heraldo de Madrid (10-XI-1921), p. 3.
- L. Bejarano, "Centro: Estreno de la comedia de costumbres sicilianas Pasa el lobo, original de Luis Capuana, y traducida al castellano por los señores Luis de los Ríos y Gutiérrez Roig", El Liberal (10-XI-1921), p. 3.
- M. Machado, "Centro: Pasa el lobo, por Luis Capuana; traducción y arreglo de Luis de los Ríos y Enrique G. Roig", La Libertad (10-XI-1921), p. 2.
- José Alsina, "Centro: Pasa el lobo", El Sol (10-XI-1921), p. 7.
- Adolfo Cuenca, "Damas y galanes: Pasa el lobo, en el Centro", La Tribuna (10-XI-1921), p. 5.
- "Centro: Pasa el lobo, por Capuana. Adaptación de Luis de los Ríos y Enrique G. Roig", La Voz (10-XI-1921), p. 2.

17. He cotejado Luis Capuana, "Pasa el lobo, drama de costumbres sicilianas en tres actos, versión castellana de Luis Gabaldón y Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Novela Teatral, IX (9-III-1924), 381, y Luigi Capuana, Malia, en Teatro dialettale siciliano, edición de Pietro Mazzamuto, Catania, Niccolò Giannota, 1974, pp. 79-144. Aunque Capuana escribió primero la obra in lingua, sería su traducción propia al dialecto la que sería más difundida y la que probablemente fue traducida al español. Entre los indicios que podrían apoyar esa hipótesis están que José Alsina tomó como referencia para juzgar la versión la obra siciliana conocida por su estreno a cargo de Giovanni Grasso y la alusión de Andrenio de que los adaptadores podían aducir la imposibilidad de una traducción literal, ya que "el lenguaje, con sus expresiones dialectales, es parte del fuerte colorido local de la obra" (La Epoca). Asimismo, en la reseña del reestreno de la obra con el título de Hechizo, Enrique Díez-Canedo afirmó que estaba "escrita originariamente en dialecto siciliano" (El Sol, v.i.).

18. Los elementos de superstición se amalgaman íntimamente con el conflicto pasional, como muestra el mismo argumento:

El día de la boda de 'Nedda' con el mujeriego 'Cola' sólo está triste 'Jana', la hermana mayor de la novia. Todos creen que la razón son los celos porque ella no ha podido casarse antes con su prometido 'Ninu' por unos problemas de herencia de éste, pero con el paso de los meses el comportamiento extraño de 'Jana' se agudiza hasta llegar al histerismo y su familia empieza a creer que ha sido hechizada, sobre todo cuando impreca a la Inmaculada en procesión por no haberla liberado. El curandero 'P. Sciaveru' confirma el diagnóstico del hechizo, contra el que recomendará que la joven lleve una medalla bendita. Su mejoría es atribuida por todos a esa medalla. No saben que la causa de los fenómenos no es otra que la pasión de 'Jana' por su cuñado, quien se aprovecha de la

declaración de ella para hacerla su amante. Esto acaba con el frenesí nervioso de la muchacha a costa de despertar su conciencia. Cuando 'Ninu' insiste en que se casen, ya que los obstáculos de la herencia y de la enfermedad ya no existen, 'Jana' le confiesa lo ocurrido. Sin embargo, el novio insiste en casarse, tras ser convencido por el curandero de que la pasión de 'Jana' por el cuñado no había sido voluntaria, sino consecuencia del hechizo. Poco después, 'Cola' se entera de la proposición de matrimonio, de la que intenta hacer desistir a 'Jana' incluso con amenazas. En ese momento, entra 'Nedda', quien reacciona airadamente al enterarse de la traición de su hermana. El ruido atrae al resto de la familia y a 'Ninu', el cual se enfrenta de palabra a un 'Cola' aún jactancioso a quien, tras apoderarse de un cuchillo, mata. La obra se cierra con las palabras de 'Ninu' "or, sì, è rutta la magarià, don Sciaveriu" (p. 144).

19. "El alma primitiva, popular y rústica busca, con un punto de inconsciencia lógica, algo que justifique y explique el impulso indomeñable e incontrastable de su instinto, que obra en ella como fuerza ciega de la Naturaleza" (La Correspondencia de España).

20. Entre las recensiones de Hechizo pueden destacarse las siguientes:

- F. [Floridor], "Malia (Hechizo)", ABC (27-IV-1926), p. 29.

- Jorge de la Cueva, "Hechizo.- Drama de costumbres sicilianas, de Luigi Capuana, traducción de Vicente Ferrán, representado en el teatro de la Latina", El Debate (28-IV-1926), p. 5.

- R. [Rafael] M. [Marquina], "Latina: Hechizo", Heraldo de Madrid (27-IV-1926), p. 6.

- J. [José] de L. [Laserna], "Latina.- Hechizo, drama siciliano de L. Capuana, traducción de V. Ferrau", El Imparcial (27-IV-1926), p. 3.

- José de la Cueva, "Latina: Hechizo", Informaciones /27-IV-1926), p. 6.

- L. Bejarano, "Latina.- Hechizo, drama en tres actos, de costumbres sicilianas, original de Luigi Capuana, traducción de Vicente Ferrau", El Liberal (27-IV-1926), p. 5.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Latina: Hechizo (Malia), de L. Capuana", El Sol (27-IV-1926), p. 2.

21. Según Roberto Bracco, que citamos de la edición de Il piccolo santo por Vincent Luciani, New York, S.F. Vanni, 1961, p. 5:

Gli elementi essenziali, che compongono, in quadri brevi, la mia nuova opera scenica, non hanno quasi mai

una directa e consona espressione, perché risiedono nel fondo della esistenza di creature le cui parole e i cui atti non corrispondono a la loro psiche se non molto oscuramente e ambiguamente o addirittura ne divergono come i rami dal fusto. Il dissidio continuo, che si determina, or più or meno profundo, or più or meno inconsciamente, fra la psiche delle creature da me immaginate e le loro manifestazioni, costituisce l'invisibile filo conduttore dello sviluppo drammatico ed implica l'impossibilità assoluta di esporre il doloroso contenuto del dramma nell'esteriorità dell'azione. [...]

Io ho, dunque, celato in parte l'anima di alcuni personaggi e ho quasi tutta celata quella del protagonista (ugualmente si celerebbero esse nella vita reale) sperando di lasciarle indovinare attraverso parole e atti che ne tramutano le essenze psicologiche come la luce tramuta certe combinazioni chimiche preparate nel buio.

22. El argumento de Il piccolo santo puede resumirse así:

La llegada de la joven y tímida 'Annita' al pueblo donde el párroco 'Don Fiorenzo' tiene fama de santo y taumaturgo altera la vida tranquila del cura. La muchacha es la hija de un antiguo amor suyo por quien había entrado en el seminario tras ser rechazado. El parecido de la joven con la madre despierta en el sacerdote sentimientos olvidados, aunque no es consciente de ellos. Por las mismas fechas, 'Giulio', el hermano del sacerdote, viene también al pueblo. Se enamora enseguida de 'Annita', quien le corresponde, al tiempo que se ve atraída también por un misticismo avivado por 'Don Fiorenzo'. La tensión consiguiente entre los dos hermanos se reduce cuando el cura persuade a la joven de que se case con 'Giulio', pero su influjo místico continúa tras la boda, impidiendo a 'Annita' amar normalmente a su marido. Este decide entonces llevársela a Sudamérica. El proyecto hace sufrir indeciblemente a 'Don Fiorenzo'. 'Barbarelló', un adolescente atrasado mental que siente por el sacerdote una devoción animalesca, siente su dolor e intenta ponerle fin eliminando la causa. El asesinato de 'Giulio' a manos de 'Barbarelló' acaba de hundir en la desesperación a 'Don Fiorenzo'.

23. He utilizado las reseñas siguientes:

- Floridor, "Centro: El santo", ABC (16-I-1919), p. 21.
- Sylvio Sylveria, "El santo, drama en cinco actos de Roberto Bracco, versión castellana de Enrique Thuillier", La Correspondencia de España (16-I-1919), p. 7.
- Manuel Machado, "El arte en el teatro", Cosmópolis, I (febrero, 1919), 2, pp. 347-353 (sobre El santo, p. 350; es

una reproducción de la recensión machadiana publicada en El Liberal).

- Rafael Rotllán, "En el Centro: El santo, drama en cinco actos, original de Roberto Bracco, versión castellana de Enrique Thuillier", El Debate (16-I-1919), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En el Centro: El santo", Diario Universal (16-I-1919), p. 1.

- Andrenio, "Centro.- El santo; drama en cinco actos, de Roberto Bracco; traducción de Enrique Thuillier", La Epoca (16-I-1919), p. 1.

- J. [José] de L. [Laserna], "Centro.- El santo", El Imparcial (16-I-1919), p. 1.

- M. Machado, "Odeón: El santo, de Roberto Bracco, traducción de Enrique Thuillier", El Liberal (16-I-1919), P. 2.

- Bernardo G. de Candamo, "Anoche en el teatro del Centro: El santo: Un drama a la medida", El Mundo (16-I-1919), p. 2.

- Alejandro Miquis, "Cobardías.- El santo.- Un drama de Calderón", Nuevo Mundo (24-I-1919), s.p.

- José Alsina, "Estreno en el Centro: El santo", El Sol (16-I-1919), p. 6.

24. Véanse las reservas de Manuel Machado a la interpretación de 'Don Fiorenzo', extendidas en general al modo de actuación de los grandes divos tradicionales:

En cuanto a la interpretación, parece inspirada, por parte de Morano, en un ferviente amor por el personaje que desempeña, y no exenta de ese trop de zèle a que antes me refería y que observamos a menudo en el gran actor, empeñado en dar un excesivo relieve a toda situación, a toda frase, a todo gesto, sin darse cuenta, a lo que entendemos, de que cuando se subraya todo se está en el mismo caso del que no subraya nada. En resolución, son tantos los gestos, las muecas trágicas, los temblores, los pasos vacilantes, los cambios rápidos de fisonomía y de voz, que si, por una parte, acreditan al actor de flexibilidad expresiva, llegan a constituir una especie de monotonía de alta tensión, que fatiga un poco al auditorio. (Cosmópolis).

25. Me han sido de utilidad las recensiones siguientes:

- "Una madre", ABC (11-V-1921), p. 17.

- F. A. [Aznar] N. [Navarro], "Teatro del Centro: Una madre", La Correspondencia de España (11-V-1921), p. 3.

- R. R., "Una madre: Comedia en tres actos, original de Renato Simoni, adaptado a la escena española por los autores

Tedeschi y Martínez Olmedilla, estrenada en el teatro del Centro", El Debate (11-V-1921), p. 3.

- Alejandro Miquis, "En el Centro: Una madre", Diario Universal (11-V-1921), p. 2.

- A., "Centro: Una madre, comedia en tres actos de Renato Simoni, adaptación de Tedeschi y Martínez Olmedilla", La Epoca (11-V-1921), p. 1.

- José de Laserna, "Centro.- Una madre, adaptación del italiano por Tedeschi y Martínez Olmedilla", El Imparcial (11-V-1921), p. 2.

- [Manuel Machado], "Centro: Una madre, de Renato Limoni [sic]. Traducción de Tedeschi y Martínez Olmedilla", La Libertad (11-V-1921), p. 7.

- [José Alsina], "Centro: Una madre", El Sol (11-V-1921), p. 3.

- "Una madre", La Voz (11-V-1921), p. 2.

26. Congedo pone en escena a una familia en crisis:

La madre, 'Letizia', está gravemente enferma. Sólo le quedan unos meses de vida, en los que intentará solucionar los problemas de la casa sin perturbar a la familia con noticias sobre su estado. Su marido, 'Benigno', es incapaz de poner orden financiero y personal y su candidatura a diputado no favorece precisamente su dedicación a los asuntos familiares. Sin embargo, estos asuntos se mezclan con la política cuando los tíos de 'Ettore', el prometido de 'Ninetta', la hija del candidato amenazan con dejar sin medios económicos al sobrino si 'Benigno' no se retira de la liza electoral, en la que está saliendo a relucir su incompetencia. Ni el padre ni la hija quieren renunciar a sus sueños, a pesar de la mediación de la madre, quien al fin convence al marido de que se retire de la política. Por otro lado, su hijo 'Giulio' está tan enamorado de una mujer de mala nota que está dispuesto a romper con la familia. La madre acepta recibir a la amante del hijo con tal de no perderlo, aunque en la misma entrevista intenta disuadirle una vez más de que la abandone, lo cual consigue tras confesar que tiene los días contados. 'Giulio' manda fuera a la amante y se queda con su madre.

27. El cotejo de Renato Simoni, Congedo, commedia in tre atti, Milano, Baldini, 1912, e ídem, "Una madre", Los Contemporáneos, XIII (22-XII-1921), 674, revela una fidelidad de líneas generales, pese al cambio de orden de algunas escenas, compatible con una traición al espíritu intimista y contenido del original al incrementar la tonalidad cómica o emocional de los pasajes hasta arrebatárles su sutileza, a lo largo prácticamente de toda la pieza. Por mor de la brevedad, citaré únicamente los finales respectivos de los actos segundo y tercero:

## Letizia

---

(sola, alza gli occhi ed esclama) E morir me pareva una disgrazia! (p. 151)

---

LORENZA. (Al quedar sola levanta los ojos angustiadísimos, y se lleva las manos al pecho.) ¡Dios mío! ¡Y pensar que me aterraba la idea de morirme tan pronto!... (p. [18]).

## Giulio

---

(convulso) Oh, papà! (si ferma a qualche passo da lui, lo guarda un momento, agita le mani tremanti, poi si precipita fra le sue braccia singhiozzando) Papà mio, papà mio! (p. 189)

---

JULIO. (Convulsivamente.) ¡Ay, papá!... (Se detiene a unos pasos de su padre, agita las manos temblorosas, y por último se precipita a sus pies, gritando:) ¡Perdón, papá mío, perdón..., perdón!... (Ibarrola lo levanta y se abrazan.)

---

LORENZA. (Con las manos juntas, transfigurada.) - ¡Gracias, Dios mío, gracias! Ya puedo morir tranquila... Mi hogar no se deshace... ¡Gracias, Dios mío!... (p. [23]).

28. Esta comedia en tres actos, traducida por Enrique Tedeschi y Antonio Fernández Lepina, fue publicada en dos colecciones populares, a saber: La Novela Cómica, II (27-I-1918), 72, y La Novela Teatral, VIII (18-XI-1933), 365.

29. La definición de pequeño burgués en este contexto no se basa en el estatuto económico, que es acomodado en ambos ejemplos, sino en la mentalidad jactanciosamente desplegada en las palabras y actos de los personajes tan diferentes del refinamiento elegante de la alta burguesía que protagoniza el boulevard de principios de siglo y sus equivalentes italianos.

30. Parodi e C. comienza en 1919, tras la retirada de los negocios de 'Parodi'. En la entrevista con su secretaria 'Remigia' para entregarle la indemnización por la pérdida del puesto de trabajo, aprovecha para pedirle que viva con él, lo que la joven rechaza porque el ex comerciante mantiene desde hace años una relación con otra empleada, 'Luigina'. Dos años después, 'Remigia' visita a un 'Parodi' aburrido por no trabajar para pedirle que ayude a su novio 'Raffaele Colombi', también antiguo empleado suyo, a consolidar su negocio en el mismo ramo de bacalao y embutidos en que 'Parodi' es todavía muy respetado. Este acepta a condición de controlar dos tercios de la sociedad que ha de llamarse "Parodi e C.". Tras la firma del acuerdo, 'Remigia' y 'Colombi' se casan, y lo

propio hacen 'Parodi' y 'Luigina'. En 1924 el negocio está consolidado gracias tanto a la previsión de 'Parodi' como a los métodos más modernos de 'Colombi', que ya consigue más beneficios que su socio. A pesar de ello, 'Parodi' continúa tratándole como a un principiante, hasta el punto que el joven se enfada y amenaza con romper la sociedad. 'Remigia' consigue reconciliarlos al convencer a 'Parodi' de que permita el cambio de nombre de la sociedad a "Parodi e Colombi" y que se avenga a quedarse sólo con el 50%; el 25% a que renuncia será ingresado en la cartilla del niño de sus antiguos empleados, para que aprenda las virtudes del ahorro desde pequeño.

31. He cotejado el texto de Sabatino López [sic], "Parodi y C.a., comedia en tres actos, traducida del italiano y adaptada por Luis Linares Becerra y Enrique Tedeschi", El teatro Moderno, V (12-I-1929), 177, y el de Sabatino Lopez, Parodi e C., commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.

32. Me he servido de las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "Parodi y Compañía", ABC (28-XII-1928), p. 30.

- Jorge de la Cueva, "Fuencarral: Parodi y C.", El Debate (28-XII-1928), p. 4.

- Alejandro Miquis, "En Fuencarral: Parodi y Compañía", Diario Universal (28-XII-1928), p. 1.

- "Fuencarral: Estreno de la comedia Parodi y Cía., de Sabatino Lopez, traducida del italiano por don Luis Linares Becerra y don Enrique Tedeschi", La Epoca (28-XII-1928), p. 1.

- "Los estrenos de ayer.- En el Infanta Isabel, Boy, la novela del P. Coloma, escenificada por Linares Rivas; y en Fuencarral, Parodi y Compañía, de Sabatino Lopez, traducida por Tedeschi y Linares Becerra", Heraldo de Madrid (28-XII-1928), p. 5.

- Enrique de Mesa, "Fuencarral.- Parodi y Cía., de sabatino Lopez, traducción de Tedeschi y Linares Becerra", El Imparcial (29-XII-1928), p. 8.

- J. {José} de la C. [Cueva], "En Fuencarral: Parodi y Compañía", Informaciones (28-XII-1928), p. 9.

- A. A., "Fuencarral.- Estreno de Parodi y Compañía", El Liberal (28-XII-1928), p. 3.

- A. de la V., "Fuencarral: Parodi y Compañía, comedia en tres actos de Sabatino Lopez, adaptada por Tedeschi y Linares Becerra", La Libertad (28-XII-1928), p. 5.

- "Fuencarral: Estreno de Parodi y Compañía", El Mundo (28-XII-1928), p. 3.

- José Alsina, "Fuencarral.- Parodi y Cía", La Nación (28-XII-1928), p. 4.

- Núñez, "Fuencarral: Parodi y Compañía", El Socialista (28-XII-1928), p. 3.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Fuencarral: Parodi y C., de Sabatino Lopez, traducción de los Sres. Linares Becerra y Tedeschi", El Sol (28-XII-1928), p. 3.

- "Parodi y Cía., en el teatro de Fuencarral", La Voz (28-XII-1928), p. 2.

33. La signora Rosa se desarrolla en Lucca, donde 'Felice' apodado 'Zazzera' es propietario de un banco que ha fundado con lo ganado como inmigrante en Argentina. Allí se había enamorado de su paisana 'Rosa' ('La Rosa' en la pieza, siguiendo el uso popular), a la que ayudó a salir adelante tras su abandono por el marido y con la que había continuado intentandose casar tras el regreso de la mujer a la ciudad natal. Pero 'La Rosa' sólo quiere que sea un amigo, ya que desea seguir dedicándose con exclusividad a sus hijos, a los que está sacando adelante a duras penas con el producto de una pequeña tienda. Cuando 'Zazzera' descubre que el hijo mayor de 'La Rosa', que es empleado suyo, ha cometido un desfalco en el banco, intenta forzar a la madre a casarse al fin con él bajo la amenaza de denunciar al hijo. La boda no se efectuará porque ella sabrá apelar con tacto y afecto a las buenas cualidades del banquero, que acaba dándose cuenta de que el matrimonio ha de ser voluntario y perdona al joven, cuyo arrepentimiento es sincero.

34. He utilizado las recensiones siguientes:

- "En Madrid.- La señora Rosa", ABC (20-II-1929), p. 37.

- J. [Jorge] de la C. [Cueva], "Zarzuela: La señorita Rosa", El Debate (20-II-1929), p. 4.

- "Zarzuela.- Presentación de la compañía Rivera-De Rosas.- Estreno de La señora Rosa, de Sabatino Lopez, traducida del italiano por Julio F. Escobar", La Epoca (20-II-1929), p. 1.

- Paulino Masip, "En la Zarzuela reanuda felizmente su contacto con el público madrileño la gran compañía argentina Rivera-De Rosas", Heraldo de Madrid (20-II-1929), p. 5.

- "En la Zarzuela: La compañía Rivera-De Rosas: La señora Rosa", Informaciones (20-II-1929), p. 7.

- Arturo Mori, "En el Cómico y en la Zarzuela.- Mira qué bonita era, de Ramos de Castro, y La señora Rosa, de Sabatino Lopez", El Liberal (20-II-1929), p. 3.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Zarzuela: Compañía Rivera-De Rosas.- Inauguración: La señora Rosa, de Sabatino Lopez", La Libertad (20-II-1929), p. 3.

- Núñez, "Zarzuela: La señora Rosa", El Socialista (20-II-1929), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Zarzuela: Compañía argentina Rivera-De Rosas.- La señora Rosa, de Sabatino Lopez", El Sol (20-II-1929), p. 3.

35. La adaptación, con el título de ¡Adiós, juventud!, apareció en Los Contemporáneos, XIV (19-I-1922), 678, y en Comedias, II (24-XII-1927), 97.

36. La comparación del texto italiano (La maestrina, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921) y su adaptación publicada en Los Contemporáneos, XI (25-IX-1919), 560, revela la fidelidad relativa de Tedeschi y Fernández Lepina, quienes sólo suprimieron algunas réplicas, agilizando el original, aunque no necesariamente mejorándolo como afirmó el autor anónimo de la reseña de La Tribuna (v.i.).

37. He aquí el argumento de La maestrina:

La encantadora maestra 'Maria' es un símbolo de alegría y vitalidad en su pueblo. El alcalde, el conde 'Filippo', se enamora de ella y pide su mano, que 'Maria' rechaza contándole como razón que había sido seducida y abandonada tras dar a luz una niña, muerta al parecer al poco del nacimiento. El conde indaga por su cuenta hasta descubrir que la muerte del bebé había sido un engaño urdido por el padre, cuya identidad también averigua. Este es un campesino cínico y desalmado que había seducido a otras muchas chicas además de 'Maria'. Ante la amenaza de la cárcel confiesa el paradero de la niña, precisamente una de las alumnas de la maestra, quien rechaza por segunda vez el matrimonio con 'Filippo' para poder consagrarse enteramente a su maternidad recién recuperada.

38. He consultado las recensiones siguientes:

- Lara: La maestrilla", ABC (25-V-1919), p. 19.
- A.: "Lara: La maestrilla, comedia de Dario Niccodemi. Beneficio de María Palou", La Epoca (25-V-1919), p. 1.
- J. [José] de L. [Laserna], "Más estrenos y beneficios: Lara", El Imparcial (25-V-1919), p. 1.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Lara: Beneficio de María Palou: La maestrilla, de Dario Niccodemi, traducción de Lepina y Tedeschi", El Liberal (25-V-1919), p. 3.
- Alejandro Miquis, "Semana teatral: La maestrilla", Nuevo Mundo (30-V-1919), s.p.
- José Alsina, "Estreno de Lara: La maestrilla: Beneficio de María Palou", El Sol (25-V-1919), p. 9.
- "Beneficio de María Palou: La maestrilla", La Tribuna (25-V-1919), p. 2.

39. E. Díez-Canedo, "Princesa: L'Aigrette, de Dario Niccodemi", El Sol (22-XII-1923), p. 2.

40. Comentaron La casa secreta las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "La casa secreta [sic]", ABC (27-XII-1923), p. 20.

- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: La casa secreta de Dario Niccodemi", La Correspondencia de España (27-XII-1923), p. 3.

- Jorge de la Cueva, "La casa secreta: Comedia de Dario Niccodemi, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (27-XII-1923), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En la Princesa: La casa secreta [sic]", Diario Universal (27-XII-1923), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la comedia en tres actos de Dario Niccodemi, titulada La casa secreta", La Epoca (27-XII-1923), p. 1.

- Rafael Marquina, "Los estrenos: La casa secreta, en la Princesa", Heraldo de Madrid (27-XII-1923), p. 2.

- M. Machado, "Princesa: Compañía italiana.- La casa secreta, por Dario Niccodemi", La Libertad (27-XII-1923), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: La casa secreta, de Dario Niccodemi", El Sol (27-XII-1923), p. 2.

41. El argumento de La casa secreta avanza a saltos en principio intrigantes de un acto a otro:

En el primero, asistimos a un amor tan profundo entre el poeta 'Claudio Varchi' y la bella y sensible 'Anna' que no necesita de palabras para ser comunicado. Parece que se van a casar.

En el segundo, la acción se desarrolla el día de la boda de 'Anna' con un diplomático, a quien ella ha aceptado por presiones de su familia tras la marcha de 'Claudio' a Oriente durante un año sin despedirse ni dar razones del abandono.

En el último acto, nos enteramos de que ese viaje ha sido falso. El poeta ha pasado todo el tiempo retirado en una finca llamada "La Casa Segreta", a donde 'Anna' lo visita después de separarse de su marido, quien antes le había desfigurado el rostro de un disparo. Contra lo que ella temía, la desaparición de su belleza no altera en nada el amor que 'Claudio' siente, pues éste no se apercibe del cambio: si había desaparecido, era porque se estaba quedando ciego y no quería imponer a 'Anna' el sacrificio de cuidarlo. Ambos se consolarán juntos de sus desgracias respectivas.

42. Este es el resumen de las peripecias de la sentimental jornada:

Al amanecer, 'Mario' y 'Anna' hablan en la puerta del jardín de ella, adonde el hombre la ha seguido tras sorprenderla semidesnuda en el campo. En la conversación, él cuenta que va a batirse con otro huésped del hotel, situación que conmueve a 'Anna', quien acepta enviar sus cartas póstumas si él muere. Al mediodía, 'Anna' está desayunando cuando 'Mario' vuelve. Ninguno de los dos disimula la decepción del fin del sueño romántico que representa el verse comiendo e

ilesos, respectivamente. Además, están celosos: 'Mario' de un tal 'Paolino' que ha llamado a la joven desde la casa que preside el jardín, y 'Anna' de una señorita de nombre francés a quien 'Mario' ha escrito una voluminosa carta lacrada. Recién anocheado, 'Mario' vuelve humilde al jardín; allí declara apasionadamente su amor a la joven. Deciden prometerse tras confesar que tanto 'Paolino' como la francesa eran trucos para suscitar celos, pues ese rival no es sino el hermano de 'Anna' y la presunta amante de 'Mario' no existe.

43. Se ocuparon con cierta amplitud de L'alba, il giorno, la notte las recensiones siguientes:

- "Princesa. Comedia italiana", ABC (30-XII-1923), p. 24.
- Jorge de la Cueva, "El alba, el día, la noche.- Comedia de Dario Niccodemi, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (30-XII-1923), p. 2.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la comedia en tres actos de Dario Niccodemi titulada L'alba, il giorno e la notte", La Epoca (31-XII-1923), p. 1.
- R. [Rafael] M. [Marquina], "Princesa.- L'alba, il giorno e la notte", Heraldo de Madrid (31-XII-1923), p. 4.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "L'alba, il giorno e la notte, de Dario Niccodemi", El Sol (30-XII-1923), p. 2.

44. La adaptación fue publicada en La Novela Teatral, IX (14-IX-1924), 408. Su cotejo con la edición de Dario Niccodemi, L'alba, il giorno, la notte, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921, revela una fidelidad matizada por algunas abreviaciones del pasaje de la declaración amorosa del tercer acto, que aciertan a agilizar el texto y, a veces, a rebajar la impresión de cursilería sentimental que ronda a veces, por ejemplo cuando suprimen unos versos no muy inspirados de las páginas 132-133 del original.

45. Enrique de Mesa, "Español: El alba, el día, la noche", La Correspondencia de España (21-IV-1924), p. 3.

46. R. [Rafael] M. [Marquina], "Niccodemi en los teatros madrileños.- Beneficio de Vera Vergani", Heraldo de Madrid (5-I-1925), p. 5.

47. Dario Niccodemi, "La sombra, drama en tres actos, en prosa", La Farsa, IV (16-VIII-1930), 153. Esta adaptación suprime o abrevia los pasajes más extensos del original, con lo que resulta más ágil pero se pierde también parte de la vehemencia emocional de la obra italiana, que he consultado en su edición L'ombra, commedia in tre atti, Milano Fratelli Treves, 1922.

48. "En el Alkázar: Presentación de María Teresa Montoya", La Voz (21-IV-1930), p. 5.
49. Francisco Gómez Hidalgo publicó una traducción de la obra, con el título de La vena de oro en la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, 1925).
50. Pio de Flaviis y Gino Rocca, El oculto tormento, drama en tres actos, traducción de Augusto Martínez Olmedilla y Enrique Tedeschi, Madrid, Alrededor del Mundo, 1921, y luego en La Novela Teatral, X (8-III-1925), 433.
51. Esta comedia en tres actos apareció en Comedias, I (6-XI-1926), 38, pp. 65-116.
52. Orestes Poggio, "¡Prisionera!, comedia en un prólogo y dos actos, traducción de Enrique Tedeschi y Augusto Martínez Olmedilla", Los Contemporáneos, XII (27-V-1920), 592, y también La Novela Teatral, VIII (25-X-1923), 366, además de la edición en la Sociedad de Autores Españoles (Madrid) en 1920, y "Espantapájaros, farsa en tres actos, traducción de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi", La Novela Teatral, IX (24-II-1924), 379, que reproduce el texto publicado asimismo por la Sociedad de Autores Españoles en 1923.
53. José Adomi [sic], "¡París!, comedia en cuatro actos, versión española de Augusto Martínez Olmedilla y Enrique Tedeschi", Los Contemporáneos, XIV (19-X-1922), 717.
54. Esta fue su comedia más famosa en Madrid, a juzgar por las reposiciones y su publicación en varias colecciones dramáticas: Alfredo Testoni, "La aventura del coche, comedia en tres actos, versión de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi", La Novela Cómica, III (28-IV-1918), 88, y Comedias, III (4-II-1928), 103.
55. Alfredo Testoni, Un buen amigo, comedia en tres actos, adaptación de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1920, y Los Contemporáneos, XIII (3-II-1921), 628.
56. Giuseppe Giacosa, Una partida de ajedrez, leyenda dramática en un acto, puesta en verso castellano por Francisco Villaespesa, Barcelona, Biblioteca "Teatro Mundial", 1916, y Madrid, Imp. M. García y G. Sáez, 1917. Villaespesa tradujo también en verso otra pieza poética de Giacosa, a saber: El triunfo del amor [Trionfo d'amore, 1875], Madrid, Imprenta Artística de Sáez Hermanos, 1915.

57. Melchor Fernández Almagro, "Princesa: La tragedia pastoral, en tres actos, de Gabriel D'Annunzio, La figlia di Iorio", La Epoca (2-1-1924), p. 3.

58. Antonio Hoyos y Vinent había insistido años antes en su artículo "Interpretaciones: La hija de Yorio [sic]" (La Esfera [8-III-1919], s.p.) en la cercanía de esta tragedia dannunziana a la concepción clásica del Destino, ligándola implícitamente a la idea tan cara al autor italiano de la independencia del arte respecto de la ética corriente:

Su historia es pareja de las historias remotas, en que el Destino era tal una deidad implacable que regía la suerte de los hombres, pareja de aquellas historias tan tremendas y espantables, que nos hacen olvidar las leyes de la moral y los convencionalismos humanos, para no pensar sino en el espanto de las existencias señaladas por una abominable ananke.

59. Véanse, por ejemplo, las palabras de Francisco Escola, en "Latina: La hija de Jorio.- Presentación de Mimí Aguglia", Informaciones (5-IV-1926), p. 8, reseña que menciona también la presencia de un Valle-Inclán entusiasta entre los espectadores de la obra:

Y por el arte excelso del poeta italiano todos subimos a paraísos estéticos casi lindantes con la divinidad. Los imperiosos designios de la antigua fatalidad trágica, arrastrando como pavesas a criaturas cristianas de hoy, como ayer juguetes de todas las pasiones. El rito pánico subyugándolo todo. ¡Admirable Rapagneta, mago generoso y bueno que nos brinda mieles clásicas en vasos modernos!

60. Es elocuente al respecto la reseña de Critilo "Teatro de la Princesa.- La Hija de Yorio", publicada en España, II (12-X-1916), 90, p. 10.

61. La conciencia profesional de Baeza le llevó incluso a reproducir el original de unos pocos versos que había suprimido en el apéndice explicativo (pp. 183-187) de su edición: Gabriel D'Annunzio, La hija de Iorio, tragedia pastoril en tres actos, traducción en prosa, precedida de un ensayo sobre el teatro dannunziano y seguida de un apéndice por Ricardo Baeza. Esta versión, sin el interesantísimo prólogo que no tendré en cuenta por su fecha, fue reeditada en El Teatro Moderno, II (14-IV-1926), 30, esto es, poco después de su estreno por Mimí Aguglia (de ahí el cambio ortográfico de Iorio a Jorio).

62. D'Annunzio, Teatro completo, I (Sueño de una mañana de primavera [Sogno d'un mattino di primavera] - La ciudad muerta [La città morta]) y II (Sueño de un atardecer de otoño [Sogno d'un tramonto d'autunno, 1899] - La Gioconda [La Gioconda], Madrid, C.I.A.P. Los Sueños aparecieron también en Comedias, II (19-III-1927), 57, el segundo, y Comedias, II (7-V-1927), 64, el primero.

63. He consultado las recensiones siguientes:

- "La antorcha escondida", ABC (5-V-1926), p. 29.
- Jorge de la Cueva, "Una tragedia de D'Annunzio en la Latina.- La antorcha escondida se estrenó anoche, traducida por Baeza", El Debate (5-V-1926), p. 2.
- "Latina", Diario Universal (5-V-1926), p. 3.
- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Latina.- Estreno de la tragedia de Gabriel D'Annunzio en tres actos y cuatro cuadros, traducida por Ricardo Baeza, La antorcha escondida", La Epoca (5-V-1926), p. 1.
- Alejandro Miquis, "Sobre el arte de dialogar", La Esfera (22-V-1926), pp. 22-23.
- Juan G. Olmedilla, "La antorcha escondida, tragedia de Gabriel D'Annunzio", Heraldo de Madrid (5-V-1926), p. 6.
- José de Laserna, "Latina.- La antorcha escondida, traducción de D. Ricardo Baeza", El Imparcial (5-V-1926), p. 3.
- L. Bejarano, "Latina.- La antorcha escondida, tragedia en tres actos, de Gabriel D'Annunzio, traducida por Ricardo Baeza", El Liberal (5-V-1926), p. 2.
- José de la Cueva, "Latina: La antorcha escondida", Informaciones (5-V-1926), p. 6.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Latina: La antorcha escondida (La fiaccola sotto il moggio), tragedia de Gabriel D'Annunzio; versión española de Ricardo Baeza", La Libertad (5-V-1926), p. 4.
- B., "Latina: La antorcha escondida, tragedia en tres actos, de D'Annunzio, traducida por don Ricardo Baeza", El Mundo (5-V-1926), p. 2.
- F. L., "La Latina.- La antorcha escondida, de Gabriel D'Annunzio, traducida por Ricardo Baeza", La Nación (5-V-1926), p. 3.
- Núñez, "Latina.- La antorcha escondida", El Socialista (5-V-1926), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Latina: La antorcha escondida", El Sol (5-V-1926), p. 2.
- E. M. A., "La antorcha escondida (La fiaccola sotto il moggio), de D'Annunzio. Traducida por Baeza", La Voz (5-V-1926), p. 2.

64. La misma versión sería repuesta por el Lyceum Club Femenino el 28 de noviembre de 1933.

65. He cotejado Gabriel D'Annunzio, "La antorcha escondida (La Fiaccola sotto il moggio)", tragedia en tres actos y cuatro cuadros, traducción de Ricardo Baeza", Comedias, I (24-VII-1926), 23, y Gabriele D'Annunzio, La fiaccola sotto il moggio, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1991.

66. Dicho argumento puede resumirse así:

En la casa ruinososa de los 'Sangro' se vive el fin de una estirpe. El padre, 'Teobaldo' está dominado por la antigua criada 'Angizia', mientras su hijo primogénito 'Simonetto' se consume por una enfermedad sanguínea y su madre, 'Aldegrina' no hace sino recordar el tiempo pasado feliz y lamentar el presente. Sólo la hija de 'Teobaldo', 'Gigliola', pese a su apariencia de sonámbula, ha decidido actuar. La víspera del día de Pentecostés, arranca de 'Angizia' la confesión de que había asesinado a su ama, la que era la esposa de 'Teobaldo' y madre de sus hijos, pero apela a la complicidad tácita del padre, cuya degeneración le tornó esclavo de ella desde entonces. 'Gigliola' decide llevar al cabo su venganza liberadora y, para ello, se apodera de un saco de áspides que el padre de 'Angizia', encantador de serpientes, lleva siempre consigo, cuando está curando las heridas que su hija le ha producido al apedrearlo para que se fuera y nadie supiese cuál era su origen. 'Gigliola' se hace picar por las víboras, con el fin de no poderse echar atrás en su propósito, que considera un sacrificio purificador en memoria de la madre a la que no supo defender, y se dirige a las habitaciones de 'Angizia' para matarla. Pero su acto es inútil: 'Teobaldo' lo ha hecho ya en un esfuerzo imposible de rehabilitación.

67. "La cena de las burlas, poema dramático en cuatro actos, traducción de Ricardo Catarineu" apareció en La Novela Teatral, III (27-X-1918), 98, y El Teatro Moderno, VII (19-XII-1931), 326.

68. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Sem Benelli o la antítesis D'Annunziana [sic]", ABC (28-IV-1932), p. 14.

69. Palabras procedentes de la reseña de Juan Chabás (Luz) del drama Judas, de Ratti (v.i.).

70. El argumento de Giuda desarrolla la hipótesis de un Judas marcado por un destino adverso desde pequeño, cuando fue maldecido y expulsado de casa por su padre. Sus desgracias le impulsan a seguir a Jesús por creer que puede proporcionarle el acceso a la Verdad, esto es, a la respuesta a todos sus interrogantes existenciales que le obsesionan, empezando por el del misterio de la muerte. Su Maestro no satisface su curiosidad, pero le defiende cuando los demás discípulos desconfían de un Judas taciturno y preocupado por cuestiones

que ellos no comprenden o que no les interesan. Únicamente María Magdalena le trata con cariño, pues adivina su tormento interior. Este no para de crecer: después de preguntar al recién resucitado Lázaro que había conocido tras la muerte y no ver satisfecha su curiosidad, no cesa en buscar medios para arrancar a Jesús la Verdad. Finalmente, decide entregarlo a las autoridades para obligarlo a manifestar su auténtico Ser en punto de muerte. Pero la revelación no ocurre ni siquiera en el Calvario. Sólo la lección de amor que María Magdalena ha visto en el sacrificio pone fin al anhelo de Judas, quien comprende el sentido de la Pasión y se siente copartícipe de ella hasta el punto de suicidarse para preceder a Jesús en el más allá y poderle suplicar el perdón a las puertas del Cielo.

71. Me he servido de las recensiones siguientes:

- A. C., "Maravillas: Judas", ABC (20-VII-1934), p. 41.
- Jorge de la Cueva, "Maravillas: Judas", El Debate (20-VII-1934), p. 4.
- José de la Cueva, "En Maravillas, Judas", Informaciones (20-VII-1934), p. 9.
- Arturo Mori, "Un magnífico estreno en plena canícula: Maravillas.- Judas, obra de Ratti, en cuatro actos y un prólogo", El Liberal (20-VII-1934), p. 8.
- Juan Chabás, "Judas, en el teatro Maravillas", Luz (20-VII-1934), p. 12.
- "Maravillas.- Judas, drama de Federico V. Ratti, adaptación de Titto L. Foppa", La Nación (20-VII-1934), p. 12.
- C. S., "Maravillas.- Judas, de Federico V. Ratti; traducción de Titto L. Foppa", El Socialista (20-VII-1934), p. 5.
- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Maravillas: Estreno de Judas, tragedia bíblica de Federico V. Ratti, traducida del italiano por Tito Foppa", El Sol (20-VII-1934), p. 8.
- Victorino Tamayo, "La obra de Federico V. Ratti Judas logró anoche un feliz éxito en Maravillas", La Voz (20-VII-1934), p. 3.

72. Utilizaremos siempre la apelación de 'Jesús' en este contexto siguiendo a las reseñas utilizadas, por lo que no se ha de entender como signo de identificación religiosa o al contrario.

73. No obstante, Victorino Tamayo afirmó que "consideramos en buena ortodoxia reprobable y herético el hecho de querer probar con razonamientos humanos una conducta que estaba trazada [...] por la omnipotente voluntad del Padre" (La Voz), a lo que puede servir de complemento no cristiano este pasaje de la recensión de El Socialista:

Puesto que estaba escrito, ya que era fatal, no se comprende ciertamente, la repugnancia que inspira Judas. Quien hizo el reparto de aquella tragedia no tuvo piedad ninguna con Iscariote.

Ambos textos remiten en última instancia a la larga polémica entre predestinación y libre albedrío que tantos ríos de tinta ha hecho correr...

### 3.2.1.2. El teatro de vanguardia:

#### 3.2.1.2.1. LUIGI PIRANDELLO:

El papel decisivo de Luigi Pirandello en la historia del teatro del siglo XX no necesita ser ponderado. Es notoria la influencia de sus expresiones dramáticas de una angustia existencial causada por la percepción trágica de la relatividad del conocimiento, que impide acceder a la paz de una identidad segura, al cambiar la idea de uno mismo y de la realidad que lo rodea en un juego de espejos que confunden y prolongan hasta el infinito la lucha inútil por encontrar el punto de reposo. Ese punto es aquel donde todas las contradicciones se resuelven más allá de la borrosidad de los confines de hecho entre el uno y los demás, sea en el plano epistemológico (imagen propia vs. imagen ajena) o en el social (presión de la mentalidad dominante sobre los impulsos sinceros individuales), y entre la verdad y la mentira, dicho de otro modo, entre la realidad y la ficción. Las fronteras entre ambas dejan de estar marcadas nítidamente en la obra de arte, especialmente en la teatral, que, por su realización mediante personas vivientes en una escena que, dentro de su convencionalismo, posee entidad física propia, se prestaba singularmente a hacer sensibles las preocupaciones pirandellianas no tanto en su valor de construcciones

ideológicas como por su ejemplaridad humana, carnal si se quiere, animando el análisis con la pasión con que los personajes van descubriendo su desamparo desde el problema anecdótico que sirve de trampolín más o menos banal hasta su extensión al orden metafísico.

En el proceso, todos los soportes conceptuales antes rara vez cuestionados fuera del ámbito técnicamente filosófico pierden su máscara de solidez, incluyendo la que cubría el teatro con su exigencia de verosimilitud, de ilusión creíble. Ahora esta ilusión es presentada como tal, de modo que al interrogante básico sobre la esencia se suma el de la índole específica de la representación: ¿cómo el espectáculo dramático se convierte en metáfora forzosamente imperfecta de la vida? ¿Cómo el teatro puede ser un paréntesis en la fluidez angustiosa de las identidades? Estas y otras preguntas subyacen a la operación pirandelliana de desmontar los mecanismos de la representación sobre todo en la trilogía del teatro dentro del teatro (Sei personaggi in cerca d'autore [1921], Ciascuno a suo modo [1924] y Questa sera si recita a soggetto [1930]), aunque también presente en otras piezas con diversos grados de experimentación (recuérdese, por ejemplo, la célebre ruptura de las expectativas tradicionales en cuanto al desenlace en Così è (se vi pare) [1917]). Estos procedimientos analíticos hicieron de Pirandello uno de los grandes renovadores de la forma escénica en una línea paralela

a las vanguardias, con una trascendencia histórica probablemente superior a muchos de sus contemporáneos por el hecho de su conocimiento temprano y el prestigio consiguiente, razones probables de su adopción como modelo de dramaturgia inconformista con el statu quo anterior, a la búsqueda constante de nuevas formas.

Al contrario que otros renovadores teatrales de su tiempo, apenas conocidos o restringidos en su esfera de acción a una minoría de intelectuales, Pirandello puede considerarse, junto con George Bernard Shaw, uno de los pocos que llegaron a tener una amplia fama -no necesariamente gran éxito- entre el gran público internacional de los años posteriores a la Gran Guerra, hasta el punto de que su nombre solía ser utilizado corrientemente, igual que el del autor de Saint Joan, cuando se trataba de citar a un dramaturgo renovador conocido por todos. Es sintomático que ambos autores sean, además de Henrik Ibsen, Henri-René Lenormand y Leónidas Andreiew [sic], los únicos a quienes Luis Araquistáin dedicó capítulos monográficos en La batalla teatral (1930), como lo es también que Pirandello aparezca una y otra vez en la encuesta Las esfinges de Talía, donde, por cierto, se le llegó a identificar con todo el teatro italiano posterior a Gabriele D'Annunzio<sup>1</sup>. Las alusiones a su producción a lo largo del período en entrevistas, ensayos, crónicas, etc. son tan numerosas que se impone una selección de los comentarios,

especialmente en la década de los años veinte, época en la que se habló del pirandellismo como de una moda popular, de que las parodias pueden ser un buen indicio<sup>2</sup>, a menudo desasida de una conciencia del significado del término tal como podía deducirse aquél de las obras mismas del escritor siciliano. Esto no quiere decir que éstas fueran desconocidas.

En los dos focos principales de cultura en España, Barcelona y Madrid, Pirandello fue objeto de atención privilegiada, no sólo como pasto de intelectuales y exégetas sino también como realidad en el panorama escénico, en contra de lo que se ha podido creer<sup>3</sup>. Entre 1918 y 1936 se representaron en Madrid diez títulos suyos, un número muy alto en una ciudad donde otros dramaturgos renovadores significados alcanzaban con suerte la cifra de dos obras estrenadas. En Barcelona<sup>4</sup> los espectadores pudieron ver también una muestra respetable de su producción, en catalán o castellano, incluidas algunas piezas que no llegaron a ser representadas en Madrid en aquella coyuntura (por ejemplo, El barret de cascavells [Il berretto a sonagli, 1917], Em caso per no casarme [Ma non è una cosa seria, 1918], Toca ferro! [La patente, 1918], ¡Sea todo para bien! [Tutto per bene, 1920] y Pero no es en serio [Ma non è una cosa seria]<sup>5</sup>). Esta presencia efectiva en los teatros sugiere la existencia de un interés que sobrepasaba la mera curiosidad inducida por el extraordinario apoyo de los intelectuales a través de la

prensa y los libros, aunque esta promoción fuera seguramente una de las concausas de la receptividad de los profesionales del teatro a las obras de Pirandello, una vez que el gran público pareció empapado por su fama, meses después de su sonora revelación, ocurrida en la Corte casi al mismo tiempo que en Barcelona.

Noticias sobre los éxitos extranjeros del dramaturgo siciliano llegaron tempranamente a Madrid. Por ejemplo, el histórico estreno de Six personnages en quête d'auteur por los Pitoëff (Comédie des Champs-Élysées, 10-IV-1923) fue aludido en la Revista de Occidente<sup>6</sup> en una nota en que se describía el drama y se indicaba que Pirandello no era un descubrimiento, aunque sí lo fuese "encontrarle una filosofía bergsoniana, una filosofía freudiana y un sentido relativista" (p. 129). Meses más tarde, los estrenos barceloneses de El barret de cascavells y de Seis personajes en busca de autor (Romea, 27-XI-1923, y Goya, 19-XII-1923, respectivamente) fueron noticia en periódicos madrileños, que miraron a la Ciudad Condal con gran interés por cuanto Pirandello estaba a punto de ser revelado en la capital de España, gracias a la gira de la compañía de Vera Vergani y Dario Niccodemi, en cuya serie de representaciones su obra maestra constituiría la atracción sobresaliente.

El mismo día de su estreno en la Princesa, el 22 de diciembre de 1923, Heraldo de Madrid le dedicó casi la mitad

de la "Página teatral" del día, con un retrato fotográfico, una nota sobre su trayectoria que incluyó la mención de sus éxitos internacionales junto con un índice bibliográfico, una descripción detallada de la primera representación de Seis personajes en busca de autor en Barcelona<sup>7</sup> y una semblanza personal hecha por Dario Niccodemi<sup>8</sup>. En ésta, el autor de La nemica aludió al tópico cerebralismo del siciliano creador "de innúmeras y turbadoras abstracciones intelectuales" hacia el desvelamiento del enigma del yo, pero destacando al tiempo su calor humano personal y rebajando el carácter inconformista de su empresa, para evitar el recuerdo social y políticamente incómodo de Bernard Shaw:

Amamos infinitamente a este dulce maestro, a este aislado arisco, a esta isla humana de poderosa y fecunda humanidad. Quizá nos ha retrotraído un poco; pero no por eso dejamos de quererle, porque no lo ha hecho intencionadamente. No ha buscado caminos nuevos; naturalmente los ha hallado, y naturalmente los sigue. Bernard Shaw, que algunos creen cercano a Pirandello, y que está tan lejos de él como alejada está Sicilia de Irlanda, quiere sorprender al público, y lo consigue a maravilla, mientras que Pirandello es el primer asombrado del asombro del público. Uno juega con la paradoja; el otro la supera. Para Shaw, la paradoja es un instrumento de trabajo; para Pirandello es un tormento del alma. Es esencial la diferencia.

En cuanto al informe sobre el estreno en Barcelona, el cronista no dejó de señalar las variadas reacciones del público ante el discurrir original de la pieza. El desconcierto parece haber sido el sentimiento dominante aunque todos sabían que se trataba de una revolución. La disposición

inusual del escenario, el desarrollo enigmático de la fábula en su apariencia de pretexto para una reflexión parateatral, la mezcla de ficción confesada e ilusión de realidad<sup>9</sup>, confundieron a unos espectadores no siempre fascinados. En Madrid, la reacción del público presente en la Princesa fue igualmente de desconcierto, aunque concedió un éxito más franco, lo que pudo deberse al peso de unos intelectuales a priori bien dispuestos entre un público relativamente poco numeroso<sup>10</sup> y, por otra parte, a la labor de unos actores cuya interpretación pudo bastar por sí sola para arrancar el aplauso.

Los elogios a la compañía fueron unánimes, e incluso Rafael Marquina les dedicó un examen monográfico de extensión infrecuente<sup>11</sup>. Ahí destacó la irreprochabilidad de su trabajo como conjunto, en el cual cada actor encarnó su papel con una comprensión perfecta de las notas individuales de cada carácter en un concierto que presentaba exigencias inéditas como "la necesidad de dar a los seis personajes, en el conjunto de las figuras, un aire irreal, pero enraizado en la realidad, y la obligación de que estos personajes, en el transcurso de la obra, vayan cuajando y vertebrando, organizándolas y centrándolas, todas sus cualidades específicas; es decir, la obligación de mostrar cómo los seis personajes se van haciendo a medida que su drama entra en ordenación y coherencia". La compañía cumplió airosamente

estos requerimientos, en especial Vera Vergani, quien "realizó una creación" reveladora de una compenetración profunda con lo que Pirandello había querido expresar, aunque la presunta cerebralidad del autor siciliano no fuese muy del gusto de la actriz<sup>12</sup>:

- Yo prefiero en el escenario corazón y pasión. Vida. Pirandello, en el teatro mundial, es algo aparte, curioso, instructivo, género que hay que mostrar por ser extraordinario, por su alto valor de excepción. Pero yo no creo que pueda ni que deba tener imitadores. Pirandello es un original, interesante, cerebral. Pirandello, en todo caso, y como sistema, sería intolerable.

La valoración ambivalente de la propuesta escénica pirandelliana, genial pero considerada también un experimento aislado, o más bien que se debía aislar, fue una opinión bastante extendida en la época, y se encuentra ya en las recensiones del estreno de Sei personaggi in cerca d'autore<sup>13</sup> como una matización un tanto maligna de la acogida entusiasta<sup>14</sup> y en alguna ocasión acrítica<sup>15</sup> que la obra suscitó. En efecto, varios de los comentaristas coincidieron en señalar que la originalidad de la commedia da fare se situaba en un ámbito estético original cuya relación con el género teatral en sí mismo sería problemática por cuanto sería más una disección que una propuesta constructiva que otros dramaturgos pudiesen seguir.

Rafael Marquina (Heraldo de Madrid) negó que se tratara de una realización artística, sino "sencillamente de una

explicación, de una crítica, de una exposición de motivos literarios y filosóficos" dirigida a "la revisión y exposición de los procedimientos escénicos y -entiéndase bien- la impotencia para derrocarlos", que conseguía pasar por teatro y no por mero ensayo teórico escenificado gracias a la habilidad de Pirandello. El dominio técnico del dramaturgo le había permitido atraer con lo que era una serie de abstracciones intelectuales de esencia antiteatral [sic], "en un género relacionado con el teatro, pero fuera de él", pues la acción dramática -la fábula de sus sufrimientos que los Personajes<sup>16</sup> quieren ver convertida en producto teatral acabado- era sólo un medio para la exposición de una polémica previa al hecho dramático (también El Debate): "la tragedia, o, mejor, la tragicomedia de la creación artística" (El Sol) del autor en pugna con los obstáculos que le salen al paso y dificultan su labor.

Los espectadores asistían en Sei personaggi in cerca d'autore a la dramatización de ese proceso creativo en bruto, con todos sus elementos "en aparente libertad" en forma de un mecanismo ingenioso cuya carácter de artificio, de "elucubración cerebral", había conseguido vestir de apariencias de naturalidad con la plasticidad amena de su encarnación anecdótica a través de los Personajes, cuyos caracteres simbolizarían diversos estadios en la construcción de una ficción escénica. El 'Padre' parecía representar "la

protesta contra una interpretación parcial" en nombre de su unicidad integradora de todos sus rasgos en un conjunto no dissociable; la 'Figliastra' "-sin razonamientos, sin elucubraciones- era el personaje en plena libertad de expresión, absorbente y central, eje y esencia", impulso de vida; el 'Figlio' deseaba situarse fuera del drama, lo que le era imposible en tanto su carácter de personaje le obligaba a seguir en el conflicto la trayectoria que se le había fijado; la 'Madre' era "la repercusión en la realidad de la realidad - más fuerte- de lo evocado", y el 'Giovinetto' y la 'Bambina' "son, en la zona pirandelliana, la demostración de la realidad que tiene la personalidad irreal de los personajes", introduciendo una ambigüedad en el desenlace (¿escapan por sí mismos, libérrimamente, al designio del autor, obedeciendo a su temperamento, o, por el contrario, son juguetes suyos y traicionan su propia personalidad") que, al conferir fuerza melodramática a las escenas de acuerdo con la pericia teatral del autor, tendía a confundir el planteamiento temático, aunque también podía pensarse que dicha confusión incrementaba el interés al dejar abiertos los interrogantes que dotaban de espesor humano y trágico al mero despliegue de ingenio (Heraldo de Madrid).

---

La exhibición del proceso técnico no debía considerarse como gratuita, sino como partiendo de una profunda inquietud espiritual respecto de la realidad de nuestras concepciones y

sentimientos en relación con la conciencia que se tiene de ellos. Mientras que el personaje aparecía dibujado para la eternidad en términos de unidad no problemática, con una conciencia en la que no había "más rumor que el de sí misma", la personalidad humana parecía sujeta a cambios constantes, a transacciones dolorosas por la influencia de las circunstancias que tendían a disolver la conciencia de uno mismo o, más bien, a enajenarla, a definirla como "el rumor que los demás hacen de nosotros mismos", según Marquina afirmó citando palabras de la presentación de la obra por Dario Niccodemi inmediatamente antes de su puesta en escena en la Princesa<sup>17</sup>. Así, la dramatización del proceso de creación de los personajes iba más allá de la ilustración metateatral, se adentraba con pasión insospechada en el núcleo de lo humano tal como podía caracterizarse por el contraste con la entidad personaje, siendo aquella esencia de humanidad el verdadero objetivo de su teatro:

No es que huya Pirandello de lo humano, sino simplemente da un salto para llegar a lo más puro de lo humano. En la pertinaz aventura le han estorbado muchas cosas. Se ha detenido un momento y las ha narrado plásticamente. (Heraldo de Madrid).

Pirandello había logrado fundir los términos a menudo antitéticos de genio (profundidad-sentido de lo humano) y de ingenio (superficie-juego de formas) para dar lugar a la nueva categoría de genio ingenioso, cuya excepcionalidad había

encontrado una expresión no menos excepcional en Sei personaggi in cerca d'autore, contra cuya imitación puso en guardia un Rafael Marquina temeroso de que el esnobismo renovador adoptase lo más fácil del pirandellismo, la cáscara de procedimientos escénicos, sin entender que dicha envoltura era inseparable de su contenido trascendente.

La idea de la inimitabilidad de la commedia da fare por el carácter único de su fórmula dramática, "excepción entre excepciones" (El Sol), fue un motivo recurrente en otras reseñas<sup>18</sup>, que coincidieron con la escrita por Rafael Marquina en muchos puntos, aun cuando añadieran nuevas observaciones a las aportadas por aquél. Enrique de Mesa (La Correspondencia de España) aludió también a la excepcionalidad de la obra en tanto parecía una "crítica ingeniosa" del teatro, como disección de un artificio escénico desmontado pieza por pieza con doble intención satírica y filosófica. Por un lado, revelaba la pobreza mental y cordial del teatro realista "de que el autor italiano pretende evadirse en alas del pensamiento y de la fantasía" y cuyos conflictos sombríos y recargados de tono hacia el melodrama, algunos creían ya en la época que Pirandello había parodiado al utilizar uno de ellos como materia de indagación de la insuficiencia del medio teatral para dar corporeidad al anhelo de vida que el autor había imbuido a sus personajes (también Informaciones).

Coincidiendo con Melchor Fernández Almagro (La Epoca), Mesa vio en el conflicto entre la Vida y la Forma propuesto por Adriano Tilgher<sup>19</sup> la clave temática del drama fundamental que se desarrollaba en escena, del que el propio de los Personajes no sería más que un pretexto (también El Debate). Estos habían opuesto su impetuosa vitalidad, las pasiones que los embargaban, al intento del Director de conocer los hechos para dar lugar a un argumento y a unos papeles que los actores pudiesen encarnar. Los Personajes se habían rebelado ante tal paralización simplificadora de la realidad por fijarla en una apariencia inmutable y desvirtuadora:

Los personajes no creen que la realidad que les ofrecen los cómicos puede ser la proyección humana de su espíritu. Hay oposición entre lo que los personajes son para sí mismos y lo que representan para los demás. La copia exterior y mecánica de la naturaleza humana es una pobre realidad, y su repetición llega al extremo de lo falso. (La Correspondencia de España).

La commedia da fare de Pirandello se articulaba "como un argumento de estética dramática" en torno al combate de los Personajes por hallar una forma que pudiese recoger toda su vida (La Correspondencia de España), labor imposible por el hecho de que no podían ni siquiera ponerse de acuerdo para generar una versión única puesto que se debatían en un mundo hermético, "como proyección que es del propio pensamiento". De ahí la ausencia de esperanza moral en una solución del

conflicto, no resuelto por consecuencia, a partir de un "subjetivismo de raíz platónica" (La Epoca). Dicha base conceptual sobrepasaba el ámbito restringido del fenómeno teatral considerado para convertirse en un "símbolo" (La Epoca) del desajuste entre lo que uno cree que es y la imagen que ofrece a los demás. Esta temática Pirandello la había tratado desde una perspectiva humorística tanto o más que desde la filosófica cuya enfatización por la crítica podía asustar al público medio (El Sol).

La presentación por el autor de sus Personajes como seres dotados de una suerte de libre albedrío, como personas reales, los asemejaba en apariencia al 'Augusto Pérez' de Niebla, de Miguel de Unamuno, precedente famoso que no dejó de ser citado (La Epoca y El Sol) a pesar de las diferencias de propósito de ambas incursiones de la ficción en lo real<sup>20</sup>. Mientras que el escritor vasco había explorado la analogía entre creador/personaje y hombre/Díos, Pirandello había borrado las fronteras entre un espacio y otro de manera que lo que se predicaba de los Personajes se puede extender a todos los hombres y mujeres, que podían emocionarse al verles "como seres tristes en quien se reconcentra, en un momento dado, todo el dolor de la especie" (El Sol). Se puede señalar asimismo la diferencia representada por el ente ficticio, en un equilibrio propiciado por el carácter intermedio de las seis figuras, entre su determinación artística y su protesta

en nombre de su variabilidad de humanidad real. Desde ese punto de vista, Sei personaggi in cerca d'autore era de una complejidad que escapó a los que vieron en ella sobre todo la afirmación de la superioridad del mundo de la ficción y de los personajes sobre el autor y las personas de carne y hueso (Diario Universal), porque "la realidad es incopiable, y la mentira, ingeniosamente encubierta, tiene más apariencia de verdad" (ABC).

Esta interpretación un tanto simplista procedió seguramente del mayor relieve que Pirandello había prestado a sus seis criaturas de ficción, cuya "fuerza de verismo" (ABC) fue considerada mayor que la de los desvaídos miembros de la compañía a la que se dirigían, especialmente en las ocasiones en que el dramaturgo había roto en beneficio de los Personajes fantásticos el equívoco entre ellos y las figuras de apariencia real. Tal equívoco se había solido mantener magistralmente gracias a que unos y otros tenían la misma consistencia, se aparecían con realidad semejante en cuerpo y sentimientos (ABC, El Debate y El Sol), con lo que el aire de verdad conseguido tendía a enriquecer con la ambigüedad o "incertidumbre" (El Imparcial) resultante un conjunto claramente imaginario (El Sol), o más bien especulativo, por su carga de ideas. El empleo de motivos reconocibles como reales, al menos en su valor de convenciones aceptadas de verosimilitud teatral, se convirtió así en un procedimiento

eficaz para hacer pasar la reflexión a través del vehículo de una forma tan renovadora como el contenido, conservando a la vez los atractivos tradicionales del espectáculo dramático (La Libertad y El Liberal) y ganando así la atención, si no la adhesión, para un mensaje, además de difícil, desagradable por el amargo pesimismo de una conclusión escéptica (El Sol).

La mayoría de las reseñas, salvo la de El Liberal, insistieron en la calificación de cerebral, "antirromántico" a la manera de Shaw y de los groteschi (El Sol), de una obra engendrada "como concepción filosófica más que como pintura de paisaje" (Diario Universal), que vimos, entre otros, en Rafael Marquina, añadiendo también que ello era compatible con una plasticidad sobresaliente. Esta pareció basarse sobre todo en la inyección de un patetismo "sabiamente calculado y medido por la razón de su creador" (La Epoca), que animaba dinámicamente a los seis Personajes con destellos de apasionamiento (recuérdese la tensión entre el 'Padre' y la 'Figliastra') o sentimentales (por ejemplo, el dolor de la 'Madre' o el amor de la 'Figliastra' por la 'Bambina', destacados por El Debate), con una agitación tal que recordaron a alguien el Grand Guignol (Informaciones), pero manteniendo siempre una armonía expresiva.

Pirandello había matizado la vehemencia de los Personajes retorcidos por el sufrimiento hasta la locura, "razonadora" en el caso del 'Padre' y "frenética" en el de la 'Figliastra' (La

Epoca) con virajes de humorismo que no hacían sino realzar por el contraste de su aparente racionalismo la impresión de viva angustia (La Correspondencia de España, El Debate e Informaciones). Además, la densidad conceptual no se había traducido en una andadura pesada de discurso en tanto la doctrina sobre la creación se iba construyendo no en forma de monólogo, sino a través de un diálogo en que las ideas chocaban con la vivacidad consecuente de su implicación con la entraña pasional de los fantásticos interlocutores (El Liberal). Evitaron así sonar a falso como en las piezas en que la tesis era simplemente un añadido:

Sus personajes son todos razonadores y discursivos. Pero sus razones son a veces profundas y siempre ingeniosas. No nos aburren con su razón expresiva, como otros personajes del teatro contemporáneo con su vacuidad rellena de palabras. Todos se explican. La intención íntima de Pirandello es manifiesta; pero no aparece en su traza el maniquí razonador de la comedia burguesa, que, a modo de abanderado de la tesis, la tremola, coronando con ella el ápice del edificio dramático. (La Correspondencia de España).

El alejamiento de los modelos del teatro culto entonces más común es patente, por más que Pirandello se hubiera servido aquí y allá de motivos escénicos que pudieron recordarlo, sobre todo en lo referido a la fábula "vulgar, la comedia de siempre" (ABC) vivida por los seis Personajes. Este tributo a la escena comercial burguesa no tenía por qué ser un indicio de sometimiento disimulado a las viejas convenciones, como creyó un Jorge de la Cueva que le regateó novedad de

factura (El Debate). El dramaturgo se había servido de ellas como un mero recurso funcional de teatralidad justificado por el carácter artificial mismo de un espectáculo que se ha presentado como incapaz de reproducir exactamente la vida (Informaciones). Además, las innovaciones técnicas de Sei personaggi in cerca d'autore no dejaban de ser numerosas, acrisolando su aire de vanguardia.

Fue destacada la estructura cinematográfica mediante la superposición de escenas y los saltos desde la commedia da fare al drama íntimo de los Personajes (El Sol), con lo que se rompía la costumbre de desarrollo lineal y creciente. En vez del desenvolvimiento de un conflicto, se contemplaba su movimiento circular, con unos Personajes que volvían a vivir sus peripecias con la intensidad primitiva según las contaban (Diario Universal), en una sucesión de expresiones contradictorias alrededor del centro casi mudo de la 'Madre' (La Epoca).

El procedimiento técnico que parece llamó más la atención en el estreno fue el desprecio de los signos exteriores de la teatralidad. Aunque en las representaciones de la compañía dirigida por Dario Niccodemi no se respetó la indicación de Pirandello de que el telón no debía alzarse para señalar el comienzo de la obra ni tampoco la de que dos personajes debían quedar del lado de la sala cuando el telón caía accidentalmente<sup>21</sup>, no existió división como tal en escenas y

actos ni tampoco decorados que transfiriesen al ámbito de la ficción. Hubo sólo "muros blanqueados, bastidores abatidos al azar, sillas sin orden, alguna batería encendida...", según testimonio de Fernández Almagro (La Epoca), uno de los pocos críticos en preguntarse por el significado de tal ascetismo.

Si la desaparición de los actos evidenciaba "la unidad del proceso dramático, irreducible en su sentido y desarrollo", la desnudez perseguía la comunicación de una emoción para la que cualquier apoyo sensorial sería tanto más contraproducente por cuanto dicha emoción procedía de la percepción de un misterio: "personajes sin nombre, conflictos sin palabras, acción nula, pasiones oscuras, referencias inciertas a algo que no puede escenificarse", es decir, el "estremecimiento del más allá" (La Libertad) del abismo ontológico desvelado. La impresión de sobriedad se impuso por sí sola. Pirandello "lleva a las tablas un pensamiento abstracto, servido por una representación sensible de extrema economía" (La Epoca). Este era uno de sus grandes aciertos; pero, ¿ponía las bases de un nuevo teatro? ¿no suponía esa austeridad la muerte del espectáculo dramático al acercarlo a un cero que, sin el genio pirandelliano, podía convertirse en un manierismo infecundo? Fernández Almagro suscribió la idea de excepcionalidad que parece el motivo dominante en esta su primera recepción en Madrid:

En esta fuerza de sugestión, en el volumen de ideas que la obra desplaza, está uno de sus más poderosos atractivos. No es precisamente de los puntos de vista menos considerables el que determinan Sei personaggi en cuanto a la viabilidad escénica del teatro mismo. Al poner sobre el tinglado histórico de la farsa un conflicto íntimo, desprovisto de formas sensibles, ¿qué se persigue? ¿Una nueva forma de literatura dramática? Mediante el talento poderoso -milagroso, pudiéramos decir- de Pirandello tal fórmula parece fecunda. Nuestra emoción, honda e imborrable, lo confirma. Pero ¿y sin Pirandello? ¿y sin su arte áspero y sutil...? Tal es la fuerza y la flaqueza -nos parece- del genio pirandelliano: construir un teatro, cuyo secreto es intrasmisible. (La Epoca).

Por el contrario, Fernando Vela<sup>22</sup> situó la obra pirandelliana en el corazón de la Modernidad a la vez como síntoma y fruto de una tendencia fundamental en ella, la de la hacer arte sin ocultar los medios de representación, antes bien señalándolos deliberadamente, presentando "las convenciones y postizos teatrales sin disimulo" (p. 119) cuyo carácter de falsedad desaparecía al reconocerlos por falsos, al igual que en las artes visuales se exhiben sus componentes (el color, la línea...) por ellos mismos. En Sei personaggi in cerca d'autore, Pirandello había impedido que el espectador se sumergiese en la ilusión del escenario mediante la supresión de sus límites, de modo que la atención no se fijaba tanto en el mundo ficticio como en la imagen del marco generada por reflexión, haciéndonos sentir corpóreamente el espejo del teatro. El drama en sí no tenía importancia, en su opinión; no había por qué intentar adentrarse en el espejo para apresar unos caracteres, unas ideas, ni siquiera una fábula, puesto

que los Personajes "ni siquiera realizan escenas, sino símiles, reflejos de escenas" (p. 118). En efecto, "la escena se nos da en reflejo, toma un aspecto fantasmagórico, espectral, inconsistente, nunca conocido en el teatro, y sólo nos conmueve de ella el puro y simple efecto teatral" (p. 118), desde el punto de partida de la realidad hacia la "irrealidad más fantástica" (p. 119). Se trataba, pues, de un giro copernicano en cuanto a la percepción del fenómeno artístico cuya trascendencia superaba con mucho el valor del ejemplo concreto:

Cuando Pirandello desprende de un drama los personajes y los fuerza a vivir teatralmente fuera de él, crea un nuevo modo de teatro y a la vez espectador, crítico y estético, saliéndose también, reculando hasta percibir el marco y el ámbito, tórnanse más conscientes de su actitud ante el arte y del problema del arte, como ahora me doy exacta cuenta de mi postura, justamente porque cambio de ella. (p. 116).

El revuelo extraordinario que provocó la revelación de Sei personaggi in cerca d'autore se prolongó más allá de su estreno y de las reseñas que la comentaron, algunas de las cuales tienen una calidad evidente<sup>23</sup>. En los días y meses que siguieron a la primera representación, vio la luz un buen número de ensayos escritos por intelectuales de nota que prolongaron la discusión sobre lo que podía significar la obra, sobre su valor y sus consecuencias. Eugenio D'Ors abrió el fuego dedicando una de sus glosas a la pieza recién estrenada<sup>24</sup>, en la que rebajó su trascendencia a la de un

juego arbitrario, una vez más antiteatral, conclusión a la que llegó tras escamotearle hábilmente su originalidad y las implicaciones profundas de su planteamiento.

Para el ensayista catalán, Pirandello se había limitado a llevar a las tablas la reclamación de autonomía que los personajes iban exigiendo según el creador los perfilaba con unos caracteres propios que condicionaban su imaginaria actuación futura hasta lograr una entidad coherente, independiente del autor, como Don Quijote lo era de Cervantes, pero sólo una vez que el proceso había encontrado su culminación inamovible, pues antes de ese momento la premisa del personaje autónomo era falsa, como podría demostrar el fracaso de los ensayos ajenos de rematar obras inconclusas, aun siendo los mismos los personajes (D'Ors alude al Quijote de Avellaneda). Sin embargo, esta falsedad no era un defecto grave por cuanto el dramaturgo no quería probar una tesis sino utilizar el supuesto de la entidad autónoma de las criaturas de la fantasía para hacer teatro. Como Calderón, Pirandello había demostrado su capacidad de dar a las abstracciones un cuerpo inmediato y dinámico, y de ahí el éxito de un Sei personaggi in cerca d'autore, que pareció a D'Ors "un La vida es sueño para novecentistas" (p. 16<sup>25</sup>).

Al contrario que otras piezas de vanguardia que parecían adaptarse mejor al libro que a la escena, la commedia da fare pirandelliana poseía un "dramatismo esencial" por su

concreción plástica y por su "autónoma actividad patética" que, con todos sus recursos vulgares, poseía una materialidad digna del teatro clásico: "Pirandello es un naturalista". Ahora bien, debajo de esta teatralidad superficial D'Ors se preguntó si había una realidad dramática profunda que pudiera servir de modelo para un nuevo teatro que fuese algo más que un ejercicio formalista huero y, a la postre, indicio de impotencia creativa, de muerte del teatro, ahora sustituido por una apariencia falsa:

¿El drama simple y desnudo, el drama tranquilo y de invención jugosamente vital, como el de los grandes creadores del teatro, le será ya imposible a la fatigada mente del escritor moderno, como, durante años, le ha sido radicalmente imposible al pintor componer un cuadro análogo a los que se veneran en los Museos? ¿Tanto retorcer, en la originalidad dramática, no ha de darnos tal vez, más que una impresión de vigor, una sospecha de impotencia y de límite...? No sé. pero el caso es que el sábado, al salir de aplaudir a Vera Vergani y sus compañeros no podíamos evitar que entre el tropel de las reflexiones que iban dentro de nosotros madurando, apareciera, insistentemente, esta malicia: "¡Las cosas que se les ocurren a los escritores modernos para no tener que escribir un drama!".

Contra todos estos conceptos que rebajaban a Pirandello aun si todos confesaban reconocer sus méritos renovadores, se alzó la voz de uno de sus grandes defensores en Madrid, Luis Araquistáin, en una serie de artículos en que el valor del autor siciliano quedó asentado con el vigor de un análisis riguroso de su obra, aun sin ahorrarse la mención de los defectos que en ella percibió su exégeta. En el primero de

esos artículos<sup>26</sup>, Araquistáin atacó la falta de profesionalidad de una crítica de prensa que parecía haber reaccionado a la sorpresa de un "hecho artístico inesperado, sin enlace visible con lo cotidiano y construido sobre un concepto estético algo profundo" con el escudo de unos tópicos banalizadores, empezando por la reserva de su cerebralismo. Según el intelectual socialista, todo arte de calidad -el de Shakespeare, el de Calderón- obedecía a un concepto mental previo que seleccionaba e interpretaba la realidad, descubriendo los arquetipos de ésta y sin limitarse a copiarla en su vulgaridad costumbrista y anecdótica. Pirandello había seguido los pasos de los grandes creadores al ahondar en la realidad y señalar facetas nuevas susceptibles de modificar la percepción, con el efecto de acabar con el lastre de unos convencionalismos cuya falta de razón quedaba a la vista:

Quando se dice que Pirandello es cerebral, tal vez se quiere decir que sus personajes obedecen a su idea, no a las ideas convencionales del auditorio sobre el amor, el matrimonio y otros sentimientos, instituciones y costumbres. Naturalmente. No pretende él que L'uomo, la bestia e la virtù, La signora Morli, una e due, Il giuoco delle parti y casi todas sus comedias y tragicomedias ocurran en la realidad. [...] Las fábulas de Pirandello son excepcionales, aunque no inverosímiles, y de ellas se sirve para invertir el orden de las convenciones y reducirlo al absurdo.

Este procedimiento no imitativo, sino analítico ("partir de una premisa arbitraria, ya situándola fuera del espacio y el tiempo conocidos, ya enlazándola con la realidad

circundante, y devolverla con todo rigor lógico"), era el propio del género de la sátira, y Pirandello lo tenía en común con otros escritores clásicos, como el Niccolò Machiavelli de la Mandragola, y modernos, entre los que el crítico mencionó, entre otros, a August Strindberg, Frank Wedekind, George Bernard Shaw, John M. Synge y Fernand Crommelynck, con lo cual quedaba desmentido que el siciliano fuera un "caso aislado". En cuanto a la imputación de que el teatro de Pirandello se salía del género dramático, Araquistáin denunció su escasa consistencia:

Precisamente el mayor defecto de Pirandello como dramaturgo es su exceso de teatralidad. Todo en él es fábula, enredo, paradoja, situaciones sorprendentes y fascinantes; todo, en una palabra, está dirigido al fin de despertar y mantener el interés del público, aunque algunas escenas pequen de prolijas y reiterantes. Su efectismo es prodigioso, sencillamente genial. ¿Cómo pueden decir que eso no es teatro, justamente los mismos para quienes el teatro se reduce a un juego de efectos y a una ausencia casi total de caracteres? En Pirandello, como en la mayoría de los autores cómicos, sobre el carácter predomina la idea satírica y la obstrucción caricaturesca. Pero ese teatro es siempre el más teatral, el más entretenido.

A lo que añadió que podía deberse a "esa preponderancia del interés de las situaciones sobre la profundidad de los caracteres" lo que producía la impresión de corte abrupto en muchos de los finales de sus comedias, como si el efecto conseguido fuera más importante que un desenlace lógico. Los personajes continuaban su drama tras la caída del telón.

La apología de Pirandello fue secundada por Fernández Almagro<sup>27</sup>, quien se hizo eco textualmente de los argumentos de Araquistáin, aplicándolos en concreto a la pieza estrenada en Madrid. La teatralidad extrema de la producción pirandelliana había encontrado su culminación en la tendencia a subrayar la esencia convencional del espectáculo. Todas sus comedias y dramas compartían un aire de farsa por el que se prescindía de la máscara de verosimilitud. La misma presencia frecuente de locos en sus repartos se dirigía a desplazar la atención fuera del ámbito de la normalidad, forzando su comprensión con un criterio diferente del aplicado a la realidad literal.

Sei personaggi in cerca d'autore fue vista por Fernández Almagro como un ejemplo especialísimo de esa búsqueda de una teatralidad esencial y autosuficiente. Momentos como el del desfile de los personajes al final de la obra (en su primera versión), "con un poco de fantasmas y otro poco de marionetas", por ejemplo, descubrían lo "elemental" del hecho escénico, "la emoción de lo teatral" puro que surgía de la evidencia sencilla de una forma dominada por la razón. Esta era servida por los personajes todos, los cuales no habían sido contruidos atendiendo a un destino imitador de las personas de carne y hueso, sino que eran representaciones de la mostración con alcance metafísico ("lucha entre la idea y el mundo de las formas sensibles") tanto como emocional del

fenómeno dramático. La anécdota quedaba reducida a un instrumento ancilar e intercambiable, aunque la fábula elegida tampoco fuese arbitraria, puesto que la crudeza del conflicto, que a la manera tradicional habría tenido un cariz naturalista extremo que había seguramente repugnado a los espectadores, favorecía una exposición indirecta a través de referencias y alusiones, en lugar de ocultar debajo de los detalles de la trama el mecanismo teatral. Este se descubría con total limpieza, "sin concesión alguna al sentimiento, sin vestirlo de literatura, ni dar apenas intervención a los servicios escénicos", sólo como un elemento emocional totalizador a la vez inteligible por todos y complejo a fuerza de sintetizar en sí todo un mundo: el del teatro entendido como alegoría de la realidad entera. Ahí estaba para probarlo la danza de la 'Figliastra', que representaba un anhelo "dionisiaco" común a toda la especie o, en suma, la alegorización por los Personajes del desamparo del hombre incapaz de llevar a la plenitud, comunicándolo, el propio ser:

Es posible que el drama que atormenta a los Sei personaggi no sea sino eso: proyección del pensamiento, sombra sin realidad objetiva. Mas, por lo mismo, es cruel su tenaza, sujetando la entraña incommunicable del sujeto. No hay fantasma más temible que el agazapado en nuestro propio corazón. Inútil desalojarlo. Se agarra al alma y vive con ella. Como vive en el alma de los seis personajes, errantes siempre, en busca de un autor que realice su esencia íntima y oscura, de un hombre que haga posible el prodigio de una sincera comunicación espiritual. (p. 3).

Sin la penetración admirable de Fernández Almagro o Araquistáin, otros críticos sumaron sus esfuerzos a la hora de debelar los tópicos achicadores de la imagen del dramaturgo. Entre ellos, Cristóbal de Castro publicó un artículo<sup>28</sup> destacable por haber buscado razones en los mecanismos de recepción de Pirandello en el cuadro de la escena española. Tras rodear su nombre con el prestigio de los montajes y los éxitos de sus obras en Nueva York, en Londres, en Berlín, en París, etc. y defender el origen de su humorismo escéptico en un fatalismo íntimo ante el convencimiento de la imposibilidad del conocimiento de nosotros mismos, Castro arremetió contra el provincianismo arcaico de tildarle de cerebral, el mismo sambenito que se había colgado a todos los innovadores teatrales conocidos con anterioridad en Madrid, desde Ibsen y Sudermann hasta Bernard Shaw, a pesar de que el siciliano nada tenía que ver con ellos, a excepción tal vez de un Shaw con el que coincidía en su "agilidad paradójica". Pirandello no tenía nada de las famosas nieblas nórdicas, antes bien ostentaba una agilidad, gracia y una claridad notables. Si Sei personaggi in cerca d'autore podía parecer oscura justificadamente, no cabía decir lo mismo de piezas como La ragione degli altri, retrato fiel del medio periodístico, o Così è (se vi pare), "farsa provinciana [...] que nos mantiene, durante los tres actos, en franca y libre carcajada, con un enredo y unos personajes extraordinariamente cómicos".

Esa protesta por la cerrazón de ciertos críticos hostiles por principio a todo lo nuevo que viniese de fuera -y a veces también de dentro- puede parecer exagerada, ya que se ha visto cómo las reservas hacia la commedia da fare se basaron en ella misma y no impidieron, por otro lado, el reconocimiento de su valor. Sin embargo, sí hubo alguna reacción negativa a partir de unos prejuicios de índole general. Por ejemplo, Alejandro Miquis<sup>29</sup> no dudó en apelar al nacionalismo para descalificar el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore en su posibilidad de estímulo de renovación. Se preguntó si no sería más conveniente si, puestos a educar a los actores y al público, no sería mejor hacerlo con Jacinto Benavente en lugar de con un Pirandello cuyo teatro "ni puede ser todavía el Teatro actual italiano, y menos podría ser, huelga decirlo, un Teatro actual español", no sólo por la falta de preparación de esos intérpretes y público sino también por su carácter de tentativa de una fórmula nueva. En el caso del italiano, esta pecaba además de un cerebralismo que ni debía ser sorprendente para unos españoles que habían conocido a los dramaturgos teológicos ni era beneficioso para una escena que precisaba también de sentimiento. Mejor quedarse con lo que se tenía ya hasta que llegara el momento en que la nueva fórmula se revelase como precisa y fecunda, concluyó el autor del artículo, el cual nos proporciona una de las pruebas más claras de que los conservadores artísticamente no dejaron de

oponerse a la impresión general, aunque se encontraran en minoría entonces ante las continuas aportaciones exegeticas de los defensores de Pirandello.

Una inserción de Sei personaggi in cerca d'autore en un contexto más amplio, no en relación al panorama escénico sino partiendo de los referentes culturales que contribuyesen a explicarla en sí misma, fue propuesta por Ricardo Baeza en una conferencia dada en la Residencia de Estudiantes el 8 de enero de 1924 y luego publicada en uno de los "folletones" de El Sol<sup>30</sup>, que supuso un aportación hermenéutica más que se sumó a las ya muchas existentes con el fin de dilucidar una complejidad de pensamiento que, además de atraer la atención de un templo de alta cultura como la Residencia, había sido interpretada en ocasiones imprecisa y parcialmente aun por inteligencias agudas.

El blanco de los dardos de Baeza fue, sin nombrarlo, Eugenio D'Ors por cifrar la particularidad de Sei personaggi in cerca d'autore en el drama de la pugna de los Personajes por encontrar una expresión acabada, tema que apenas se apuntaba en la obra si no era en un sentido psicoanalítico de liberación por el arte de los monstruos interiores. La idea primordial del drama, según el conferenciante, no era tal, sino la de la "realidad fantasmal de los seis personajes", una realidad distinta de la admitida cotidianamente y que, en Sei personaggi in cerca d'autore como en la Petrushka de los

ballets rusos o en El señor de Pigmalión, de Jacinto Grau, se precipitaba en el mundo de los hechos objetivos transtornándolo.

Las larvas producidas por la imaginación del autor habían adquirido un aspecto corporal para hacer sensible el hecho de que su realidad, aunque fantástica tal como se había indicado escenográficamente por medio de una iluminación azulada, ocupaba un lugar propio en las numerosas categorías del ser. Las seis figuras atormentadas habían nacido personajes como podían haberlo hecho mariposas o agua. Esta comparación, procedente de un pasaje de la pieza, había de disipar la duda en algunos espectadores sobre el estatuto de su realidad a la búsqueda, como tipos de Ibsen, de la realización vital que les hubiese de corresponder. Es más, los Personajes de ficción poseían una realidad más sólida que ningún ser humano, sin excluir al autor, por razón de su perennidad frente a la mutabilidad constante de los hombres, quienes, además, difícilmente pueden marcar las barreras de su verdad respecto de la ficción. No se sabe dónde empieza el mundo de las ideas en relación al mundo objetivo ni el de la locura se puede separar del de la razón. El escepticismo y relativismo ahí presentes llevaron a Baeza a buscar un precedente de la actitud de Pirandello en los sofistas clásicos, conforme con el bagaje filosófico del teatro del siciliano [el crítico trajo a colación acertadamente Così è (se vi pare)], aunque

ello no suponía que las suyas fueran enfadosas piezas de tesis gracias a su destreza escénica y a la agilidad del diálogo.

La fuerza de realidad de los Personajes se imponía también por su verosimilitud psicológica, al asemejarse a los hombres por su egoísmo, cuando querían vivir su drama postergando el de los otros, y por su exigencia de fidelidad a lo que ellos vivieron y pensaron al rechazar la percepción deformada por los demás, aquí los actores. Su actitud pudo evocar así el despecho del dramaturgo cuando ve a sus inventos condenados "a ser descuartizados y asados a fuego lento sobre las parrillas de la representación" a manos de los profesionales del teatro.

Una vez puesto de relieve su carácter real, Baeza intentó desentrañar la índole de su conflicto en sus relaciones con la existencia. En contraste con Petrushka, no existía una tensión verdadera entre las criaturas ficticias puesto que sus papeles estaban determinados a priori, mientras que el enfrentamiento entre el creador y sus personajes central en El señor de Pigmalión, de Grau, no se producía en Sei personaggi in cerca d'autore, como tampoco entre ellos y los hombres, en este caso unos actores que se limitaban a encarnar pasivamente el drama ofrecido por los Personajes. Pirandello había explotado un conflicto que superaba en riqueza de planos y en originalidad a aquellos referentes de comparación:

En cambio, nos encontramos aquí con un nuevo elemento, que faltaba por entero en las otras dos obras: el drama humano, absolutamente humano, que concibió el autor de los personajes y que éstos traen a la escena. Dos dramas, pues, superpuestos en una especie de palimpsesto: el drama que ya es en sí la realidad fantástica de los personajes, y, como injertada en él, la ficción humana.

Esta manera de ser presentada la fábula, analizada la acción por sus mismos actores, que de continuo se remontan del efecto a la causa, permite ver e intuir, intuir sobre todo, cosas de que no se tenía ejemplo en la escena. Los personajes se nos muestran sin el menor rebozo, ahincados en descubrirnos sus más recónditos motivos e impulsos; y cada uno nos presenta el drama desde su punto de vista, contemplado desde su personalidad distinta. Por primera vez en el teatro, asistimos a una acción dramática vista desde dentro, desmontado y examinado pieza por pieza el mecanismo psíquico de la acción.

La exposición directa de la interioridad psicológica de los personajes recordó al conferenciante las exploraciones de las fuerzas oscuras del alma por Fiodor Dostoyevsky y otros novelistas rusos, con quienes Pirandello compartió la elección de la familia como terreno de conflicto. El rechazo de la imposición de una racionalidad expresiva a esos impulsos secretos incidía, también como en los precedentes rusos, en la oscuridad del desarrollo. El espectador se adentraba en unos laberintos de conciencia que requerían un esfuerzo no sólo de inteligencia sino también de intuición, para poder "percibir ideas y sensaciones aún embrionarios y por elucidar". Así pues, se trataba de una obra ante la que no cabía tomar una actitud pasiva; exigía, al contrario, un esfuerzo para aprehender sus muchas riquezas emotivas e ideológicas, origen

de una multitud de opiniones divergentes, cuando no opuestas. Aunque Baeza insistió en la certeza de la novedad de la propuesta escénica pirandelliana y en su innegable habilidad teatral, como se deducía de la proeza de haber mantenido el interés sin una acción propiamente dicha en la que se fundían, de todos modos, recursos novelescos y dramáticos, advirtió de la inconveniencia de las interpretaciones no relativistas:

Frente al Sr. Pirandello seamos transigentes y un poco dubitativos. En una palabra, seamos pirandellianos.

La recomendación distó de ser necesaria. El pirandellismo se estaba convirtiendo en una moda con un buen ingrediente de esnobismo. "Lo cierto y positivo es que te consideran en ridículo los que no dan su opinión o preguntan la ajena acerca de Pirandello", escribió por entonces un cronista de la "vida pintoresca"<sup>31</sup>, quien se complació en señalar la indiferencia del pueblo hacia la impresión de revolución teatral que Sei personaggi in cerca d'autore había producido en los círculos literarios, de donde se había empezado a difundir abusivamente, como una especie de contraseña entre los enterados cada vez con menos relación con Pirandello mismo. Araquistáin se confesó desconcertado en otro de los artículos que dedicó al escritor italiano en esta coyuntura<sup>32</sup>, cuando lo veía aplicado incluso a la baja del franco o a la previsión de una victoria laborista en Gran Bretaña ("parece a muchos una jugada pirandelliana del hado histórico");

Ha bastado ver una sola de sus obras para que la gente haya descubierto que la vida circundante está llena de temas y personajes pirandellianos.

Araquistáin hizo algo más que ironizar sobre esta moda. Aparte de referirse al hecho de que había suscitado sagaces estudios críticos, meditó sobre las causas profundas de su moda. Vio la razón de ésta en el genio de un autor que había aliado su poderosa creatividad con un "enorme poder de reflexión estética" hasta conseguir algo que sólo a los grandes artistas les es dado, esto es, ir más allá de la investigación de una nueva técnica para aportar "un nuevo ángulo visual de la vida", un modo inédito de ver el mundo enriquecedor nuestra percepción.

¿En qué radicaba la perspectiva nueva descubierta por Pirandello? El crítico socialista la cifró en su teoría del humorismo en otro ensayo<sup>33</sup> en que resumió el libro de aquél titulado L'umorismo (1908), tratado de estética del que Araquistáin destacó aquello que podía contribuir a explicar su teatro, que consideró una plasmación escénica variadísima de la actitud humorística. Su clave sería el "sentimiento del contrario", entendido como superación por el análisis de la alternativa entre la visión cómica y la trágica, ahora entrelazadas de manera inextricable. En la contemplación de la totalidad del ser con toda su mutabilidad y contradicciones que el hombre intenta vanamente apresar con construcciones racionales artificiosas de unidad ideal que matan, al

convertirlos en conceptos, la realidad vital, de la propia conciencia en primera instancia, el humorista renunciaba al fantasma ilusorio del arte creador de caracteres coherentes en favor de una descomposición de sus elementos desde una postura antilógica que incluía las posibilidades más diversas, aunque siempre, en el caso de Pirandello, dentro de "una órbita puramente estéticohumorística", a diferencia de la solución religiosa de un Dostoyevsky.

La perspectiva estética, con relativo menosprecio de la indudable dimensión humorística y existencial de Sei personaggi in cerca d'autore, fue la adoptada por José Ortega y Gasset en un texto luego recopilado en La deshumanización del arte (1925)<sup>34</sup>, en el que consideró la obra pirandelliana como el ejemplo más claro del corrimiento del interés en el arte moderno, desde lo humano hacia la mera disposición de los elementos artísticos, tal como había señalado también Fernando Vela en la Revista de Occidente (v.s.). Según Ortega:

No obstante sus tosquedades y la basteza continua de su materia, ha sido la obra de Pirandello Seis personajes en busca de autor, tal vez la única [pieza] en este último tiempo que provoca la meditación del aficionado a estética del drama. Es ella un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir. Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes veamos personas y en los aspavientos de aquéllos la expresión de un drama humano. Aquí, por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales personajes; es decir, como ideas puras o esquemas. (p. 97).

Así pues, se trataría de un tratamiento deshumanizado de unos conflictos de personajes en el seno de una fábula cualquiera -mero pretexto-, asistiéndose "al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor". Con ello, el autor de El tema de nuestro tiempo se aproximó a la postura reductora de D'Ors, quien también había insistido en la índole subjetiva, en la mente de Pirandello, de la acción, y so color de elogio, limitó la obra a su cáscara formalista ("la ficción teatral misma, como tal ficción", p. 98), sin indagar sobre la razón y función de ésta en un todo dramático tan compacto como el de Sei personaggi in cerca d'autore. Tal vez por dicho reduccionismo, la interpretación orteguiana no parece haber ejercido demasiada influencia sobre la recepción madrileña de Pirandello en el período.

El conjunto de las manifestaciones críticas que se han ido repasando proporcionó a los lectores interesados un caudal de información considerable sobre la figura del dramaturgo siciliano, lo que, sumado a los demás ensayos de que hemos ido hablando, facilitaron un conocimiento de aquél sin duda superior a la de otros dramaturgos renovadores. De hecho, pocas veces se saludó una obra foránea en Madrid con tal cobertura crítica<sup>35</sup>. Esta recepción excepcional no ha de ocultar la realidad de que se trataba aún de un fenómeno de élite, en tanto el público madrileño en general no había

podido juzgar Sei personaggi in cerca d'autore en español. Dicha carencia no fue subsanada hasta unos años después, a pesar de que la traducción castellana de la pieza por Salvador Vilaregut había sido estrenada en Barcelona días antes del estreno en italiano por la compañía de Niccodemi. Era natural preguntarse por qué la "Cía. Díaz-Artigas" no había aprovechado la intensa promoción pirandelliana para representarla también en Madrid, sobre todo cuando la misma compañía pasó a actuar en el teatro Español. La primera actriz, Josefina Díaz de Artigas, dio una especie de respuesta oficial en una carta publicada en el Heraldo de Madrid<sup>36</sup>, donde atribuyó su timidez al temor de paragonarse con el conjunto italiano:

La verdad: después de la perfecta y maravillosa interpretación de la compañía Vera Vergani temimos que la modestia de nuestro esfuerzo pareciese una petulancia, un alarde temerario, una vanidosa exageración. Además, ¿no podía ello redundar en perjuicio de la misma obra?

Desmintió también que fuera la infidelidad de la versión representada en la Ciudad Condal el motivo de su abstención, pues "tanto el traductor como nosotros -afirmó- nos hemos atendido escrupulosamente a las acotaciones de Pirandello". No obstante, si tal humildad artística se hace difícil de creer, la inexactitud de la afirmación de literalidad anima a pensar, al contrario, que sí pudo pesar el deseo de evitar enojosas comparaciones con el original recién escuchado. En efecto,

cuando en el estreno al fin de Seis personajes en busca de autor por la "Cía. Mimi Aguglia" en la Latina, el 12 de abril de 1926, se utilizó la traducción de Vilaregut y no la muy correcta de Azzati publicada poco antes<sup>37</sup>, aquélla fue muy criticada<sup>38</sup> por causa de su debilitamiento del diálogo original hasta el punto de hacer a los personajes "menos sutiles, menos personas" (El Debate).

El temor a interpretar mal la obra de Pirandello no detuvo esta vez a la compañía liderada por la Aguglia. Varios de los críticos lamentaron una interpretación desvirtuadora. Rafael Marquina (Heraldo de Madrid), sobre todo, comentó ampliamente la pérdida del valor esotérico del drama debido a una actuación en busca de un efectismo mecánico contrario al espíritu del texto. Además de desempeñar injustificadamente Elvira Morla el papel del 'Figlio', la Aguglia y los otros actores tendieron a interpretar a los seis Personajes como si fueran muñecos, sin dar a entender en ningún momento su esencia a la vez real y más allá de lo real. La obra quedó así reducida a "un tratado sumario y reiterativo de didáctica teatral y a un esbozo truquista de melodrama" (Heraldo de Madrid), por lo que no es extraño que los espectadores reaccionasen con frialdad, aunque no de manera hostil, probablemente por el aura de prestigio que rodeaba al autor.

Además, el público común parecía poco preparado para apreciar un teatro tan complejo. Según Jorge de la Cueva (El

Debate), "el espectador, simplemente espectador, cuando pasa el interés que le despierta el espectáculo de entre los bastidores, siempre nuevo y siempre atrayente, busca el del drama; pero el drama aparece lento, cortado por disquisiciones llenas de envidia técnica; pero indiferente para él". De ahí a afirmar que la pieza sólo era de interés para los profesionales de la escena sólo había un paso, que llegó a ser dado (¿bajo la influencia de la interpretación de la Aguglia y compañía?) por el mismo crítico cuando afirmó que Pirandello había criticado los "falsos convencionalismos teatrales que separan la verdad real de la verdad escénica" por medio de un "ejemplo demostrativo del que se echa mano para subrayar y fijar una explicación", a pesar de lo cual había utilizado efectismo y trucos que podían dar argumentos a los que pensaban que Seis personajes en busca de autor era sólo "un drama sentimental, expuesto de modo extravagante". Más extremo fue el que la calificó de "cursillo didáctico para comediógrafos y comediantes" y citó las palabras de un espectador en el sentido de que "todo esto viene a decir cómo deben hacerse las comedias; pero no es una comedia" (La Nación).

Esta simplificación brutal fue minoritaria, pero es curioso observar cómo otros críticos pusieron de relieve la vieja idea de que se trataba de una dramatización de un proceso creativo en su dimensión psicológica. Incluso

Fernández Almagro definió la obra como "el drama de la expresión estética, pugnando inútilmente por encontrar un molde que recoja fielmente la emoción primigenia" (La Epoca), mientras que José de la Cueva (Informaciones) explicó en términos semejantes la forma extraña de la commedia da fare. Los Personajes conocían las escenas culminantes, el papel que a cada uno le toca..., pero avanzaban a saltos, contradiciéndose y extraviándose, según trabajaba la imaginación del autor antes de dar al drama la unidad de composición que en este caso no había interesado a Pirandello.

Unicamente Floridor (ABC) intentó profundizar en el sentido de la búsqueda de realización que constituye el núcleo de los Personajes cuando aludió a la conclusión de pesimismo desesperado como moral de la obra en tanto parecía querer decir que todo esfuerzo, todo sueño y creación, eran estériles, como lo simbolizaría la frustración de los Personajes ante la mala copia que les arrebatava su sustancia, hasta que el suicidio del 'Figlio' rompía el equilibrio inestable entre la ficción y la realidad mediante la irrupción brusca de ésta restituyéndolos "al mundo sin luz de los seres no nacidos e incapaces de nacer". Así se resolvía el desquiciamiento sugestivo y original introducido por la voluntad del dramaturgo de hacer de sus criaturas seres "normales" en vez de los concebidos completos con todos sus atributos en el seno de una tradicional construcción artística

acabada, si bien el comentarista observó inteligentemente algo aparentemente perogrullesco, pero sobre el que tal vez se habría debido insistir para matizar las alusiones frecuentes al carácter truncado de los Personajes y consecuentemente del drama. Seis personajes en busca de autor había alcanzado la misma fijación que cualquier obra dramática cerrada, aunque no lo aparentase:

El divorcio entre la verdad de la vida y la verdad del teatro pugnan en abierto contraste antes de deformarse en una artística elaboración, y a la consideración del espectador se ofrece como en la superficie bruñida de un falso espejismo.

Es evidente que el estreno castellano de Seis personajes en busca de autor en 1926 tuvo una recepción difícilmente comparable con la de su revelación en 1923, pero los años transcurridos entre ambas fechas no estuvieron vacíos en cuanto a la presencia de Pirandello, antes bien se produjeron otros estrenos y vieron la luz más comentarios críticos que continuaron popularizando su figura, aunque arrebatándole parte del aura que la había rodeado tras su representación por el conjunto de Dario Niccodemi. Ya su primer estreno en Madrid ante el gran público fue más frío. A pesar de la moda pirandelliana, La razón de los demás (La ragione degli altri, 1915), que la "Cía. de comedias María Palou" puso en la escena del Cómico el 21 de marzo de 1924 y luego repuso en la Latina (17-VII-1924), no fue objeto de una campaña de promoción digna

de recuerdo, aparte de una serie de textos en Informaciones. Felipe Sassone, publicó ahí<sup>39</sup> una apología de la obra y del conjunto que la iba a representar bajo su dirección en forma de carta al traductor, Francisco Gómez Hidalgo, misiva en la que se transparenta el temor a la reacción de la crítica ante la interpretación de sus actores y a la del público, porque había que sumar a un final "superhumano -NO LO QUE ES, SINO LO QUE DEBIERA SER-, de una penetrante crueldad emotiva", una densidad de ideas que se comunicaban por medio de unos diálogos extensos hechos más para reflexionar que para divertirse. Estos rasgos no eran "lo que más conviene a un buen éxito de taquilla", pese a lo cual había aceptado el riesgo de estrenarla para ensanchar los horizontes de la escena, "porque -confiesa- no soy un mercader".

La labor de preparación de Sassone fue continuada por el traductor de la obra en una entrevista<sup>40</sup> en la que, además de asegurar su respeto absoluto al original<sup>41</sup>, dio como razón de haber elegido La ragione degli altri en lugar de otras piezas de Pirandello más famosas por su fondo sentimental que habría de facilitar su aceptación por el público de España, sin enajenarse tampoco a la crítica:

Es obra que satisfará a la crítica por su pensamiento y por su construcción escénica, al mismo tiempo que al público por su fuerza emotiva, dramática sin gritos y sin sangre, de corazón adentro...

La previsión resultó acertada en cuanto al público, pues, aun sin mantenerse mucho tiempo en cartel, los espectadores la aplaudieron calurosamente el día del estreno, al no defraudar la expectación algo recelosa creada. Sin embargo, no fue tan clarividente en cuanto a la reacción de los comentaristas de prensa<sup>42</sup>, algunos de los cuales no ocultaron su decepción. Se dijo que la comedia tenía poco de lo que había hecho del autor de Sei personaggi in cerca d'autore un maestro del teatro renovador. Al contrario, La razón de los demás era "una pieza de construcción y de ideación corrientes y molientes" (El Liberal) que parecía formar parte del teatro más viejo por su asunto de ética sentimental<sup>43</sup> abordada en un tono igualmente sentimental y retórico tomado completamente en serio a la manera de un melodrama, sin humorismo que diese vida a la paradoja ni profundidad de sugerencias intelectuales (La Correspondencia de España, El Liberal y La Libertad), y mediante un procedimiento que se servía de los recursos más comunes de la teatralidad.

Si toda la dramaturgia de Pirandello "consiste, en síntesis, en llegar al efectismo por caminos de ideología", estando en las ideas la clave de su novedad, en La razón de los demás éstas no bastaban a compensar la impresión de mero efectismo "al viejo estilo" (Heraldo de Madrid). Además, ni siquiera el seguimiento de una técnica bien conocida pareció haber sido hecho hábilmente, ya que la acción casi no existía

o, en todo caso, aparecía impuesta por Pirandello a unos personajes sin justificación propia, muñecos sin rasgos humanos definidos (El Liberal y La Libertad) colocados en un conflicto que no emanaba de ellos. El autor ponía en boca de unos las razones que son las sinrazones para los otros, distinguiéndolas netamente; no se daba un verdadero reflejo de las opiniones de unos personajes en los otros, sino que la falta de comprensión se prolongaba para permitir al dramaturgo mismo descubrir artificialmente el secreto (La Correspondencia de España y Heraldo de Madrid), tras un diálogo retardado por la búsqueda de la sorpresa más que por el inexistente choque ideológico o de caracteres (la madre de la niña no es amada por el protagonista, lo que cegaba una posible fuente de conflicto, según Heraldo de Madrid).

Consecuentemente, los parlamentos parecían sucederse con una insistencia abrumadora y ayuna de ingenio en los mismos conceptos superficiales hasta el punto de que en algunos momentos llegaban a tener "disposición y lenguaje de juicio oral" (La Correspondencia de España), para desesperación del pobre crítico que prestó estérilmente toda su atención a los "parloteos" pirandellianos por ser de aquel "a quien escuchamos ya con un prejuicio de originalidad de fondo y de forma" (El Liberal). ¿Qué originalidad podía haber en una espectáculo que a Rafael Marquina le pareció "la

representación de un drama póstumo de Echegaray terminado por Benavente" (Heraldo de Madrid)?

Sin embargo, las características que habían suscitado tales condenas fueron ensalzadas por otros críticos del estreno en nombre de una calidad emocional genuina. Las razones de la obra, que parecieron a unos tan artificiosas, se originaban en opinión de otros en la verdad honda de los impulsos cordiales de los tres personajes principales, cuyo espíritu el autor había descubierto con una "sincera entrega a un asunto plenamente sentido" (El Sol). Así, los efectos procedían naturalmente de unas situaciones determinadas por el movimiento espontáneo de los caracteres en expresión escueta (La Epoca), sin añadidos que distrajesen de la contemplación de una realidad humana capturada con toda su grandiosidad esencial por la pureza de líneas: simplicidad, pero no esqueleto dramático (Informaciones).

Ahí radicaba la novedad de una pieza considerada de forma unánime como no vanguardista, en el ajuste de todos sus elementos a la comunicación veraz de las almas de forma que "los caracteres vayan delineándose a medida que el desarrollo lo exige", de modo "que de su propia sustancia espiritual se desprende la intensidad del conflicto" tal como ellos lo podrían vivir y verbalizar, es decir, mediante alusiones vagas que privilegiaban la elipsis como recurso dramático, especialmente en el primer acto (La Voz), y diálogos que

sonaron a reales por su andadura entrecortada, a veces incongruente, como correspondía a sentimientos revelados como en la vida, no teatralmente racionalizados (El Debate), de forma que las razones esgrimidas por los personajes adquirían particular fuerza de convicción (ABC).

La acción evitaba de esa manera la apariencia de arbitrariedad que podían inducir peripecias que se tendrían por irreales como la del desenlace mismo, cuando 'Elena' accedía de hecho a entregar su hija a 'Livia'. Mater semper certa est!, como exclamó José Luis Mayral, dudando de la verosimilitud de una escena que Pirandello había tenido, de todos modos, la picardía de no mostrar como una entrega efectiva (La Voz). Sin embargo, la psicología certera hasta entonces desplegada, especialmente de 'Livia', la esposa que comprende las motivaciones de cada uno hasta que se impone la razón suprema de la continuidad de la vida, evitaba que la conclusión tropezara en el riesgo de su anticonvencionalismo (El Sol), al tiempo que se revestía de un alcance simbólico por la presencia del motivo del sacrificio (ABC y El Debate).

Esto no impidió que se criticara la precipitación del final, que, aparte de plantear el interrogante sobre la actitud futura de los personajes (El Liberal), contrastaba tanto con el ritmo pausado de la acción (Diario Universal y El Sol). También se le tachó de literario frente a la humanidad de lo anterior (El Imparcial), llegándose a percibir incluso

un estilo menos natural en pasajes del tercer acto que en el resto de la comedia, donde habían predominado unos diálogos instrumentales (La Epoca) en ningún caso lentos, salvo para los que, "en vez de oír lo que en escena se dice, están pensando en el reloj" (El Sol).

El balance del estreno de La razón de los demás fue mixto, pues los defensores y los detractores de la obra prácticamente se dividieron en dos mitades. Sin embargo, las disparidad de los juicios no provocó ninguna polémica, tal vez porque todos eran conscientes de que se trataba, después de todo, de una obra menor cuyo interés podía ser el de ir acostumbrando al público a la producción de Pirandello desde un arranque fácilmente accesible (Diario Universal). No se trataba de una pieza problemática, aunque hemos visto que su remate extrañó y los críticos se vieron en la necesidad de discurrir sobre su justificación. Días más tarde, un artículo de Cristóbal de Castro<sup>44</sup> es un testimonio de que la renuncia a los derechos de maternidad por parte de 'Elena' fue objeto de discusiones<sup>45</sup>. El cronista añadió su propia opinión de acuerdo con el planteamiento pirandelliano de la primacía del interés de los hijos, "aun a costa del sacrificio más cruel", como el aceptado por 'Elena' en aras del nombre y el bienestar material de la hija.

La aceptación de la premisa de Pirandello, antitópica por negarse a acatar el principio del amor de madre tan caro al

género melodramático al que abusivamente algunos críticos le adscribieron, puede decirse que fue compartida en general, salvo algunas reservas. También lo fue la defensa análoga del amor filial en la segunda de sus piezas que se estrenó traducida en Madrid, Dos en una (La signora Morli, una e due, 1920), en versión también de Francisco Gómez Hidalgo, por la "Cía. Matilde Moreno", el 24 de octubre de 1924, en el Cómico. No obstante, hubo críticos<sup>46</sup> a quienes el asunto<sup>47</sup> pareció rechazable por la manera aberrante o, mejor dicho, anticonvencional, con que los personajes actuaban en contra de toda expectativa, renunciando el marido a todo derecho para atraerse de otro modo a su mujer y huyendo ella de él, a quien quiere, para vivir con un amante que se conduce como un esposo (El Debate), todo a partir de un problema "que por aquí resolvería el más resignado de los ciudadanos en menos de cinco minutos" (El Mundo), uno se pregunta cómo...

La dimensión social de la situación, en torno a la honra o los derechos maritales, fue sólo un punto de partida desde el que no se debía juzgar toda la obra. Pirandello había huido de una perspectiva legal que habría relacionado la pieza con un tipo de teatro al que no pertenecía o con el que se relacionaba polémicamente, en tanto las soluciones tradicionales (suicidio, venganza, etc.<sup>48</sup>) a cargo del elemento masculino habían sido sustituidas por la decisión

libre de la protagonista de sacrificar sus sentimientos personales al bienestar de su hija (La Voz).

Este motivo, que recordó La ragione degli altri (El Sol), no constituía verdaderamente una solución, pues Pirandello parecía dejar el desenlace en suspenso, con "la ecuación sin resolver" (El Imparcial), porque no le interesaba tanto el efecto de las peripecias en sí mismas como el análisis del carácter de 'Evelina Morli', "la fuerza específica del carácter en autónomo movimiento" (La Epoca) en su fluir continuo de ideas y emociones que excluía la simpleza de un cambio brusco (El Sol). La mujer aparecía flanqueada por las figuras del marido y del amante, que también reaccionaban con vida propia ante las situaciones propiciadas por ellos mismos y por los meramente funcionales personajes secundarios (La Voz), si bien cabe decir que también los dos hombres, pese a su consistencia, están subordinados a la expresión de 'Evelina'<sup>49</sup>, que constituye el centro absoluto de la obra al representar el principio pirandelliano de la fatal multiplicidad de la personalidad humana.

El dualismo de carácter de la protagonista de Dos en una llevaba, en efecto, el sello inequívoco de las preocupaciones del autor (La Epoca, Heraldo de Madrid, La Libertad y El Sol) y, por lo tanto, pudo ser considerada precursora de la escasamente posterior Sei personaggi in cerca d'autore (La Voz), ante la cual la pieza recién estrenada resaltaba, no

obstante, sus defectos de realización. Aparte del hecho de que se hubiese respetado el molde usual de la comedia burguesa, cambiando sólo el condimento frente al experimentalismo de su obra maestra (Informaciones), Dos en una parecía ofrecer argumentos a la tópica acusación de cerebralismo que para algunos continuaba definiendo -y descalificando- el teatro de Pirandello:

En sus comedias planea un problema hondo, un conflicto trascendental; pero, en vez de tomar de la vida el caso, la idea, difícil ecuación, la resuelve mediante una mecánica cerebral; mediante una acumulación de argumentos que, por la obligada contraposición de sujeto a objeto y de objeto a sujeto, resultan sofisticos las más de las veces. Después, falto de emoción, aparece el documento humano. (El Imparcial).\_\_\_

En el caso de Dos en una, la dialéctica de los "sofismas" había propiciado una manipulación del tipo de 'Evelina' magistral en cuanto a su pintura como personalidad doble, pero fallida por no conocerse nunca cuál era la verdadera señora Morli. Esta indefinición, por muy típicamente pirandelliana que fuese, pareció impedir su ascenso a la entidad de personaje. La decisión de la protagonista en la última escena quedaba inexplicada, ponía un punto final artificioso al no resuelto contraste de personalidades mediante "un manido y viejo expediente sentimental, tan extemporáneo como ineficaz" (Heraldo de Madrid), que, por otra parte, no acertó a devolver el problema planteado, de naturaleza también sentimental, a un camino de emoción de que el dramaturgo se había desviado en su

vano intento de encontrarle una salida por medios exclusivamente intelectuales.

Predominaba en la obra una construcción reflexiva en la que los personajes incansablemente razonadores (Diario Universal) habrían perdido la gracia de la vida para fosilizarse en especie de "cifras" manejadas por Pirandello. La cordialidad del conflicto humano quedó así menoscabada, de donde se dedujo "el acierto en la seguridad de la operaciones y el yerro estético de la frialdad discursiva" (La Epoca). Tal error pareció agravado, además, por la insistencia prolija e inconcluyente del debate de las teorías pirandellianas (La Epoca y Heraldo de Madrid), hasta el punto de que algunos se preguntaron si no se había buscado expresamente la reiteración que determinaba una lentitud exasperante mediante el recurso de que los personajes se olvidaran frecuentemente de lo que acababan de decir (El Debate).

La densidad resultante fue también considerada excesiva por Enrique Díez-Canedo, pero éste no la atribuyó a la carga de ideas sino a la intención del análisis de los "motivos de conciencia" de los personajes, es decir, situó la pieza en un género de literatura psicológica cuyo desarrollo integral tal vez correspondería mejor al novelista (¿Dostoyevsky, hacia el que aspiraba la obra, según el crítico del Heraldo de Madrid?). Esto era casi un elogio más que un reproche: "¡cuán

preferible, sin embargo, a tanta charla insustancial en que se diluye por esos teatros una gota de pensamiento!" (El Sol).

Como contrapartida, se puede citar la opinión de Floridor (ABC) de que el de Pirandello era un arte que no era trascendente en sí mismo sino que consistía en "hacer trascendente lo más nimio", adjetivo éste último tomado en un sentido de teatro menor. Dos en una podría ser un vodevil, ya que el procedimiento era semejante, esto es, el de "conseguir que los personajes no quieran conocerse ni entenderse, lo que motiva incesantes interrogatorios, réplicas y contrarréplicas al través de sofisticos conceptos" (ABC). Sin embargo, el mismo crítico señaló que Dos en una presentaba un tema que iba más allá del puro juego formal llevado por el ingenio intelectualista de Pirandello al distinguir la humanidad del motivo temático de la imposibilidad de rehacer la vida, que daba lugar a un sentimiento de desolación de que Díez-Canedo encontró un ejemplo elocuente en la escena donde 'Evelina' toma en sus brazos a la hija crecida en su ausencia (El Sol).

Esta línea emotiva se superponía a la del sentimiento de maternidad, fluyendo ambas por debajo de la concepción cerebral (La Voz) que la mayor parte de los críticos habían destacado con preferencia, y transmutaba el humor de la situación de comedia hilarante (una mujer con dos distintos maridos de hecho) en algo cercano a un drama, sin serlo tampoco; era más bien "un problema de cuentista llevado al

teatro con un sentido personalísimo de la vida y de la moral" (Informaciones). Estas palabras, salvo la calificación reductora de cuentista, recogen bien la originalidad de la visión de Pirandello tal como se comunica en un teatro de personalidad bien marcada y, por tanto, no comprensible únicamente mediante lugares comunes, por mucho que la obra pareciera prestarse a ello.

Sólo unos días después del estreno de Dos en una, se puso en escena otra comedia suya, Piénsalo bien... (Pensaci, Giacomino!, 1916), estrenada por la "Cía. López Alarcón" (Centro, 7-XI-1924) sobre la versión del titular de ésta, Enrique López Alarcón, cuya sencillez aparente contrastaba con la complejidad de la discutida pieza anterior. Los críticos<sup>50</sup> elogiaron unánimemente la limpieza de líneas denotadora de una habilidad técnica que garantizaba el triunfo de un planteamiento, si no complejo ideológicamente, sí atrevido, a favor de la sinceridad de los sentimientos como condición de una grandeza moral auténtica y en contra, inversamente, de los prejuicios sociales sobre el honor (Informaciones, El Liberal y La Libertad).

La historia del profesor Toti<sup>51</sup> no era nueva en el teatro, pero no se solía haber llevado con la valentía con que Pirandello la había presentado rehuendo cualquier eufemismo (Diario Universal y La Libertad), antes bien con las palabras justas para dar impresión de sinceridad humanamente sencilla.

no de paradoja (ABC y La Epoca), hacia la comunicación de la lógica de los hechos reales que era la que había propugnado Pirandello como justificación del desarrollo de la fábula (El Imparcial y El Sol). El acierto había sido pleno, pues había conseguido hacer olvidar lo que para algunos, atendiendo a las expectativas corrientes de comportamiento en la época, era un planteamiento arbitrario (El Debate, Informaciones y El Sol), o incluso absurdo (La Epoca), cuando no ridículo, en opinión de un escandalizado Jorge de la Cueva (El Debate), debido a la "significación simbólica y trascendental" con que se había aureolado una actuación que este crítico consideraba condenable sin paliativos.

El "exceso de bondad" del protagonista parecía disentir del realismo predominante de los tipos y sus motivaciones, bien por la adopción de una perspectiva humorística propia del teatro de Pirandello que promovía la introducción de elementos inverosímiles (Informaciones), bien por el propósito de poner de relieve desde el principio las "posibilidades de ternura" que ofrecía el personaje central, "un tanto picado de ibsenismo" (La Epoca), en quien había concentrado toda la atención del autor. En vez de sembrar la comedia de elementos accesorios, éste había sintetizado la acción en torno a 'Toti' de una manera no muy realista tampoco a ese respecto, pero vigorosa en su proceder rectilíneo (Diario Universal) y no por ello menos rica en notas diversas por la conjunción de

comicidad y drama (La Epoca). Por su parte, unos diálogos sobrios de gran naturalidad y maestría por la gracia y la penetración psicológica (La Epoca, Informaciones y El Liberal) contribuyeron poderosamente a lograr la adhesión de unos espectadores que tenderían tanto a identificarse o, por lo menos, comprender, las razones tan humanas del protagonista por cuanto todo había alcanzado perfecta integración con tal finalidad. Nada distraía de la construcción compacta:

Directa, con situaciones claras, con un diálogo que no se pierde en escarceos ingeniosos, sostenido por un amplio aliento humorístico que llega fácilmente de la más honda ternura a la expresión sarcástica, la comedia va derechamente a su fin. (El Sol).

En tal fin parecieron culminar las premisas de ternura en forma de solución sentimental "muy vista y muy para andar por los melodramas corrientes y molientes" (Diario Universal), género popular al que pareció remitir también el maniqueísmo entre personajes bondadosos y malvados hipócritas de una pieza, sin que faltase siquiera el consabido niño objeto de litigio (El Debate). Esta adscripción a una modalidad de teatro de consumo es claramente injusta tratándose de una dramaturgia que, en Pensaci, Giacomino!, no desmiente su riqueza de potenciales de análisis, pero bien pudo considerarse en el Madrid de 1924 una obra que difería de las más personales del autor por "ciertas concesiones a lo melodramático, que tan seguro puerto encuentra siempre en el

gran público" (ABC) y que la hacían en cierto modo menos digna de estudio. Si esto se suma a que la comedia no planteaba las cuestiones filosóficas de pirandellismo que los críticos madrileños se complacían en elucidar, tal vez sea más fácil entender la pobreza de recepción de Piénsalo bien... comparada con la de otros estrenos del escritor siciliano.

No modifica esa pobreza la publicación de un extenso artículo de Felipe Sassone titulado "Piénsalo bien"<sup>52</sup>, ya que en él no habló en absoluto de aquella comedia. Defendió más bien a Pirandello contra los que simplemente se fijaban en él como simple innovador de la técnica teatral dejando de lado la novedad de concepto, raíz de las demás, que Sassone describió en tales términos que acabó por dar la razón a los que veían la dramaturgia de Pirandello como un producto de índole exclusivamente mental:

El teatro de Pirandello es un teatro que podríamos llamar individualístico, porque es el que diviniza los derechos y la potencia del individuo, y coloca todos los fenómenos del mundo bajo la crítica del sujeto. Y véase cómo en medio de esta deificación del yo, a pesar de ella, y por ella, lo primero que se pierde en el teatro de Pirandello es el carácter, el tipo de personaje, por cuanto Pirandello no puede creer en caracteres enterizos y permanentes; el individuo deja de ser un ente con sus límites rígidos y definidos, y es una serie de personalidades distintas y muchas veces opuestas que se sobreponen una a otra, que se rechazan, que se funden y acaban por armonizarse. Así el conflicto de este teatro es meramente ideológico, conflicto del pensamiento, y se opone al otro teatro corriente, al teatro espectacular, que es el del sentimiento y la voluntad. (p. 295).

Afortunadamente, la comparación con otros autores que llevan a la escena el choque de las personalidades, Andréjev en primer lugar, llevó a Sassone a una caracterización propiamente literaria del arte pirandelliano, que llamó grotesco porque "deformaba la realidad sensible con el fin de expresar la realidad verdadera, la realidad interior, la realidad ideológica" (p. 295), vista "en un plano ulterior, intelectual, metafísico y lírico". Por ello, el autor de Pensaci, Giacomino! era "un poeta hondo, no un poeta amable, un escritor serio, un espíritu meditativo, dotado de una indiscutible segunda vista" (p. 296).

Este artículo fue escrito en contra del tipo de teatro desde el que se resistía la aceptación del genio dramático de Pirandello, como sugería el hecho que le animó a escribir, esto es, el regocijo mal disimulado de los que utilizaron el fracaso escandaloso del estreno en Roma de Ciascuno a suo modo para afirmar que las preocupaciones de su autor no tenían cabida justa en el teatro, al que no pertenecerían sus comedias<sup>53</sup>.

También puede percibirse tensión polemizadora en una entrevista que el mismo Sassone hizo<sup>54</sup> al escritor siciliano con ocasión de su visita a Barcelona para dar una charla sobre su teatro en el Romea, el 17 de diciembre<sup>55</sup>. Aparte de hacerse eco del deseo de Pirandello de visitar Madrid<sup>56</sup>, nunca hecho realidad, las cuestiones abordadas por el

periodista se refirieron sobre todo a la cuestión de los gustos literarios del visitante. El Benavente de Los intereses creados y Señora ama parece haber sido su dramaturgo preferido de los españoles, entre quienes mencionó también, "no de paso, sino con pleno conocimiento" (p.286) a Gregorio Martínez Sierra, Carlos Arniches y Eduardo Marquina, además de elogiar a Miguel de Unamuno y Ramón Pérez de Ayala. Entre los italianos, después de señalar los nombres de su propio hijo y de Rosso di San Secondo como esperanzas del nuevo teatro de su país, manifestó su admiración hacia Manzoni y Leopardi, frente a un Carducci y un D'Annunzio que representarían "toda una retórica hueca, una imitación de lo clásico muerto, de lo escolástico que resucita" (p. 286). Los ataques más duros fueron para el teatro burgués al uso:

Luego, al hablar del teatro cotidiano, nuestro teatro occidental, del hecho vulgar y resobado (amor filial, amor maternal, despedidas, penas de ausencia, caridad, etc., etc., como recursos sentimentales, fáciles al aplauso burgués), me responde:

- Bah, son sentimientos orgánicos, sensibilidad física, que no tiene nada que ver con el sentimiento estético.

Reímos. Yo doy rienda suelta a mis odios literarios, y nombro a algunos autores, no españoles, por supuesto. Pirandello sentencia:

- ¡Teatro oleográfico! Robba da poco... (p. 287).

Dado el compromiso antirrealista de Pirandello ahí evidente, no es extraño que críticos partidarios de la prolongación del Naturalismo respondiesen en esta coyuntura, en la que la visita triunfal a Barcelona parecía garantizarle

en España un respeto de clásico vivo rara vez igualado por un dramaturgo extranjero contemporáneo. Entre ellos, Alejandro Miquis<sup>57</sup> aprovechó las palabras del siciliano en el Romea para intentar rebajar su prestigio vanguardista vaciándolo de contenido. La estética dramática de Pirandello se caracterizaría sobre todo por "un deseo ardentísimo de asombrar a las gentes" por medio de efectos escénicos inopinados que, si en Sei personaggi in cerca d'autore habían dado lugar a un hallazgo válido, en las demás obras los "motivos de asombro" parecían buscarse artificialmente, como añadidos externos, como revelaban a veces las acotaciones. Quitado ese manierismo deformador, "quedaría seguramente un teatro muy interesante; pero no el teatro desorientador que algunos quieren analizar buscando quintas esencias, y ese teatro no hubiese llamado la atención tanto como el dramaturgo".

Adrià Gual procedió a una separación semejante de la apariencia formal de los dramas pirandellianos del sentido estético revolucionario que los generaba. En un comentario sobre la visita de Pirandello enviado desde Barcelona<sup>58</sup>, manifestó su decepción ante la presunta diferencia entre su fama y la realidad tal como Gual la entendía. En vez de haber explicado sus "principios teorizantes, sin los cuales lo que tiene título de innovación sucumbe", Pirandello se habría limitado a decir "algo ingenioso y de repertorio". Esto

parecía confirmar su idea de que el autor de Sei personaggi in cerca d'autore no había propuesto una fórmula innovadora; se trataba de una mera apariencia, porque la "novedad" se circunscribía a lo circunstancial de la elección de temas poco corrientes. En un artículo posterior<sup>59</sup>, el dramaturgo y director catalán clarificó aún más su postura, al negar todo carácter de innovación a un arte romepecabezas y desconcertante, sin una "base sinceramente humana", y, especialmente, al dar a entender una animosidad personal hacia "un perfecto manager" de su propio teatro:

Estridencia, algo de mal gusto; lo censurable de las exuberancias italianas, y sobre todo, el afán molesto de sorprender, puesto al descubierto de toda honestidad estética, me parecieron las características de su obra y siguen pareciéndomelo cada día más.

Se explica su disgusto ante la que llamó "invasión pirandelliana", que no parece sino prevención ante el teatro vanguardista en general, en tanto los autores de éste pretendían a menudo, como es notorio, chocar deliberadamente con las expectativas vulgares del público. En este contexto, las intervenciones en contra y a favor del escritor siciliano tienen casi más interés como indicios de una batalla teatral que como aportaciones a una exégesis propiamente dicha de sus obras. En efecto, tras la eclosión de ensayos de calidad tras el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore, no se puede afirmar que la recepción inmediata de Pirandello, pese a la

atención suscitada, fuera sobresaliente en cuanto a la profundidad o agudeza de los textos, como pudo comprobarse también por los juicios superficiales a que, salvo honrosas excepciones, dieron lugar las piezas estrenadas en castellano que hemos ido repasando. El conocimiento defectuoso del carácter real del teatro pirandelliano que de ello resultaba, aparte de la mencionada Sei personaggi..., no incidió, sin embargo, en la posición de Pirandello como autor de moda, por lo menos hasta un tiempo después.

Pese a los ataques e incomprensión de algunos, la lucha en torno a quien se había convertido en una especie de símbolo del teatro renovador se estaba saldando a favor de sus partidarios. El público, si bien no le concedió un éxito comercial que, por otra parte, rara vez sonreía a piezas extranjeras cultas, no lo rechazó tampoco. La familiaridad con el nombre del desconcertante Pirandello animó a las compañías profesionales a arriesgarse, aunque de forma muy relativa. Ni los atrevimientos de forma ni los morales escandalizaban cuando venían de quien el público se esperaría cualquier cosa por principio. ¿Cómo explicarse de otro modo la aceptación sin protestas de una obra como L'uomo, la bestia e la virtù (1919), traducida fielmente<sup>60</sup> por Ricardo Baeza con el título de El hombre, la bestia y la virtud y estrenada por la "Cía. de comedia moderna Elena Jordi" (Princesa, 21-II-1925), tan osada de argumento<sup>61</sup> que los críticos<sup>62</sup> prefirieron no

resumirlo en la página impresa<sup>63</sup>, a causa de la presencia de "momentos y situaciones impropias de un espectáculo culto" (El Mundo)?.

Este juicio puede aportar otra explicación de la tolerancia excepcional del público madrileño hacia la comedia. Existen indicios de sobra de que los espectadores no encararon El hombre, la bestia y la virtud como una obra culta, sino más bien como una pieza ligera de teatro comercial, al que no se exigían los mismos miramientos que a las obras serias. El repertorio usual de la compañía liderada por Elena Jordi facilitaría esta interpretación por parte del público, cuya refutación por la crítica indica con claridad que estuvo en la mente de muchos. Prácticamente todos los comentaristas negaron que se tratara de un vodevil, aunque lo pareciese. Sólo Alejandro Miquis (Diario Universal) la consideró como una simple obra alegre de diversión, con toda la picardía y "las escabrosidades propias del género" de origen francés (ABC).

Otros quisieron dar a la pieza una pátina de respetabilidad, aun afirmando su mayor cercanía al vodevil, al relacionar El hombre, la bestia y la virtud con la tradición italiana clásica de los narradores licenciosos, Giovanni Boccaccio o Pietro Aretino (El Debate), con los que coincidiría en el uso de una anécdota picante "para determinar una pura creación cómica" (La Epoca). Sin embargo, la comedia recién estrenada no podía encasillarse en la modalidad de

teatro frívolo más o menos intrascendente, ni desde el punto de vista de su expresión ni de sus implicaciones en cuanto a su enfoque. Por una parte, se distanciaba de los procedimientos corrientes para provocar la risa en los géneros cómicos entonces más en boga del teatro industrial por no basar fundamentalmente su efecto en lo retorcido y exagerado del enredo (El Debate) y, menos aún, en el chiste (La Epoca y El Liberal).

Se trataba de una comicidad de situación más que de diálogo (ABC), pese a la vivacidad sobresaliente de éste (El Sol). La gracia del asunto "funciona con impulso autónomo, sin necesitar el coadyuvante de las palabras": toda la pieza habría podido representarse en forma de pantomima (La Epoca) y, de hecho, la escena final era más que elocuente sin dejar de ser casi muda (El Sol), y hacia ella había tendido la acción en una línea recta, sin incidentes innecesarios, de perfecta gradación realzada por una habilidad modélica (El Debate y El Sol), también por hacerse aplaudir a pesar de que todo sucedía al revés de las expectativas comunes (La Voz).

Asimismo, se descubrió en los tres personajes principales un sentido humano insospechado en el fondo (La Epoca y La Voz). La ironía sutil con que aparecían enfocadas sus peripecias (ABC) tenía un dejo de amargura que podría haber llevado igualmente a un desenlace trágico. El aspecto cómico no era consustancial al asunto, sino que dependía del punto de

vista (El Debate y Herald de Madrid), que no era tanto desenfadado como humorístico, al subvertirse de acuerdo con el pirandelliano sentimiento del contrario los términos del apólogo (hombre, bestia y virtud) con un cinismo doloroso, y para Rafael Marquina fría y morbosamente descarnado por ejercitarse "sin cordialidad" sobre la dignidad humana (Herald de Madrid), cinismo que confiere su marca de humor trágico a una obra en apariencia vodevilesca y alegre (La Libertad y El Mundo).

El hombre, la bestia y la virtud fue el último estreno en Madrid de Pirandello en la temporada 1924-1925. En la siguiente, continuaron apareciendo novedades suyas en las carteleras, pero, a diferencia de los anteriores estrenos castellanos, en lugar de darse a conocer piezas relativamente menores en su producción, se sucedieron, con apenas un mes de intervalo entre ellas, obras tan significativas como El placer de la honradez (Il Piacere dell'onestà, 1917), Así es... (si así os parece) (Così è (se vi pare), 1917) y Vestir al desnudo (Vestire gli ignudi, 1922). La primera de ellas, adaptada por Salvador Vilaregut, fue puesta en escena por la "Cía. Francisco Morano" el primero de octubre de 1925, en la Latina, con buena aceptación por parte del público y entusiasmo casi general en la crítica<sup>64</sup>.

Una vez más, Alejandro Miquis (Diario Universal) fue la principal voz disonante al afirmar que el modernismo

ideológico de Pirandello se daba la mano con una escritura teatral arcaica, tal como era evidente por el protagonismo de la palabra, que sustituiría a la acción y al proceso psicológico, a la manera de las viejas comedias de conversación, y por el desvío sentimental del desenlace, que saltaría por encima de los "propósitos puramente intelectuales de Pirandello", de manera que ahí desembocaba el proceso de construcción "reflexiva y hasta filosófica" de una identidad externa por parte del protagonista 'Baldovino'<sup>65</sup>, quien desempeñaba además el papel del personaje simpático, siempre agradable para los espectadores. Con estas opiniones coincidió José de Laserna (El Imparcial), quien calificó la obra de "melodrama filosófico" por la fusión de pensamiento (dualidad del personaje principal) y de complicaciones sentimentales y efectistas en torno al ménage à trois y los intentos del infame aristócrata de romperlo por medio de maquinaciones "teatralmente artificiosas". La conclusión no fue muy halagadora para la originalidad pirandelliana:

En suma, omnia vincit amor, un vino nuevo, chispeante, cerebral, metafísico, en odre vieja.

Fue precisamente la normalidad técnica de la obra la que sirvió a los demás críticos para ponderar la transmutación estética superior realizada sobre un asunto que, por relacionarse con uno de tantos problemas de casuística de amor y honra tan manidos en el teatro, podría ser calificado de

"drama vulgar" (ABC). Sin embargo, en ello radicaba la lección de dominio del teatro que Pirandello había proporcionado en El placer de la honradez. La capacidad demostrada de introducir una ideología personal y moderna vivificaba las estructuras convencionales de modo tanto más perceptible por cuanto éstas parecían haber sido respetadas enteramente (Heraldo de Madrid), aunando esa filosofía con un fondo de rica experiencia humana imposible de distinguir de aquélla, puesto que el motivo ideológico pirandelliano del conflicto entre el ser y el parecer era la "razón íntima" del comportamiento del protagonista (El Sol), quien había conseguido adquirir las cualidades que hacían de él un modelo de personaje dramático:

En El placer de la honradez se propone, en este propósito exterior se entiende, dar otra lección a tantos autores como hay que, con personajes reales en su iniciación, no aciertan a conseguir una acción real, o verosímil por lo menos, o posible en último caso. Con un finísimo humorismo, muy asequible a nosotros por su fondo latino y muy semejante a nuestra clásica amarga ironía, parte de un postulado, de un concepto ideológico, lo materializa, lo encarna en un personaje, le da forma, carácter y nombre y le concede atributos tan humanos, una tan lógicamente su conducta con el punto de partido [sic], punto sutilismo en que se unen la abstracción y el hombre, que hace de él un personaje; personaje de excepción indudablemente, pero al que de ninguna manera se le puede negar posibilidad, como tampoco se le puede negar a la fábula. (El Debate).

Más aún, había conseguido también que los espectadores no sólo aceptaran la difícil premisa de la honradez esencial de quien se ha presentado como carente de honor (El Sol) sino que incluso les pareciese un personaje positivo, como condición de

la simpatía hacia la actitud final de la esposa. Esta había pasado del asco al amor por obra precisamente de la realización de la "posibilidad moral" de que el protagonista había sido dotado desde el principio, acercándolo humanamente a la sensibilidad del público (La Epoca), al tiempo que dicha posibilidad garantizaba la verosimilitud de su exigencia de respetabilidad aparente que, a su vez, ponía las bases del dualismo entre el yo auténtico y la forma impuesta desde fuera como columna conceptual de la obra (ABC y Herald de Madrid).

'Baldovino' había planteado un juego mental al que entregarse con delectación; disfrutaba con la contemplación intelectual de su papel y el de los demás en la partida, en cuyo curso iban surgiendo contrastes, paradojas, rodeos que señalaban u ocultaban la verdad pretendida (La Epoca) -verdad moral en este caso-, según las incidencias y sorpresas propias de todo juego, hasta la final del tropiezo con el corazón. El amor debería haber sido esquivado según las reglas de la forma adoptada por el voluptuoso de la honradez, pero Pirandello se había servido del sentimiento para finalizar la partida con el triunfo del que ha jugado limpiamente, del que se ha entregado sin reservas y ha acreditado así su verdadera valía ética, hasta entonces tan sólo un postulado (El Sol). El desenlace remataba la arquitectura de la obra en la medida en que la dualidad introducida por el protagonista deja de avanzar en las líneas paralelas de ideas, por un lado, y sentimientos,

por otro, para fundirse la realidad y la ficción en una nueva humanidad no disociada (Heraldo de Madrid).\_\_\_\_\_

Esta solución se imponía como la más plausible, además de poética (La Voz), por el hecho de que la intervención de los afectos, lejos de ser un añadido melodramático, se correspondía con la manera como se ha ido presentando a 'Baldovino', en absoluto una figura meramente razonadora. Incluso en el momento de explotar conscientemente el placer de la apariencia, Pirandello había acertado a comunicar su humanidad escondida, "el equilibrio entre lo abstracto y lo tangible" que se derivaba de la lucha entre el papel y los impulsos de arrancarlos para vengarse o amar (ABC). Será ese carácter humano el que lleve al desenlace de forma natural.

El placer de la honradez fue muy elogiada por la sobriedad de su desarrollo, en el que la atención no se detenía en las flores de ingenio comunes en la producción dramática del autor, sino que la inteligencia y gracia del diálogo desacostumbradamente bien medido (Heraldo de Madrid) se sumaba a la sencillez de los efectos, todos ellos dimanados naturalmente de la acción misma, para dar una impresión conjunta de cosa viva, rectilínea pero no esquemática ni seca (La Epoca):

La comedia es un prodigio de técnica, conseguido con una simplicidad de medios desconcertante; no es árida ni esquemática, a pesar de su extraordinaria sobriedad; nada pesa; la exposición, hay exposición hasta muy avanzado el primer acto, es un modelo; el diálogo, humano, si acaso

podiera objetársele un exceso de fraseología filosófica; los momentos teatrales, de gran fuerza; muchos autores necesitarían escenas y aun actos para decir todo lo que da a entender el beso del pañuelo. (El Debate).

En resumen, una construcción dramática sólida en la que todos los elementos se reforzaban entre sí ejemplarmente, "plástica y dialéctica", rasgos en que se podía cifrar la escritura pirandelliana (La Epoca). Todos ellos se fundían armónicamente, sin más cabos sueltos quizá que la caracterización vaga de los personajes que rodeaban a 'Baldovino', meros "apuntes de carácter" no desarrollados, aunque explicables (El Sol), sobre todo el del amante aristócrata. Se afirmó que Pirandello lo había desdibujado para evitar un choque de voluntades equivalentes que podría haber convertido la comedia en drama (El Debate y La Epoca) y, lo más importante, habría disminuido la centralidad del carácter del protagonista, que es lo que interesaba primordialmente al dramaturgo y le servía de piedra angular de la unidad compacta de su creación, justificación última, en su "evidencia inmediata" (El Sol), del poderío dramático de El placer de la honradez.

A esta pieza siguió Así es... (si así os parece), en adaptación de Salvador Vilaregut y Ramón de Román, que también estrenó la "Cía. Francisco Morano" en la Latina, el 24 de noviembre de 1925, con aplausos de un público expectante hasta el final, en que el triunfo fue menor debido a algunas

protestas que suscitó el no descubrimiento de la verdadera identidad de la 'Signora Frola', esto es, lo que constituía el quid de la fábula<sup>66</sup> (ABC). Los críticos<sup>67</sup> afirmaron en general que la prolongación de la incógnita más allá de la caída del telón se ajustaba al propósito del dramaturgo. Sólo alguno compartió la impresión de parte de los espectadores de que, tras las sorpresas continuas, el desenlace daba sensación de "fraude" (La Nación), a lo que Enrique Díez-Canedo (El Sol) pudo responder con ironía que Pirandello había ofrecido, no una, sino dos explicaciones, divirtiendo además... y, más en serio, que se trataba precisamente de despertar una inquietud en los espectadores a través de las incidencias llenas de interés y regocijo, es decir, "intranquilizarles con la desorientación y divertirles con el ingenio" (Diario Universal).

Ahí aparecen planteados los dos polos principales de Así es... (si así os parece) tal como fueron abordados entonces. El final abierto y desconcertante suponía una ilustración ejemplar, casi una divisa, de la obsesión del autor por el problema de la certeza y de la conclusión relativista a que llegaba, tras las huellas de los pensadores escépticos que lo habían precedido desde la época clásica (La Epoca y La Voz): la verdad absoluta no existe, sino que sólo hay tantas verdades como perspectivas se adopten.

La afirmación escéptica dio lugar a severas objeciones por parte de varios comentaristas reacios a aceptar la propuesta filosófica pirandelliana tal como aparecía hecha materia teatral en la comedia. Según ellos, el aparato lógico puesto en pie habría de caer por tierra precisamente por causa de la aparición final de la esposa, que representaría la verdad objetiva última ante la cual todas las hipótesis, todas las opiniones habían de rendirse ante su evidencia exterior a los pareceres relativos. "En un rápido y violento desdecirse, todas las verdades individuales se funden ante la sola verdad", que permanecería a pesar de la saña del autor en eliminar los medios para descubrirla, desde la destrucción de toda la información burocrática sobre los tres desconocidos hasta la renuncia -propia y de los demás personajes- a desvelar la verdad cuando se presenta, en lo que pareció una solución, además de contradictoria, falsa por escamoteadora (El Debate):

Y es que sobre todo el ingenio derrochado por Pirandello la verdad existe y no es subjetiva, sino independiente de nosotros, a la que alguna vez no podremos llegar por imposibilidad material, pero que es y que se impone a nosotros mismos.

No se puede aplicar a la verdad de la vida la teoría de la relatividad, que en matemáticas puede ser cierta, y Pirandello, que sostiene en su obra que ha puesto frente a frente dos verdades, no lo ha hecho así porque no puede haber dos verdades contradictorias en un mismo hecho. Ha puesto frente a frente una verdad y una mentira, o dos mentiras, porque dos falsedades sí pueden coexistir, y he aquí el sofisma práctico que sólo lleva al escamoteo de la verdad. (Informaciones)<sup>68</sup>.

Alejandro Miquis (Diario Universal) también atacó el contenido ideológico de Así es... (si así os parece), pero lo hizo desde otra perspectiva. Dado el planteamiento del problema, con ausencia de datos positivos y verificables, era normal que todos tuvieran verdades de valor equivalente en tanto los únicos elementos de juicio eran las versiones propias de los hechos, de modo que se había confundido erróneamente con la verdad misma el instrumento mental para buscarla. Pero, a diferencia de los comentaristas de El Debate e Informaciones, no vio en el silencio de la única que disponía de la certeza una salida de escepticismo impuesta como un argumento viciado, sino que se apercibió de su justificación, tal vez no filosófica pero sí creíble y emocionalmente dramática, por el sentimiento de piedad ante los personajes cuyas ilusiones de vida dependían de ella.

Pirandello había conseguido mantener hasta la última réplica la solidez de la comedia en su carácter de construcción teatral, como producto artístico valorable por sí mismo, sin interferencias del acierto o no de sus ideas, es decir, lo que fue el segundo y más importante criterio de interpretación de los críticos del estreno:

En definitiva no sabemos nada; pero nos hemos divertido mucho. Y, como decía el otro, si nos hemos divertido, ¿para qué vamos a filosofar? Primum ridere, y luego sea lo que Dios quiera, amigo Demócrito.

Estas palabras de José de Laserna (El Imparcial) reflejan bien la actitud predominante a la hora de comentar Así es... (si así os parece). Aparte de la definición del tema y de las refutaciones recordadas arriba, las reseñas dedicaron un gran espacio a ponderar la teatralidad admirable demostrada a lo largo de la obra, que se cifró en la eficacia cómica de los elementos en juego, incluso aquéllos que, como la locura, eran tristes, pero a los cuales Pirandello había puesto "un tiempo, tono e instrumentación de scherzo" (El Imparcial). La gracia brilló especialmente en la pintura vivísima de los personajes y ambiente provincianos con alcance de sátira de costumbres, que constituye una de las líneas de fuerza de la obra a la que, por cierto, apenas se hizo alusión, excepto La Epoca y La Voz. Sí se destacó ampliamente la capacidad de despertar la curiosidad y mantener cautiva la atención con una tensión creciente en todo momento (Diario Universal y Heraldo de Madrid). En efecto, pudo definirse la obra como, "más que teatro de ideas [...], teatro de interés" (El Liberal).

La fluctuaciones de hipótesis, la libertad de opinar ante un misterio que la misma investigación hacía más interesante, la vitalidad, en fin, con que se había representado el ansia de los personajes provincianos por ganar la verdad, contagiaron el interés de la pesquisa al público, colocado hábilmente por afinidad en la misma perspectiva que los curiosos habitantes de la ficción como si fuera otro personaje

o, más bien, coro y espectadores formasen una unidad psicológica de hecho (La Epoca y El Sol), con la consecuencia de que "pocos melodramas llegarán a apoderarse con tal fuerza del público"<sup>69</sup> (El Debate).

La habilidad teatral demostrada era tanto más prodigiosa por cuanto no recurría a expedientes efectistas. La pieza ostentaba siempre una sencillez compatible, sin embargo, con la introducción de elementos profundamente renovadores y, en algún caso, como en la ruptura de todas las normas tradicionales sobre el desenlace, revolucionarios. Dichos elementos se integraron sin chocar en un conjunto aparentemente respetuoso con las reglas tradicionales del teatro, de modo análogo a otras de sus obras aunque en ésta incluso con mayor maestría. Así, el personaje de 'Laudisi', aparte de su utilización con el fin de incrementar la curiosidad mediante el embrollamiento de las hipótesis desde su posición de filósofo escéptico (El Liberal), suponía una mutación significativa del viejo raisonneur o portavoz de la tesis. En lugar de expresar una verdad cualquiera deducida del buen sentido, 'Laudisi' hacía ver la inocencia de los que creen en la posibilidad de un conocimiento objetivo más allá de los fantasmas cambiantes de la percepción (La Epoca y El Sol), en lo que pareció una "paradoja del sentido común" semejante al concepto avanzado por George Bernard Shaw sobre "el contraste de lo normal excepcional contra la

excepcionalidad anormal" (Heraldo de Madrid). En Así es... (si así os parece), el sentido común de 'Laudisi', que recomienda inhibirse de toda indagación, es tenido por "extravagante e insoportable" por sus convecinos, y acaba convirtiéndose en otro elemento cómico de la farsa (Heraldo de Madrid).

La inversión del papel del razonador no es el único procedimiento anticonvencional de la obra, ni siquiera el más importante. Toda ella pudo considerarse articulada en torno a un truco ingenioso, aunque no nuevo, que Rafael Marquina comparó con "un calcetín vuelto del revés":

Por lo común -recordemos el precepto relativo a exposición, nudo y desenlace- en el teatro se empieza por el principio y se van desarrollando los sucesos hasta llegar a la solución. Todo el secreto de Pirandello -en cuanto a técnica- es precisamente el de empezar por el final. Es decir, plantear inmediatamente las consecuencias para llegar después por inducción o por experiencia hasta las causas. (Heraldo de Madrid).

Este método, que el autor había seguido en varias piezas que podían recordar "el género teatral mal llamado detectivesco", se vio sometido en Así es... (si así os parece) a otra vuelta de tuerca al no resolver nada la solución, "porque esta vez el interés del dramaturgo es demostrar precisamente la imposibilidad de la solución". Por el contrario, el final devuelve al punto de partida (Heraldo de Madrid).

Rafael Marquina descubrió, pues, que la arquitectura de la obra no era tan simple como podía creerse. Pero su

indicación de ese extremo de novedad técnica, genial en su correspondencia perfecta con el planteamiento ideológico de la fábula, fue excepcional en la recepción de este estreno. Los demás críticos tendieron a considerar más bien la entreveración de comedia y tragedia que resultaba familiar en relación al concepto pirandelliano de humorismo y su plasmación en piezas suyas ya conocidas. Por ejemplo, el motivo del espejo a que se aludió respecto de Sei personaggi in cerca d'autore reapareció aquí como un símbolo clave del sentido profundo de la comedia. La escena de 'Laudisi' ante su imagen reflejada ("¿Nos atreveremos a decir cuál de las dos figuras es la real? El mismo interesado, ¿no se contempla a la inversa de como parece... o de como es en realidad?" [La Voz]) fue el indicio preferido para señalar la trascendencia dolorosa de la obra (Heraldo de Madrid, El Sol y La Voz), lo que sugería más claramente que no se trataba sólo de un juego frívolo de sofismas manejados acrobáticamente con intención cómica, interpretación que prefirieron algunos (El Imparcial, Informaciones y, con dudas, El Debate<sup>70</sup>).

Bajo la traza hilarante determinada por el convencimiento pirandelliano de que "la aspiración a la verdad es materia cómica" (El Sol), transcurría paradójicamente una emoción trágica genuina propiciada por esa misma sed de verdad:

Toda la obra es este terrible dolor de la humanidad en busca de la Verdad, armada de mentiras; esta terrible pugna por conocer, siempre insaciable e insaciada

siempre; siempre segura y engañada siempre. Esta es, espiritual y estéticamente, la emoción trágica de la obra. Y cuando ante la humanidad dolorida y atormentada, inquieta y desesperada, se presenta la verdad única, se aparece enlutada, enigmática, impenetrable, hermética, eternamente indescifrable. (Heraldo de Madrid),\_\_

Si Así es... (si así os parece) había llevado a las tablas, bajo una veste cómica, la angustia del interrogante sobre la verdad posible, Vestir al desnudo, la siguiente obra de Pirandello estrenada en Madrid, por la "Cía. Concha Torres" (Maravillas, 23-XII-1925), en versión de Francisco Gómez Hidalgo de características semejantes a la de La razón de los demás<sup>71</sup>, fue entendida como una especie de respuesta a la pieza anterior. Entre los críticos que la comentaron suficientemente<sup>72</sup>, los de El Sol y La Voz señalaron la correspondencia existente entre una y otra pieza en términos de contraposición aclaradora. Frente a la fábula que había ilustrado la imposibilidad de poseer una verdad que, en opinión de algunos, había sido escamoteada de manera artificiosa, Vestir al desnudo era la "tragedia del hecho" (El Sol).

Las peripecias sufridas por la protagonista<sup>73</sup> tendían a identificar el binomio de verdad igual a muerte. Sólo la apariencia podría haberla salvado, pero los demás personajes, al contrario que la 'Signora Ponza' sí le habían arrebatado los velos que cubrían la desnudez de su verdad. Si ésta existe, mejor que nos inhibamos de indagarla, no tanto por la

vanidad del intento, sino por piedad ante la desgracias que tal búsqueda puede acarrear, pareció la idea de Vestir al desnudo (La Epoca, El Sol y La Voz), una idea que fue atacada también por su presunto carácter de alegato a favor del discutible derecho a la mentira (El Debate).

La oposición de planteamiento respecto de Así es... (si así os parece) se tradujo en un contraste análogo de escritura dramática. Al ser una tragedia del hecho, se consideró que Vestir al desnudo poseía mayor fuerza de realidad que la otra (La Voz) y que incluso podía calificarse de drama naturalista, "ciñéndose al sentido literal de la acción" en cuanto pintura de humanidad (El Sol) realizada analíticamente, como un proceso de desnudo hasta la anatomía que iba descubriendo cruel y descarnadamente el alma atormentada de 'Ersilia' (La Farsa y Heraldo de Madrid). Ese proceso parecía excluir toda delectación sentimental en el personaje. Pirandello no había querido conmovér con las penas de la protagonista, hacia la que parecía no haber mostrado ternura (La Farsa y Heraldo de Madrid), sino que la emoción patética que emanaba de la contemplación de la desnudez moral era de carácter ideológico y, por tanto, superaba la anécdota adjetiva (El Debate) para convertirse en un "dolor de la inteligencia" (Heraldo de Madrid).

Para algunos comentaristas, el predominio del tema de pensamiento había determinado, pese a aquella emoción, una

sequedad que agostaba la obra por dentro (Heraldo de Madrid), al sustituir el análisis psicológico por una perspectiva intelectualista y palabrera "grata a los espíritus que pasan la vida buscando tres pies al gato" (Diario Universal). Aun sin negar la importancia en la obra de la cuestión metafísica (la índole de la verdad) y ética (nuestra actitud ante ella), Fernández Almagro (La Epoca) negó toda frialdad en la actitud de Pirandello. Al contrario, percibió una cordialidad de alcance poemático en la colocación del estudio de carácter de la protagonista en el centro del drama, de donde se había eliminado "toda acritud, todo impertinente humor, toda violencia que no sea la estrictamente indispensable para fijar el tipo", que resultaba así un carácter dramático perfectamente autónomo, "como una genial variante de la heroína romántica que el fin de siglo vació en los moldes del naturalismo".

Otros críticos no negaron el acierto posible de esta contextualización, pero su defensa del calor de sensibilidad en Vestir al desnudo se basó más bien en el sentido profundo de la caracterización del personaje principal, a partir de la imbricación del estudio del personaje con la deducción de sus implicaciones humanas generales, sea la contraposición de la verdad destructiva a la mentira piadosa (El Debate), sea el ahondamiento en la esencia dolorosa del hombre. Desde este punto de vista, 'Ersilia', cuya situación resultaba más

patética por la ambigüedad de no poderse conocer si ella era la causa o el efecto del drama, era como una suerte de "caja de Pandora" que "contiene en su ser e irradia en torno, todos los duelos y todas las desventuras humanas" (La Nación).

Vestir al desnudo había seguido el camino de los clásicos desde la Antigüedad en la expresión del dolor ineludible por su origen fatal. Como un personaje de tragedia griega, la desequilibrada 'Ersilia' caminaba hacia el destino de muerte que se había asignado a sí misma sin que se vislumbre la esperanza de una salida en los conceptos cristianos de caridad, sacrificio o justicia divina, posibilidades éstas que el autor desecha para obedecer exclusivamente a los dictados de la Naturaleza. Al igual que ésta no obedece a convencionalismos de leyes o credos, Pirandello se había revelado como "violento y amoral" -pese al final moralista al viejo estilo, según Rafael Marquina (Heraldo de Madrid)- a la hora de estudiar sin concesiones el espíritu humano, contrastando sus efectos en el espectador mismo. Esta era la raíz, según José de la Cueva (Informaciones), del éxito dramático de Pirandello, más que en las paradojas intelectuales o en la originalidad de la forma que servía aquel insobornable desvelamiento de las almas, una originalidad que procedía precisamente del intento de comunicarlas con más intensidad y de manera significativa. Otra

cosa es que se pensara que lo hubiese conseguido en este ejemplo.

La técnica dramática de Vestir al desnudo fue objeto de pareceres varios. Pirandello había llevado en esta pieza a un extremo su procedimiento de exposición indirecta, basado en la deducción progresiva de la trama a través de las alusiones fragmentarias, sin orden y a menudo contradictorias de los personajes, lo cual, para un espectador acostumbrado a los mecanismos de la obra bien hecha, podía parecer confuso. De hecho, se llegó a pensar que dicha confusión, que se creyó también la consecuencia de haber querido introducir complejidades psicológicas y metafísicas de difícil expresión escénica sencilla (La Farsa), disminuía la percepción del drama humano teatralizado (La Nación y El Socialista) y hacía más penoso el seguimiento del hilo de interés por conocer la verdad de 'Ersilia'. El estímulo de la curiosidad pareció sobreponerse al conflicto emocional (Heraldo de Madrid) de forma análoga a la de Así es... (si así os parece), aunque con la diferencia de su menor eficacia en Vestir al desnudo por la vaguedad de los elementos de su intriga, según Jorge de la Cueva (El Debate). Este la explicó en relación al propósito de Pirandello de saltar desde el drama particular a su sentido universal, esto es, "arrancar la emoción patética al personaje tangible que padece en la escena, apartándonos de su tragedia física para trasladarla a un romántico momento espiritual":

Esta pugna entre lo que se ve y lo que se quiere hacer sentir es lo que hace confusa la comedia: ha rehuído la acción, porque ella captaría demasiado al público; no hay pintura de caracteres, no hay un carácter en toda la obra, porque esto equivaldría a concretar algo; ni siquiera la protagonista lo es; el autor ha querido anularla físicamente en lo posible para que lo que conmueva sea la sola aspiración de todos -no de Elena, de toda la Humanidad- a cubrir las desnudeces y las fealdades del alma.

El ascetismo consiguiente, cifrado en el predominio del diálogo de función narrativa, provocaban, para el mismo crítico, una impresión de languidez discursiva compartida por algún otro (El Sol) y no refutada directamente por ninguno. No se puede afirmar, por lo tanto, que los críticos madrileños apreciaran la correspondencia magistral entre la escritura pirandelliana y la pesimista visión del mundo que trataba de expresar en Vestir al desnudo, si bien Fernández Almagro se refirió a la justificación del desorden en las palabras de los personajes por su conexión íntima e irracional con la realidad tal como es verdaderamente, esto es, un espacio desconocido e incomunicable:

Los personajes de Pirandello -ciertos personajes al menos: los más significativos- comienzan por dar impresión de alucinados, según suele reflejarse en la insistencia del diálogo, donde las palabras no se cruzan para fundirse en una atmósfera de mutua inteligencia, sino que más bien levantan muro impenetrable, a cada uno de cuyos lados se estrellan, obstinados con su razón, los interlocutores respectivos. Mas no tardamos en advertir -nuestro corazón emocionado lo delata- que tales criaturas, poseídas por la insania, son más dueñas de sí y aun clarividentes de lo que sospechábamos; que entrañan una enorme dosis de humanidad, y que quizá seamos nosotros los que suframos extravío, puerilmente

convencidos de que poseemos la clave de la vida y el universo...

Así -continuó Fernández Almagro-, la tortura y la violencia del lenguaje que no alcanzaba a liberar a los hablantes, transmitía por ello mismo un fondo palpitante de emociones que dotaban a los personajes pirandellianos sus matices de complejidad mudable. 'Ersilia Drei' era un ejemplo sobresaliente de una riqueza de sentidos que, por desgracia, la compañía que la estrenó en Madrid desvirtuó un tanto al cargar la mano del melodrama en la interpretación (La Epoca). Vestir al desnudo no tuvo, pues, en Madrid ni la puesta en escena ni la recepción -como hemos visto, llena de reservas y escasa de análisis extensos y rigurosos- que se merecía la que se ha venido considerando sin apenas disensiones una de las obras maestras de Pirandello. Tal vez se valoró demasiado en relación a una teatralidad cuyo esquema Pirandello estaba transformando desde dentro, por lo que no le eran aplicables las exigencias de claridad y orden en el proceso de disección psicológica que correspondían al modelo naturalista corriente del que Pirandello, si acaso, simplemente habría partido.

Por el contrario, el carácter provocadoramente innovador de la técnica dramática utilizada en Ciascuno a suo modo, segunda obra de la llamada trilogía del teatro en el teatro, puso agresivamente sobre el tablero el experimentalismo pirandelliano. Su desafío del gusto predominante exigió una

respuesta, que en Madrid fue bastante calmada, pues no se produjo en absoluto el escándalo del estreno romano de que se había hecho eco la prensa española. Cuando la "Cía. Mimi Aguglia", la misma que había dado a conocer poco antes en castellano Seis personajes en busca de autor puso con pobreza de medios<sup>74</sup> en la escena de la Latina, el 14 de mayo de 1926, Cada cual a su manera, título de la versión de Eduardo Marquina, el público se divirtió sin mostrarse apasionado a favor o en contra. La crítica sí aceptó el desafío y no dejó de discutir<sup>75</sup> una obra que se salía tan decidida y polémicamente de los caminos trillados.

Más que en otros estrenos madrileños del autor, los comentaristas se dividieron en dos bandos opuestos en cuanto a la valoración de lo visto sobre el escenario. Entre los contrarios a Pirandello, Francisco de Viu fue especialmente virulento, pues el reconocimiento del "talento formidable" del dramaturgo no le impidió calificarle también de "estafador", porque en su teatro demostraba toda clase de cualidades sin dignarse presentar una verdadera comedia, sustituida por una serie de piruetas con las que se podrían haber escrito "maravillosas obras dramáticas" si Pirandello no se hubiera contentado, como en Cada cual a su manera, con lo que el periodista llamó el espectáculo de la comedia. Otros compartieron su opinión de que se trataba de una gran broma,

pero no descalificaron tanto la obra por ello como por su presunta falta de originalidad y trascendencia.

La pieza sería una "humorada" de un virtuoso de la teatralidad (Informaciones) que ha pretendido una vez más sorprender con los malabarismos de su ingenio, sin conseguirlo porque los recursos utilizados no suponían sino una repetición divertida de sus propios trucos (El Imparcial). Pirandello había acumulado hechos y diálogos inusitados<sup>76</sup> que aspiraban a desconcertar, sobre todo la sucesión de cambios de opinión y la supresión de las barreras entre la realidad y la ficción dramática, tal como había hecho en Sei personaggi in cerca d'autore con mayor calado ideológico y emocional<sup>77</sup>, pero esta vez no había conseguido sorprender porque "el público está demasiado en el secreto" (Diario Universal).

Con ello no se quería decir, por supuesto, que los espectadores madrileños estuviesen hartos de ver piezas igualmente vanguardistas, sino que la sorpresa fundamental, que era la intervención de las figuras del público, de los actores desde el patio de butacas, en el drama desarrollado en el espacio de ficción del escenario, como afirmando que "la verdadera realidad escénica es la misma que en la vida" (El Debate), además de contar con precedentes bien conocidos en España, como Un drama nuevo, de Tamayo y Baus (La Esfera, Heraldo de Madrid y El Imparcial), se anulaba a sí misma por el hecho de que el público se daba cuenta de que todo era

igualmente una ficción imaginada por Pirandello (La Esfera). Por otra parte, la metateatralidad se explicaba a sí misma, en lugar de apoyar un cuestionamiento integral, por haberse convertido en ocasiones en una autodefensa con las armas de una ironía "un poco barata" (El Imparcial) frente a los que atacaban su producción dramática, de quienes se habría burlado en un entreacto que pudo verse como un intento de adelantarse a la recepción de la obra y coaccionar la opinión, en vez de confiar el triunfo de sus convicciones filosóficas y teatrales a la pieza en sí (El Debate).

En cuanto al juego de versiones contradictorias que ilustraban su reiterado concepto relativista de la verdad y, al poderse sumar hasta el infinito, arrebataban validez conclusiva a un desenlace por ello caprichoso (Informaciones), constituían lo que Alejandro Miquis denominó su "truco interno" (Diario Universal). Las paradojas se combinaban incansablemente hasta producir un "enredo de vodevil" mental, porque todos se obstinaban en no entenderse como un medio de prolongar y complicar sus "silogísticos razonamientos" (ABC). El retorcimiento de ideas poco originales que, por ese mismo alambicamiento chocante, parecieron deberse sobre todo a "una habilidad del autor que ha encontrado un medio fácil de llamar la atención" (El Debate), como una pose cerebral de cuya sinceridad cabía dudarse. La sustitución de los sentimientos por la teoría, de lo que serían ejemplos escenas en que "los

amantes no se dicen su amor, sino que se lo explican filosóficamente" (Informaciones) o, más importante, la presencia del razonador como elemento estructural articulador del sentido, abundaban en aquella impresión:

No le da tiempo al autor de desarrollar todas estas ideas a lo largo de una acción que lo demostrara, y apela a un procedimiento pobre, extraño en un autor tan dueño de la mecánica teatral: el de sacar a un personaje, que se hace cansado con su tonillo doctoral, escéptico y amargo, que las vaya exponiendo, mientras el pequeño asunto va siendo la demostración de los aforismos. (El Debate).

La figura del personaje teorizante, al parecer resucitado de las comedias de Dumas hijo, fue considerado por Alejandro Miquis (La Esfera) el portavoz, levemente freudiano y sin gran hondura, no sólo de las ideas pirandellianas sino también del papel del subconsciente en la mutación de puntos de vista. Eran estas pulsiones, "la fuerza del instinto, el ímpetu ciego de la pasión erótica sobre los espejismos y falacias de la conciencia humana", las que, según el crítico del Heraldo de Madrid, llenaban de poesía la comedia por debajo de todos sus trucos y paradojas, los cuales, de todos modos, predominaban a la hora de definir la tonalidad de la obra. No sólo cabía entender las alusiones psicoanalistas en clave de parodia, como lo hizo el mismo Miquis (Diario Universal). La derivación hacia la tragedia chocaba con el mensaje de que nada merece la pena de apasionarse por ello. El pesimismo de partida se había resuelto en una farsa hábil y verdadera de diálogo

(Informaciones), en la cual la vanidad de las convicciones era materia cómica, subrayamiento humorístico de la ideología pirandelliana llevada a un extremo de gracia eficaz por el procedimiento de reducción al absurdo (El Debate).

Gran parte de los argumentos aducidos para rebajar el valor de Cada cual a su manera fueron utilizados por los críticos favorables a la pieza de forma que resaltaron inversamente su calidad dramática, que los demás habían reconocido con regateos. Así, la falta de originalidad de la obra fue negada por quienes señalaron que la reiteración de los temas no suponía monotonía alguna. La capacidad imaginativa de Pirandello le permitía hallar expresiones y razonamientos siempre diversos, pero dotados siempre también de particular fuerza sugestiva y dialéctica (ABC y El Socialista). A este principio general se superpuso la consideración de los recursos específicos empleados en Cada cual a su manera, comenzando por el llamativo de la intervención del público, que, por mucho que se le buscaran precedentes, llevaba el sello de la escritura individualísima de Pirandello.

Podía existir una semejanza en lo accesorio entre su teatro y otras manifestaciones dramáticas o de pensamiento, pero su originalidad radicaba en algo más central que unos motivos ideológicos determinados o una particular disposición de la trama: en "la encarnación de sus conflictos en figuras

dramáticas" (El Sol), y éstas procedían de una inspiración que superaba todas las sugerencias anteriores al integrarse en una construcción de coherencia decididamente personal. Aunque la apelación a la acción de los espectadores había existido siempre en espectáculos como la revista o el circo, Cada cual a su manera presentaba la novedad fundamental de que en el público estaban los verdaderos protagonistas del drama (El Liberal), de modo que la interrelación de los planos de la fábula generaba una realización del contenido ideológico en y a través de la escena.

La articulación de Cada cual a su manera en torno a dos acciones paralelas protagonizadas, respectivamente, por los personajes de la ficción que constituye la comedia representada y por los personajes de la vida real, sobre todo los que se ven afectados de manera íntima por su retrato en clave mientras asisten a la representación hasta verse impulsados a intervenir en ella (El Socialista y El Sol), significaba una expresión de gran efecto dramático de uno de los temas habituales de Pirandello, el de la prueba del espejo, el de la extrañeza ante la imagen reflejada que no corresponde a nuestra idea de nosotros mismos, como las figuras del público aludidas en la ficción chocaban con sus contrafiguras escénicas, anulándolas violentamente por medio de su pasión, tan humana, que había hecho fundir la realidad y la farsa en un abrazo, ante el cual perdía toda pertinencia el

problema, también eminentemente pirandelliano, del contraste entre el ser y el parecer (cambios de opinión), que en el ámbito teatral ficticio se había manifestado mediante un juego dialéctico y al cabo voluntariamente abstracto de paradojas vivientes (El Sol y La Voz).

A los dos planos considerados, se suma el tercero de los comentaristas externos de la acción, esto es, el de los que introducen el elemento metacrítico, que engloba no sólo a los que valoran la pieza que se está viendo sino a todo el público que reacciona de una manera u otra ante la comedia de la ficción y la actuación de los personajes que, en el mismo ámbito de realidad postulada, están tomando parte activa en el espectáculo al interrumpirlo. Con ello, el juego de espejos prolonga su radio aún más, a la totalidad de los participantes activos o pasivos del espectáculo teatral hasta un "término inverosímil" de maestría (La Voz): incluso el público de Cada cual a su manera presente en la sala en el sentido literal, no en el figurado de los espectadores concebidos por el autor en el interior de la obra, llegaba a ser manejado por el buen conocedor de su psicología que es Pirandello como si fuera un actor más (El Mundo). Los comentarios potenciales de los espectadores de cada representación de la obra entrarían a formar parte a su vez de ella en un proceso tendente al infinito que suprime definitivamente toda distinción neta entre la realidad y la ficción, entre la verdad y la mentira.

Desde ese punto de vista, Cada cual a su manera fue una de las producciones más extremas de Pirandello. No es extraño que aquéllos que tenían problemas en aceptar su visión incrementaran sus objeciones hasta casi el rechazo, mientras que otros la tuvieron por una de sus obras más logradas precisamente por su exacerbación (El Mundo, El Socialista y El Sol). Era la ruptura por ampliación de los límites del fenómeno teatro, al menos como se entendía éste en términos de ficción ilusionista, por lo que pareció justificado afirmar que "sus dramas y sus comedias no tienen nada de teatro", singularmente la recién estrenada, sino que son "otra cosa nueva, inclasificable mezcla de juego diestro, de conferencia filosófica [...] y de cuadro vivo con calientes colores". Estas palabras de José Luis Mayral (La Voz) no se dirigieron evidentemente a descalificarlo mediante la expulsión del género, como habían hecho otros; antes bien, se proponían ensalzar el alcance inconformista de su labor, es decir, inquietar las conciencias, sacudiéndolas de los tópicos, y "desvalorizar el teatro, y, en consecuencia, la vida actual, que refleja o pretende reflejar el arte escénico" de índole realista -se debería añadir-.

Desgraciadamente, la doble lección artística y moral de Pirandello, tan debatida en cada uno de sus puestas en escena, no volvió a ser escuchada en los teatros madrileños tras el estreno por Mimí Aguglia de sus dos piezas más

experimentalistas hasta entonces. Ninguna otra obra suya extensa sería presentada en la capital de España antes del estallido de la Guerra Civil. El hecho de que el Teatro de Arte dirigido por Enrique Almarza pusiese en escena, el 2 de julio de 1934, su misterio profano en un acto A la salida (All'uscita, 1922; editado en 1916), traducido por Fernando Mínguez y el mismo Almarza, durante la inauguración de dicha empresa teatral alternativa con sede en el Ateneo, no modificó la situación más que levemente, y su recepción fue, además, muy pobre<sup>78</sup>.

Luz fue el único periódico que dedicó un espacio medianamente extenso al comentario de la obra, que para José de la Cueva (Informaciones) carecía de pericia escénica y de originalidad tras el cultivo de la ambientación de ultratumba por otros dramaturgos. Por el contrario, el crítico de Luz destacó el "poder mágico" del dramaturgo siciliano que había hecho vivir en la escena la desnudez trágica del hombre en su sentido metafísico, tal como éste se derivaba de un "doble de sentimiento" que, lejos de ser un artificio, procedía del ahondamiento por el humorismo de la realidad desamparada de la personalidad humana. En A la salida, la situación de las figuras a las puertas de otra dimensión<sup>79</sup>, reducidas a meras apariencias que no llegaban a componer un todo constituido por un contenido rellenando unas formas visibles, y sin hechos que, al encadenarse, generasen una historia, resultaban un

fondo revelador de aquella desnudez, que adquiriría así la plasticidad característica del que el comentarista denominó, haciéndose eco de una cualidad mencionada a menudo con ocasión de otros estrenos, "el genio actual del drama plástico" (Luz).

Aparte de A la salida, que fue dado a conocer fuera del teatro comercial, con todas las limitaciones de difusión que ello suponía, y de algunas reposiciones<sup>80</sup>, Pirandello dejó de ser una realidad escénica a partir de la temporada 1926-1927. En febrero de 1928 apareció la noticia de que Margarita Xirgu estaba ensayando una adaptación de La vita che ti diedi (1923) para estrenarla en Madrid<sup>81</sup>, pero no llegó a hacerlo. Esta desaparición de los teatros madrileños no se acompañó, sin embargo, de un desinterés paralelo por su teatro en cuanto a la crítica.

Ya desde 1925, significados intelectuales de la Corte le consagraron textos en que su personalidad dramática aparecía estudiada en su conjunto, sin el pie forzado del comentario de una obra en concreto. Bien es verdad que en varias de las recensiones de los últimos estrenos de Pirandello, los comentaristas habían aludido a diversos aspectos de su escritura sin relación directa con la obra que estaban juzgando. Así, fueron apareciendo cuestiones como la de la homogeneidad temática que denotaba la solidez de su pensamiento por debajo de las variantes de su expresión (sobre todo en las reseñas de Así es... (si así os parece) y Vestir

al desnudo, en el Heraldo de Madrid y El Sol, respectivamente); su carácter de hombre de teatro preocupado por experimentar con su técnica<sup>82</sup>; su cerebralismo ingenioso<sup>83</sup> y su matización<sup>84</sup>, o la relación entre su filosofía y su actuación personal<sup>85</sup>. Sin embargo, será en los ensayos monográficos donde su teatro será estudiado de manera sistemática, enlazando con los que lo habían dado a conocer en primera instancia tras el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore.

Aunque la mayoría de esos textos hablaron de Pirandello como dramaturgo, que era la actividad que le había convertido en un clásico viviente, apareció también algún artículo que comentó su labor igualmente renovadora como director. Juan Chabás elogió<sup>86</sup> su trabajo al frente del Teatro de Arte de Roma por la selección de obras, que favorecía las relaciones del teatro italiano con el extranjero, y, sobre todo, por la calidad moderna de sus puestas en escena, en las cuales había resuelto desde una creatividad propia los problemas escenográficos y de interpretación.

Los decorados obedecían a su exigencia de que se tuviera en cuenta estrictamente la significación de la obra escenificada para poder hallar los colores y líneas fundamentales que correspondiesen a aquélla, con tendencia a un esquematismo sintético esencial, en forma de "grandes masas de planos que la luz cambia y modifica" según una organización

luminotécnica que sustituyó las candilejas y los demás medios tradicionales de iluminación por un sistema dinámico que permitía adaptar la luz a la acción dramática. En cuanto al trabajo de los actores, Pirandello les enseñaba a evitar el amaneramiento del estilo personal de virtuoso para poder reflejar la vida intransferible, creada de nuevo por entero, de cada personaje, según la omnipresente concepción pirandelliana:

El personaje tiene una vida real -la vida de ficción que nosotros le damos al crearle-, que es más fuerte que toda nuestra existencia. Y un actor perfecto, olvidándose completamente de quién es, debe vivir tan sólo dentro de la contingencia segura y verdadera, más verdadera que él, del personaje que representa. El actor perfecto para Pirandello sería el hombre falso ante nosotros -real en él- que con su torturada familia va en busca de un autor. Desde el momento que un personaje ha recibido vida en la imaginación de un autor, busca -crea- al autor mismo y al actor que ha de encarnarle. Y para eso es necesario que el actor viva de nuevo cada vez que vive en un personaje diferente. No sólo debe aprender un papel, sino que cada vez ha de aprender a ser actor. Diversa la vida, diversa la representación. Con todo esto, dicho queda que los actores de Pirandello no pueden recitar para el público, sino sólo en el caso pirandelliano en que el público se aparezca ante ellos como una ficción. El actor habla dentro del escenario y para la vida cerrada en el escenario.

Los principales ensayos que se dedicaron a la dramaturgia de Pirandello, además de exponer el carácter del teatro pirandelliano según cada crítico, revelan una actitud polémica análoga a la que había movido a los autores de las recensiones de sus estrenos a atacar o defender la legitimidad teatral de su escritura en relación a unos cuantos argumentos

recurrentes. Entre ellos destacan las imputaciones de su carencia de emoción y de su arbitrariedad ingeniosa, que se traducirían en un gusto por sorprender a toda costa en busca de la notoriedad, aun pagando el precio de la deshumanización. El primero fue refutado, entre otros, por Azorín en el es que es tal vez el artículo más importante que dedicó a Pirandello<sup>87</sup>.

De acuerdo con sus reservas ante el teatro realista, el autor de Lo invisible destacó sobre todo la exploración emprendida por Pirandello de un ámbito fuera de la cotidianidad, ámbito al que se llegaba en tres etapas: primero se ponía en duda la realidad sensible, cuyas leyes no sirven para el espacio dramático; luego era la realidad propia, la de la personalidad que quiere ser punto de referencia constante la que se cuestionaba desde el interior de uno mismo y, por último, se descubría que tampoco se puede recurrir a los demás para asegurar la personalidad que se escapa, porque los otros tienen de ella imágenes distintas. El drama acaba por moverse "en plena región de la entelequia" (p. 147), completamente fuera del mundo de la materia y la pasión vivas y en el seno de "un orbe superior, espiritual, incruento, todo imaginación e irrealidad" (p. 145), como un sueño que evoca el recuerdo de otro dramaturgo con soberbia capacidad de abstraer, Calderón de la Barca. Pero la abstracción no suponía que esa "realidad fantasmagórica" no tuviese el vigor pasional de la otra,

puesto que el conflicto de la personalidad con el exterior correspondía a experiencias que se pueden tener de hecho y, en todo caso, siempre era trágica y emocionante "la lucha formidable entre la vida real y la ficticia" (p. 147) que recorría toda la obra dramática de Pirandello, según Azorín, desligándolo de la esclavitud tradicional del teatro al hecho concreto y a la "pasión tangible" (p. 145).

Contra el argumento de la arbitrariedad esnobista de Pirandello se dirigió principalmente el "prólogo" que F. Azzati puso a su traducción de Sei personaggi in cerca d'autore<sup>88</sup>, en el que negó que tuviera cualquier pretensión de éxito fácil a partir de una originalidad toda rebuscada y exterior. Sus asuntos y su expresión dramática de apariencia tan inverosímil y tan paradójica, como juegos caprichosos de ingenio, procedían de la observación profunda de la vida, que ofrece cada día "realidades que parecerían mixtificaciones y burlas y paradojas" (pp. VIII-IX) hecha con la entrega más sincera, "no un juego de artificios ajenos o apartados del sentimiento del autor como calculada obra de análisis, sino una suma de su propio espíritu, fundida espontáneamente en la acción" (p. IX), un espíritu que amaba la vida, pero cuya penetración impedía que se complaciera tan sólo en sus aspectos risueños o fácilmente emocionales:

Luis Pirandello es el primero entre los autores modernos afiliados a esa limitadísima formación no revolucionaria de las apariencias, sino de los más

recóndito en lo más íntimo, que ilumina, en el arte, nuestra vida interior. (p. XI).

Y al ser fiel a esa "vida interior", revelaba también la conciencia recóndita de la época en ella reflejada, con todas sus dudas y esperanzas fallidas en sistemas que pudiesen liberar, o al menos consolar, de las sombras de la incertidumbre ante el presente y el futuro.

Con esta correspondencia entre Pirandello y su tiempo estuvo de acuerdo Andrés Gómez de Baquero (Andrenio), pero las consecuencias que dedujo fueron opuestas para la valoración de la producción teatral estudiada. Su extenso ensayo "Pirandello en España"<sup>89</sup> fue tal vez el ataque más duro contra la propuesta dramática del siciliano, contra el que dirigió sus recursos de crítico diestro en una argumentación que sintetizó con gran poder de convicción la mayoría de las razones para no admirar al autor de Sei personaggi in cerca d'autore que se habían ido aduciendo hasta entonces. Empezando por el análisis de la coyuntura histórica, Andrenio, señaló que Pirandello había llegado a España en el buen cuarto de hora para la conquista del interés de los intelectuales, en un momento en que existía un apetito de novedades por el estancamiento artístico del teatro en boga, que la visita de una compañía italiana prestigiosa y hábil a la hora de promocionarse como la dirigida por Niccodemi capitalizó hasta provocar la fiebre pirandellista. Esta sólo fue una manifestación indígena de

fuerza considerable<sup>90</sup> de una tendencia universal que explicaría el éxito de un Pirandello convertido en "autor de exportación" (p. 43).

De acuerdo con sus prejuicios de conservador en estética, Andrenio protestó ante la desorientación de unos contemporáneos que preferían a la normalidad lo extravagante y lo raro, que amenazaban con expulsar del canon los modelos clásicos para poner en su lugar "ídolos monstruosos, como los de los monumentos aztecas" (p. 14). El anhelo moderno de traspasar los límites de la representación y acceder al centro misterioso de las cosas de manera original había acarreado, junto a diversos hallazgos, absurdos e incoherencias:

El afán de alcanzar expresión más sutil, más patética y más limpia de materialidad conduce al balbuceo, a lo inacabado, a tomar los fetos artísticos por criaturas de una especie nueva. (p. 15).

En su opinión, Pirandello era un ejemplo sobresaliente del fenómeno denunciado, sobre todo por Sei personaggi in cerca d'autore, que Andrenio analizó detenidamente como apuntando al corazón de su prestigio como dramaturgo. Una vez planteada la cuestión de si la convivencia de los Personajes a medio crear con figuras ordinarias de contextura realista era simplemente "una fantasía extravagante [...] fuera de las normas naturales de la dramática" (p. 17), o bien un nuevo procedimiento escénico, el crítico procedió a desmontar esta segunda posibilidad a partir de la refutación de las

observaciones del propio Pirandello en el prefacio del drama y diversos artículos y entrevistas<sup>91</sup>.

La intención de sátira de la práctica teatral, "como una interpretación humorística de lo dramático" (p.19), fue despojada de su trascendencia al plantear que dicha introducción del humor, por otra parte nada nueva en el género dramático, o bien era accidental y no representaba sino "una aportación de realismo" (p. 20) derivada del reflejo de la variedad de la vida y no daba lugar así a una modalidad literaria per se, o bien era fundamental y constituía una actitud sistemática, lo que tampoco era nuevo, ya que se trataba entonces de una parodia y, como tal, no tenía más valor que el de un pasatiempo ingenioso.

En cuanto al postulado de la vida propia y autónoma de las criaturas ficticias, lo aceptó únicamente como una metáfora, puesto que aquella vida de las creaciones literarias sólo presentaba una semejanza alegórica con la existencia humana real en cuanto las interpretaciones sucesivas introducían mudanzas, igual que en el flujo vital. Sin embargo, esto no sería aplicable a los seis Personajes por carecer de una forma definitiva; no se habían realizado aún y, por tanto, representaban simplemente estadios del proceso de creación en el seno de "un experimento de teatro dramático" (p. 47). En sí mismos, no eran sino conatos de individuos que alcanzaban precisamente su mayor eficacia en las escenas en

que revestían mayor apariencia humana en el orden realista, aun en clave de parodia, como en la "de grand guignol" (p. 50) entre el 'Padre' y la 'Figliastra' en casa de 'Madame Pace' o en el desenlace cruento. Así pues, el intento de descubrir nuevas cualidades dramáticas en un tipo de personajes originales (aquellos a medio hacer) se contradecía a sí misma, probando inversamente la superioridad de los personajes y obras sustantivas o ilusionistas, completas de realidad:

Los fetos no son superiores a los seres de tiempo, ni el esbozo a la obra, ni el conato a la realización. Los Seis personajes son fetos literarios. La obra de arte es ensueño, invención; pero también realización. (p. 50).

Pirandello se había servido de los Personajes para escribir, dejándolos al margen, "una obra muy curiosa, un lucido ejercicio de prestidigitación literaria, de ilusionismo escénico" (p. 51), al que contribuían los elementos básicos de "un boceto de drama realista, crudo, de estilo granguiñolesco, y una sátira literaria del personaje y del intérprete, de las interpretaciones del autor de comedias y del comediante cotejadas con la potencialidad o posibilidad del personaje de ficción" (pp. 50-51). Todo ello configuraba un comentario teatral ingenioso -en tanto "el ingenio comprende y expresa" (p. 52)-, pero no una creación genial por la ausencia de materialización, condición de la emoción humana propia del teatro, al menos de un teatro popular y no de atractivo tan

sólo como inteligente "tema erudito de academia o cenáculo literario" (p. 54):

Seis personajes en busca de autor [... es] una obra extravagante, en el buen sentido de la palabra; una obra suelta, fuera de las colecciones, llamada a peregrinar sola o en mala compañía por los caminos del arte. La atracción que ejerce sobre un cierto número de espíritus selectos, escoltados por una turba de snoobs, me parece un placer profesional de intelectuales saturados de literatura. (pp. 57-58).

Dada su desconexión de las fuentes de emoción dramática, razón por la que no podría ser piedra de fundación de un teatro futuro, pues podría tener "imitaciones, pero no prole" (pp. 20-21), ¿cómo explicar el prestigio excepcional de la obra maestra pirandelliana entre las diversas explotaciones del gusto de la novedad por la novedad que Andrenio veía en su tiempo? Ahí entraba la consideración de la habilidad teatral del autor. Aunque pareciera la suya una dramaturgia atrevida de joven, se podía percibir el oficio de muchos años de vida creativa, mucha "cocina literaria" (p. 44) en la gran teatralidad desplegada, por ejemplo, en las transiciones entre el mundo de los Personajes y el de los actores y, en general, en el talento de la composición, que le habían permitido triunfar más que en ninguna de sus otras piezas en su búsqueda del interés por el procedimiento de la sorpresa. Pero ello no salvaba a Sei personaggi in cerca d'autore ("obra de sorpresa y habilidad, en que se inserta un fragmento dramático", [p.

27)) de la descalificación de ser un mero fruto de ingenio, por mucho que éste fuera de un virtuosismo sobresaliente.

Si la concepción que de Pirandello tuvo Andrenio puede resumirse en una fórmula, ésta sería la de "autor muy ingenioso" (p. 30). A su ingenio atribuyó a la vez la variedad de los elementos que atraían la atención por su extrañeza y la incapacidad de producir una creación firme. Como declaró en el principio mismo de su ensayo:

Pirandello me parece un ingenio sumamente interesante, proteico, móvil, lleno de ensayos y conatos, en el cual apuntan muchas posibilidades que no llegaron a florecer ni a dar fruto. [...] Se percibe en sus obras como una diseminación del ingenio, solicitado por muchas tentaciones, curioso de muchos motivos, amigo de vagabundear por todos los senderos del Parnaso. De esa movilidad, que llega al acrobatismo; de esa multiplicidad de matices, de intentos, de sugerencias, viene el que se preste a su obra a tan diferentes interpretaciones. (p. 9).

De ahí la afirmación de que era un autor fragmentario, de escaso aliento "para una vasta composición literaria, armónica y coherente" (p. 31), que brillaba sobre todo en la creación de novelas cortas y, sobre todo, en la utilización de "métodos de prestidigitador" (p. 23) para convertir su limitación en una ventaja, falsa bajo su apariencia deslumbrante:

Gran parte de lo que pasa por originalidad de su teatro se debe a esta tendencia fragmentaria, a esta incapacidad o dificultad para una composición de gran estilo y de firme y simétrica arquitectura. Como Pirandello tiene un ingenio muy ágil y el hábito de escritor le ha dado gran soltura de mecanismo de

pensamiento, salva la dificultad con una pirueta, con una sorpresa, con un efecto de ilusionismo. (p. 31).

Lo mismo podía decirse de su filosofía. Esta no era tal, según Andrenio, pues no poseía un sistema de líneas claras que se acusase de forma determinada en sus obras, y los conceptos de humorismo, de la personalidad múltiple, del conflicto entre la realidad y la ficción, etc., no eran más que procedimientos o inspiraciones de artista en estado de nebulosa:

La filosofía de Pirandello la han elaborado sus comentaristas para explicar las cabriolas de su ingenio y los caprichos de su dramática, en vez de aplicar al caso los procedimientos generales de la crítica. (p. 24).

Siendo el contenido ideológico de sus obras un truco análogo al de la técnica teatral, el crítico llega a aceptar, aun marcando las distancias de intención literaria, la comparación de Pirandello con Muñoz Seca, de quien el siciliano sería un equivalente "a quien han tomado en serio, unos por simplicidad, y otros por exceso de sutileza" (p. 27). Al menos, ambos coincidirían en su método, con la diferencia de que, en el italiano, "el absurdo inicial, en vez de producir consecuencias cómicas, produce consecuencias dramáticas" (p. 32):

Me parece cierto que Pirandello aplica al drama y a la comedia sería el procedimiento del vaudeville o del juguete cómico, que consiste en sentar un absurdo inicial e ir desarrollando las consecuencias a favor del pacto que tienen hecho los personajes de renunciar al sentido común y a la evidencia. El absurdo y la sorpresa son los

pilares de su dramática. Sobre ellos edifican una inventiva fértil y una osadía acrobática. (p. 27).

Paragonar al autor de Sei personaggi in cerca d'autore con el maestro del astracán significaba una degradación de la que sólo nos podemos hacer idea recordando la bajísima estimación en que tenían algunos de sus contemporáneos a Muñoz Seca. El golpe que ello podía significar para el prestigio de Pirandello puede resumirse en el siguiente pasaje, procedente de una reseña de Pirandello y Cía<sup>92</sup>:

La mayor avería que le ha ocurrido al pirandellismo en España es que un crítico de la legítima autoridad y el talento de Andrenio sea antipirandelliano.

Sin embargo, el ataque no bastó para compensar en la balanza el peso de los valores de renovación de Pirandello, a los que Andrenio se había opuesto por un principio clasicista que no pasó desapercibido<sup>93</sup> y que limitaría plausiblemente su influencia entre los intelectuales estéticamente progresistas, aunque no dejase de tener eco también entre ellos. A este respecto, el ensayo que dedicó a Pirandello Enrique Estévez-Ortega<sup>94</sup>, quien se suele distinguir tanto por sus conocimientos amplísimos de la escena internacional<sup>95</sup> como por su tendencia a resumir el estado de opinión sobre el tema tratado más que dar una visión original, puede ser representativo del efecto de los posicionamientos

críticos de Andrenio, a los que hay que sumar los de Azzati, ambos citados textualmente.

El primero sembró dudas en él sobre su trascendencia. Aunque Pirandello "ha sugerido a los demás deseos de hacer cosas nuevas, de modificar y romper lo viejo, lo usado y de remozarlo" (p. 108), lo que bastaba a hacerlo considerar como una fuerza innovadora en la práctica, era discutible que la suya fuese una originalidad esencial. Haciéndose eco de la calificación de su técnica de cocina literaria con mucho oficio por Andrenio, Estévez-Ortega vio en el dominio de la teatralidad el rasgo principal de su dramaturgia, por debajo de los "recursos insospechados" (p. 109) que utilizara en cada pieza, unas veces logrados y otras, como en el desenlace forzado -en su opinión- de Cada cual a su manera, no tanto. Esa maestría técnica general era la que le llevaba a la exhibición de ingenio, al culteranismo equivalente a la acrobacia del crítico anterior:

El culteranismo que parece advertirse en sus alardes escénicos, es, más que nada, un exceso de dominio de la técnica teatral; ese savoir faire peculiarísimo que le permite disfrazar la verdad real en imaginativa, gracias a sus portentosos recursos, a su ingenio inagotable, a su poderosa inventiva, hecha poco a poco en la novela y en el cuento. (p. 113).

Pero, a diferencia de Andrenio, sí creyó que su teatralidad se sostenía sobre una construcción sólida de ideas y sentimientos. Todas sus obras se complementaban en el

sentido de que cada una ofrecía una perspectiva singular de las cuestiones que, en conjunto, formaban su filosofía. Al contrario de la mayoría de las piezas que se estrenaban, las suyas resultaban también nuevas en el panorama por la enjundia de sus preocupaciones, que dijo -siguiendo a Azzati, aunque sin mencionarlo- enraizadas en lo profundo de su espíritu hasta el punto que la necesidad de exponerlas se convertía en casi una obsesión, ante cuyo apremio no había vacilado en sacrificar "los cánones, reglas y costumbres de siempre" (p. 113) con el fin de expresarlas con mayor viveza, con emoción más plena a través de personajes que sienten y padecen, animando lo que, dado su origen, podía reducirse a simple cerebralidad, pero que, al contrario, se convertía en estímulo de reteatralización. Mientras que otros se limitaban a confiar exclusivamente a la palabra la comunicación de un efecto estético (Gabriele D'Annunzio fue el escritor mencionado) o de unas ideas, Pirandello ponía a contribución sus habilidades teatrales para crear producciones en que un contenido no convencional modificaba estructuralmente en la misma dirección las formas escénicas de que se servía.

En este sentido, Pirandello parecía confirmar la impresión de su parecido a George Bernard Shaw en cuanto a la actitud ante la materia dramática. Araquistáin<sup>96</sup> los emparejó de hecho al considerarlos "los dos hombres más representativos del teatro contemporáneo, por su acción

disolvente" mediante una comicidad reductora al absurdo de todos los criterios sobre los que se fundaba el edificio ideal y material de la sociedad vigente hasta entonces, sin excluir por supuesto el teatro. En reacción contra el anquilosamiento de las convenciones dramáticas, estos autores parecieron volver sus ojos a la variedad ilimitada de la vida y la conciencia. La principal diferencia entre el siciliano y el angloirlandés estribaría en los ámbitos sobre los que se ejerció su crítica disolutoria. Mientras que Shaw solía operar sobre la conciencia social, Pirandello lo hacía sobre la del individuo hasta llegar a una conclusión de "escepticismo absoluto en el conocimiento lógico, en el moral y en el estético".

Ante la multiplicidad en la misma persona de las conciencias morales, ante la inexistencia de soluciones de continuidad entre la razón y la locura o la ficción y la realidad, ante la imposibilidad de aprehender la verdad, el autor de Così è (se vi pare) renunció por completo a "todo criterio trascendente". Sin embargo, ello no le había supuesto adoptar una actitud impasible y distanciada, puesto que el humorismo revelador de la falacia de las ilusiones epistemológicas y de identidad del ser humano albergaba un sentimiento de piedad difusamente religioso<sup>97</sup> cuya consecuencia sería una "comunidad colectiva" de compasión ante la cual su arte salvaba un riesgo que acecha a toda actitud

escéptica y que Pirandello no parecía haber sorteado tan airosamente en su vida pública:

El peligro de ese pirronismo es que degenera en cinismo de tonel, en franca impudicia, como el de Diógenes. Ya es sospechoso que Pirandello figure entre las camisas grises, si no negras, del fascismo, que en agradecimiento a tan valiosa conquista ha subvencionado liberalmente su teatro. Si no hay verdad firme acerca de nada, ¿cómo ha de haberla acerca del estado? Lo tragicómico sería que Pirandello, después de reírse de todas las nociones humanas, sólo se pusiera serio ante el régimen fascista. Pero lo probable es que un humorista tan radical como él tome pirandelianamente al Mecenaz y sólo en serio el mecenado. Y, sin embargo... Pero no seamos demasiado severos con Pirandello por un tiquismiquis político. Su obra literaria nos importa.

Las últimas frases de la cita, escritas por un destacado militante del socialismo español, presumible enemigo por tanto de lo que representaba un compromiso con el Fascismo como el de Pirandello, sugieren que la evolución política de éste no modificó demasiado su imagen en el Madrid previo a la Guerra Civil. Se le valoró siempre en un orden estético y, como mucho, filosófico, esto es, en relación a sus ideas tal como aparecían expresadas mediante unas formas dramáticas que fueron las que interesaron primordialmente a los críticos, aunque existiera la inevitable mediación de sus mentalidades respectivas.

El mismo Araquistáin atacó en La batalla teatral<sup>98</sup> el escepticismo pirandelliano en nombre del "grave síntoma histórico" (p. 143) que podía suponer que la disolución de la conciencia y el escepticismo acarreasen una dejación de las

responsabilidades de cada uno para con la sociedad en nombre de la imposibilidad de conocer y, consecuentemente, de actuar hacia su mejora, lo que, para aquel intelectual comprometido estaba cerca de ser una aberración mental y ética, que ejemplificó en la sofistería de Così è (se vi pare) (v.s.). Ello no le impidió seguir manteniendo una buena consideración del dramaturgo, que no cambió sustancialmente a juzgar por el hecho de que buena parte de las páginas dedicadas a Pirandello en aquel libro sean un resumen de los artículos de Araquistáin publicados tras el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore.

La actitud del intelectual socialista aporta indicios para no creer que el relativo eclipse de Pirandello en Madrid durante los años treinta deba atribuirse a la politización creciente del panorama intelectual español, impresión que contribuye a confirmar el hecho de que hubieran sido críticos en principio conservadores tanto como los progresistas los que habían defendido o atacado indistintamente a Pirandello a la hora de comentar las piezas estrenadas de éste. El ensayo de Araquistáin sugiere indirectamente que las posibles causas de aquella baja de interés por el dramaturgo siciliano fueron otras. Su resumen de lo escrito años antes, procedimiento no excepcional<sup>99</sup>, hace pensar en un cierto agotamiento del debate sobre la producción teatral pirandelliana, un debate en

el que se fueron reiterando los mismos argumentos con más o menos penetración, pero sin demasiadas variaciones.

Prácticamente se había paralizado a Pirandello en una forma que no sólo dejaba de lado una buena parte de las potencialidades exegéticas de las obras conocidas sino también solía dejar escapar la importancia del giro representado por el ciclo de los mitos. El propio Araquistáin pareció despreciar su intuición del espíritu religioso no confesional subyacente al humorismo pirandelliano al no utilizar materiales de sus textos en que aludía a ese "sentimiento piadoso" (esto es, de piedad) para el capítulo monográfico sobre Pirandello en La batalla teatral, a pesar de que el libro es posterior al estreno original de aquellos mitos pirandellianos, sobre todo el de Lazzaro (1929), que es precisamente su pieza más directamente ligada con una temática religiosa<sup>100</sup>.

La fijación del autor de Sei personaggi in cerca d'autore en figura teatral ya clásica le restó seguramente fuerza de actualidad, sin la cual es probable que no se le quisiese otorgar una atención que estaban acaparando otros dramaturgos europeos de vanguardia que no habían tenido aún la suerte de ser estudiados y, menos todavía, estrenados en Madrid con la frecuencia de Pirandello, si bien esto no disminuyó el reconocimiento de su lugar preeminente en el proceso de renovación del teatro italiano y, por ende, del europeo. Es

sintomática la afirmación de Laviada en 1933 de que "puede servir de guía a los nuevos autores para ir en la vanguardia del arte dramático"<sup>101</sup>. La recomendación era ociosa, pues la resonancia de Pirandello en dramaturgos españoles de la época fue considerable<sup>102</sup>, pero tiene el interés de sugerir hasta qué punto Pirandello continuó siendo una presencia con fuerza suficiente como para atravesar incluso la crisis de la Guerra Civil y convertirse en uno de los dramaturgos renovadores mejor aceptados durante los años del régimen franquista<sup>103</sup>.



3.2.1.2.2. LA FUNDACION DEL GROTTESCO. LUIGI CHIARELLI:

En pocas ocasiones los historiadores del teatro han dispuesto de una fecha precisa que pudiese servir de emblema indiscutible del comienzo de una mutación en el panorama dramático de una época o un país. Una de ellas es, sin duda, la del 31 de mayo de 1916. Aquel día, el estreno en el teatro Argentina de Roma de La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli, significó no sólo la consagración definitiva de su autor sino también, y sobre todo, el primer éxito italiano de un modelo de dramaturgia abiertamente rupturista con las modalidades naturalistas, burguesas o poéticas antes imperantes, frente a las cuales planteó una alternativa que pronto recibiría el nombre de grottesco, a partir de la calificación genérica elegida por Chiarelli para su farsa ("grottesco in tre atti"). Esta etiqueta hizo tal fortuna que fue aplicada a un buen número de dramaturgos que, sobre todo en los primeros diez años después de la revelación de la obra más conocida de Chiarelli, parecieron seguir sus pasos en el cuestionamiento de las formas teatrales burguesas y, por lo tanto, también de la mentalidad que éstas reflejaban.

Todos ellos habrían articulado un movimiento dramático renovador de una solidez comparable a la de otros igualmente coherentes como el Expresionismo alemán o el Futurismo ruso, más allá de las diferencias individuales de cada autor. Así,

fueron a veces incluidos en el grottesco dramaturgos tan dispares como Luigi Pirandello y Rosso di San Secondo, quienes le otorgaron su mayor prestigio, a costa de difuminar sus límites. La polémica consiguiente, alimentada por la diferente concepción del movimiento, aún no se ha resuelto.

Mientras por una parte se ha podido atender a los posibles rasgos comunes, tales como el humorismo amargo del descubrimiento de la falacia de las apoyaturas sociales y morales que pretenden asegurar el ser social a despecho de su caprichosidad cambiante o la pintura de los personajes al modo de marionetas como mecanismo de denuncia de la relatividad débil del comportamiento humano. Por otra, también se ha circunscrito el grottesco a aquello que podía deducirse con claridad de la pieza fundadora, es decir, la utilización extensa de motivos ideológicos y formales del teatro burgués de preguerra, aunque trasmutando su significado hacia un escepticismo irónico, con lo que se excluían los experimentos formal y conceptualmente más audaces de Pirandello, Rosso di San Secondo y, más tarde, Massimo Bontempelli, y el movimiento quedaba reducido a su fundador, además de Luigi Antonelli y Enrico Cavacchioli, es decir, los dramaturgos considerados tradicionalmente como los grotteschi por excelencia, a pesar de las notables diferencias entre ellos. Al menos en apariencia, obedecen a tipos muy distintos de escritura la tendencia a la farsa satírica de Chiarelli, el gusto por lo

fantástico de Antonelli y las pretensiones de trascendencia filosófica de los simbólicos muñecos de aire futurista del tercero de los autores citados, de manera que, al fin y la postre, parece que se habría de abordar el grotesco como una generalidad lata compatible con las marcadas individualidades de sus posibles miembros. La ambigüedad resultante ya se manifestó, entre otras cosas, en los diversos análisis efectuados por la crítica madrileña con ocasión de la subida a las tablas de las obras correspondientes.

La revelación escénica de aquella corriente renovadora se produjo gracias a la serie de representaciones ofrecidas por la "Cía. Vera Vergani" en la temporada de 1923-1924. El hecho de que se estrenase con anterioridad, por la "Cía. Manuel París" (Imperial, 6-I-1923), la versión con el título de Lo que no te esperas<sup>104</sup> de la comedia Quello che non t'aspetti (1921), de Luigi Barzini y Arnaldo Fraccaroli<sup>105</sup>, la cual se relaciona con el grotesco al tratarse de una parodia suya y del pirandellismo, no tuvo ninguna consecuencia exegética de interés aquí, ya que fue tenida por una farsa cualquiera de objetivo comercial y tratada por ello muy desdeñosamente<sup>106</sup>. Este precedente no cuenta, pues, a la hora de hacer la crónica de la llegada del movimiento italiano a Madrid. La primicia continúa correspondiendo al estreno de la chiarelliana La maschera e il volto por el conjunto dirigido por Dario Niccodemi, que la interpretó con una

comprensión total de sus características el 23 de diciembre de 1923, un día después del resonante de Sei personaggi in cerca d'autore, de Pirandello.

La cercanía de ese acontecimiento influyó menos de lo que se podría esperar en la recepción de la pieza de Chiarelli<sup>107</sup>, aunque hubo alguna comparación que remite a la clasificación implícita de ambos autores en una empresa dramática similar, con desventaja para una comedia indudablemente divertida pero no compleja a la manera personal y originalísima de Pirandello (España). Era verdad que el grottesco pionero parecía respetar las reglas de juego del teatro burgués tradicional, sobre todo en una fábula que no dejaba de aprovechar algunos de los motivos más conocidos de la modalidad contra la que se había alzado<sup>108</sup>, empezando por el del adulterio como origen del conflicto<sup>109</sup>, que suscitó la objeción de su carácter manido (La Epoca). No obstante, cupo aducir que precisamente la anécdota convencional, por momentos cercana incluso al vodevil (El Socialista), que sintetizaba el problema moral planteado, facilitaba también la intención de hacer ver más efectivamente su falsedad intrínseca en toda su magnitud (Heraldo de Madrid y El Liberal), que iba más allá de la repetición cansina de unos comportamientos en el teatro. La ruptura de expectativas efectuada aún en el tributo aparente a las convenciones sociales -y dramáticas- otorgaba mayor fuerza a una sátira

mordaz no sólo contra el honor calderoniano (El Imparcial) -un simple pretexto, sino especialmente "contra la sociedad y la hipocresía de sus hábitos" (Heraldo de Madrid).

Como bien indicaba el título, "su primer acierto" (ABC), Chiarelli pretendió arrancar la máscara de la ficción impuesta socialmente para poder descubrir el rostro de la verdad íntima con toda su emoción. Esta pugna de la autenticidad del sentimiento dolorido por salir a la luz teñía de tragedia unas peripecias tanto más cómicas cuanto su ridículo no parecía buscado sino que surgía sin esfuerzo de la perspectiva distanciada impuesta por el satírico desajuste de la verdad y la convención, del mundo que se toma en serio y la vida (Heraldo de Madrid). Lo triste y lo desenfadado se fundía inextricablemente a través de un desarrollo destacado por su habilidad y soltura por casi todos, con las reservas de un Enrique Díez-Canedo para quien valía más la concepción de la pieza que su plasmación práctica a causa de la que consideró lentitud de los actos y ausencia de novedad -probablemente intencional- en las reflexiones (El Sol).

Aquella fusión, sostenida en el transcurso de la acción, generaba continuamente un sentimiento humorístico, no demasiado alejado por cierto del concepto pirandelliano, que integraba los diversos elementos presentes en una unidad de sentido basada en la profundización en las contradicciones del ser humano como animal social más que en el moralismo de la

sátira clásica, lo que confería a la obra sus tonos originales, íntimamente renovadores en el marco genérico de la comedia (Heraldo de Madrid, El Imparcial, El Liberal y El Sol [v.i.]), también en el aspecto de su escritura.

No era esperable que un cambio tal de perspectiva no afectase también a la expresión, por más que el autor quisiera conservar lo más posible de la vieja forma, y de ahí la entreveración del realismo hasta entonces predominante con elementos de aire arbitrario, de farsa precisamente grotesca (La Epoca), que contribuían al surgimiento del nuevo humor, de cuya complejidad tragicómica esa conjugación de lo verosímil con lo libremente imaginario resultaba equivalente en una dimensión distinta. No por ello se la percibió como separada en el producto artístico final, perfectamente integrado, repetimos, hasta el punto de poder ser gustado el primer fruto del grotesco en toda su madurez, gracias a la cual pasó de mera propuesta a realidad histórica y dramáticamente significativa, digna más de definición que de juicio. El tratamiento de Chiarelli como si fuera un clásico sería la consecuencia más llamativa, tanto en el resumen de sus aportaciones dramáticas como en el estudio de los orígenes y esencia de su grotesco. Merecen citarse unas palabras de Díez-Canedo (El Sol):

Tiene importancia La máscara y el rostro en la historia del teatro italiano contemporáneo, porque [...] inicia una liberación del género cómico, emancipándolo de

ciertos prejuicios de observación, permitiéndole un trato arbitrario de la realidad y exigiéndole, en cambio, no la lección moral de otros tiempos, no el risueño castigo de las costumbres, sino la percepción de un sentido de la vida en el grotesco bullir de la especie.

En cuanto a los orígenes, fueron mencionados, sin explicaciones, los precedentes de la commedia dell'arte y de George Bernard Shaw (La Epoca), además de los de El cadáver viviente, de Tolstoy, y del John Millington Synge de The Playboy of the Western World (España), comparado con el cual la comedia italiana pareció "más amable y mucho más vulgar" (El Sol), descalificaciones éstas que no contemplaban las profundas diferencias de concepto entre las dos obras, como tampoco las de La maschera e il volto con los demás precursores citados, a pesar de la coincidencia en motivos del argumento (Tolstoy o Synge) o en la actitud de burla contra los prejuicios sociales (Shaw).

En lo que se refiere a la explicación del grotesco, Melchor Fernández Almagro fue uno de los primeros críticos madrileños en querer dar una acepción precisa a tan resbaladizo término. Siguiendo el libro de Silvio D'Amico Il teatro dei fantocci (1920), puso énfasis en su carácter de reacción antirrealista al decir que constituían ese teatro "unos cuadros deliberadamente arbitrarios, indóciles de propósito a las reglas a una realidad inmediatamente atendida" (La Epoca).

La primera representación de la pieza en castellano (La máscara y el rostro) por la "Cía. de Comedias Rivera-De Rosas", en el teatro Centro el 9 de abril de 1926, dio lugar a un mayor interés por el problema de sus relaciones con Pirandello, cuya fama en Madrid había aumentado considerablemente, haciendo que su papel de punto de referencia se incrementase considerablemente desde 1923. De hecho, la empresa quiso sacar partido de la fama del siciliano anunciando en las gacetillas que la obra a estrenar era precursora de la producción pirandelliana, relación que no fue aceptada en general por la crítica<sup>110</sup>.

Si bien el grottesco no había adquirido un nombre hasta La maschera e il volto, obra en la que se presiente la sacudida del mundo de la alta comedia efectuada con más valentía por el autor de Il piacere dell'onestà (La Epoca), se adujo correctamente que Chiarelli no había señalado el camino a un Pirandello dramaturgo cuyos temas habían aparecido con anterioridad en su obra narrativa (El Sol). Por otra parte, la preocupación por la verdad presente en ambos escritores partía de posiciones distintas, ya que lo que en uno era un cuestionamiento de orden metafísico en torno a la relatividad del conocimiento, en el otro el problema se planteaba en el seno de la sociedad, como un ataque a la hipocresía del qué dirán tan donosamente satirizada en La maschera e il volto (Informaciones) en términos, no de exploración filosófica

sino, de explotación teatral. Chiarelli había atendido sobre todo a aprovechar las potencialidades del tema para sorprender y divertir buscando "templar la emoción con la ironía" (El Sol), esto es, provocar al tiempo los dos sentimientos trágico y cómico de los géneros básicos del teatro, cuya separación neta en el teatro anterior, con la excepción de un Synge, por ejemplo, aseguraba su carácter desconcertante a la manera pirandelliana (El Mundo) respecto de las técnicas al uso y, por tanto, su valor de originalidad.

Repitiendo conceptos ya conocidos, se elogió unánimemente a la obra por la conversión continua de lo caricaturesco en emocional y al contrario en que parecía residir la clave de explicación del grotesco, cuya eficacia moderna procedía de haber escapado a todo esquematismo en la expresión de los afectos. Chiarelli había conseguido hacer reír con aquello que solía hacer llorar en marcos más o menos melodramáticos, y así motivos tan graves como un crimen o un entierro aparecían tratados humorísticamente (La Libertad y El Socialista). Conviene señalar, sin embargo, que esto no se interpretó como un rasgo de cruel comicidad negra, pues la deformación caricaturesca de personajes y situaciones no operaba mediante la degradación de sus rasgos sino más bien mediante el despliegue de una autoconsciencia canceladora de la trascendencia aparente de unos acontecimientos cuya vaciedad quedaba al descubierto y, con ello, la de los dramas

románticos o naturalistas contruidos sobre esa base, como sugirió Díez-Canedo (El Sol), tras haberse referido al procedimiento distanciador de la modalidad chiarelliana (y pirandelliana, entre otros dramaturgos):

El grotesco, y le llamaremos así para emplear la denominación que el propio autor quiso dar a su comedia y que hizo fortuna, hasta el punto de designar hoy toda una tendencia del teatro en Italia, viene a ser una caricatura sentimental en que, constantemente, la pasión se desdobra, contemplando sus mismos trances con mirada de ironía.

Asimismo, se percibió cómo Chiarelli había ideado una sátira ciertamente dura en su burla irónica del honor conyugal y otras convenciones sociales que removía las entrañas de la mentalidad burguesa (El Socialista y La Voz), pero no se había ensañado con sus víctimas, gracias no sólo a un estilo agradable lleno de desenfado (ABC y El Imparcial), sino especialmente a la atención constante a las consecuencias humanas del conflicto. El desenmascaramiento descubría un fondo palpitante de dolor por el amor y la dignidad perdidos (ABC e Informaciones), cuya emoción patética, pero sincera por la destrucción cómica de los tópicos, remitía al mejor romanticismo.

En la pieza, "se funden el concepto y la forma dentro de un amargo humorismo, que, al través de sus cínicas apariencias, oculta una modulación romántica" (ABC) que podemos considerar de índole ética por su procedencia de un

compromiso sólido con unos ideales de comprensión y de autenticidad vital (La Epoca, El Imparcial, Informaciones y El Socialista), ideales que asientan la sátira sin diluirla en moralejas o tesis por la habilidad dramática del autor.

Una vez más se ensalzó la capacidad chiarelliana de expresar su visión del mundo con aire de espontaneidad, desprendiéndose naturalmente el humor del diálogo ágil y gracioso, esmaltado de figuras de pensamiento, y del desarrollo holgado de la sátira en escenas donde nada era accesorio. Hasta los personajes secundarios daban pinceladas armónicas al cuadro, mientras las situaciones eran tan significativas como la palabra en la generación de significados, como por ejemplo cuando el entierro simboliza el fin de un pasado esclavo de las convenciones poco antes de que la paradoja legal del desenlace acuñase definitivamente el ridículo triste de aquella sociedad (La Epoca, El Imparcial, Informaciones y El Sol).

La conclusión de que se trataba de una de las obras más importantes del teatro italiano contemporáneo (La Libertad y El Sol) se imponía tras esta confirmación de las cualidades ya enumeradas en 1923. Sin embargo, este estatuto prestigioso no había bastado para conjurar el temor a la reacción del público. Aunque se pensó que el desconcierto por la conjunción cambiante de los registros opuestos de "lo irónico y lo dramático; lo de intensidad emotiva y lo de enorme fuerza

cómica", podía suscitar el rechazo de un público no muy acostumbrado a tal mezcla (La Voz), el hecho igualmente observado de que La maschera e il volto "es más nueva por dentro que por fuera" (El Sol) sugería que ésa no era la principal amenaza para el éxito.

La diversas veces demostrada intolerancia del público madrileño de teatro culto en lo que se refería a la aceptación de normas morales más flexibles que las vigentes, haría temer un rechazo de la defensa chiarelliana de los sentimientos personales por encima de la exigencia popular de castigo de la infidelidad femenina, además del peligro de la mostración en escena de unas transacciones adulterinas escabrosas para la época. Los aplausos parecieron desmentir la impresión de mojigatería: lo que habría fracasado ciertamente diez años antes, indicaba en 1926 una mayor comprensión por parte de los espectadores madrileños, y esto había de significar un estímulo para desterrar las pacatas comedias blancas, según el crítico de El Imparcial. Pero, ¿denotaba verdaderamente este triunfo inicial de La máscara y el rostro una apertura mayor del público? Sólo relativamente. Los adaptadores del texto italiano, Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, pusieron mucho de su parte para limar los atrevimientos presuntos del original en una intervención ampliamente manipuladora<sup>111</sup>, a pesar de lo cual la crítica no hizo mención al hecho.

Curiosamente, en la adaptación no se efectuaron demasiadas supresiones, entre las que se cuentan, no obstante, la eliminación de observaciones cínicamente misóginas<sup>112</sup> e inmorales<sup>113</sup> o , más importante, un ataque del protagonista en el segundo acto contra la atadura de las convenciones<sup>114</sup>. Más frecuentes son los cambios que, aun siendo breves, desvirtuaron la intención original, entre los que se cuentan la rebaja del consentimiento de su desgracia por parte de 'Luis' ('Cirillo'), el personaje de contraste con el celoso protagonista<sup>115</sup>; sustituciones de exaltaciones sensuales por juegos de flirteo mundano<sup>116</sup>, o, desde un punto de vista estilístico, la tendencia generalizada a desarrollar retóricamente los diálogos normalmente concisos de la comedia italiana, de manera que la vibración emocional cuyo tono sincero se acrisolaba en la andadura entrecortada y matizadamente coloquial de los diálogos originales adquirió en la versión un convencional aire discursivo vaciado de vida<sup>117</sup>.

Muy significativos son los pasajes interpolados con una profusión excepcional en un panorama madrileño donde los adaptadores solían preferir más bien abreviar. La adopción del procedimiento contrario parece arbitraria en algunos casos<sup>118</sup>, pero en otros se debió probablemente a una intención de prevenir la incomprensión de la obra por el público, bien verbalizando o indicando en acotaciones las

emociones que se sugerían con más sobriedad en La maschera e il volto, bien matizando con alusiones favorecedoras los propósitos y actuaciones que se podían tener entonces por inaceptables. Lo primero puede comprobarse, por ejemplo, en las réplicas finales de la obra, en las que 'Pablo' manifiesta su intención de huir a América con su esposa recuperada (el original no indica destino de huida) cuando la marcha fúnebre los interrumpe: 'Sara' exclama "Mi entierro...", a lo que el marido contesta "¡Ahora empiezas a vivir!" (p. 88), expresando con palabras el nuevo futuro que les aguarda allí donde Chiarelli había confiado la fuerza emotiva del momento a la ternura del abrazo (p. 91). En otras ocasiones, cuando Chiarelli había declinado hacerlo por la misma claridad de los sentimientos en juego, los adaptadores creyeron oportuno orientar a los actores sobre la interpretación, con resultados desiguales. Mientras que la indicación de que "Toda la escena ha de tener una entonación entre sentimental y amarga, sin llegar a tonos demasiado apasionados ni dramáticos" (p. 82) se corresponde bien con el tono de la ya citada escena del acto III en que 'Paolo' y 'Savina' se reconcilian definitivamente, no parece tan acertada la postulación de una interpretación cómica<sup>119</sup> al final del acto segundo, cuando ambos cónyuges están conmocionados por el reencuentro.

La inserción de texto en atención a los prejuicios morales del público resultó aún más distorsionadora. El

predicado universal en boca de 'Cirillo'/'Luis', el marido tolerante, de que "siamo in troppi nelle stesse condizioni" (p. 53) se limitó prudentemente al país donde se desarrolla la trama: "Somos tantos en Italia en las mismas condiciones" (p. 43). Al mismo personaje se atribuyó también una frase apócrifa en defensa de una institución matrimonial de la que se ha estado burlando a lo largo de toda la obra: "El matrimonio es una delicia hasta en su preludeos" (p. 41). En algún momento se defendió implícitamente el viejo sentido del honor en contra de la intención evidente del dramaturgo, como cuando el protagonista, tras fingir el asesinato de la adúltera pide a su amigo 'Luciano' que sea su abogado apelando a su conocimiento de "mi genio, mis ideas, mi modo de pensar, tan diferente al de la generalidad de las gentes modernas en punto a honor" (p. 52), palabras completamente ausentes en el original. La intervención más grave al respecto fue más allá de alusiones de detalle. Mientras que en italiano, 'Savina' engaña a su marido asumiendo la responsabilidad en todo momento, en la versión se quiso paliar su culpa echándosela a su seductor, como para rehabilitarla y facilitar el perdón, en lugar de la idea chiarelliana de comprensión del otro con todos sus defectos o pasado<sup>120</sup>.

Como si todas estas precauciones no bastasen, además de recomendar que las compañías hiciesen saber previamente "que se trata de una obra de gallardías y atrevimientos contra

prejuicios sociales y falsos conceptos de honor" (p. 29), Tedeschi y Fernández Lepina añadieron un "prólogo de los traductores", recitado inmediatamente antes de la representación, para advertir a las señoras y señoritas espectadoras que el autor no había pretendido otra cosa que defenderlas y a los señores que la obra había sido concebida con la intención "muy noble y muy honrada" (p. 31) de despojar las máscaras que ocultan la falta de honor...:

El autor de esta farsa [...] quiso hacer una dura sátira contra el honor, y mofarse de los que, viviendo sin honor, viven tranquilos, porque piensan que nada de su deshonor se sabe. Llevando su pluma por tan blando surco, apartóse un tanto de este su primer propósito, y [...] hizo befa de toda la variada especie de maridos... descentrados, y de toda la gama de liviandades. Quiso después despojar todas las caras de las máscaras [...]. Y como vio que hoy en el mundo no hay rostro sin máscara o carácter sin fingimiento, tuvo que satirizar hasta sus propios ideales. (p. 30).

Por otra parte, tampoco debía ofender, pues se trataba de una broma, con lo que los adaptadores rebajaron voluntariamente el alcance artístico e ideológico del grottesco, si bien haya de decirse en su abono que aludieron a su carácter de contraposición respecto del teatro anterior, al que se refirieron con no disimulada ironía:

El autor pretende nada menos que batan palmas las mismas manos que se juntaron para aplaudir con frenesí al hombre que, celoso de su honor, asesinó, diciendo al mismo tiempo altisonantes y ampulosas rimas a la esposa que tuvo la necesidad o la flaqueza de dejar de amarle y entregarse a otro. Para ello no ha compuesto un drama recurriendo a lo patético, ni aun siquiera una comedia

llena de lindas frases y didácticas sentencias, sino una grotesca farsa, una humorada para que riáis jocundamente, que aquí la risa suplirá al aplauso, y para que os emocionéis si acertáis a separar de lo ridículo la tragedia, y para que recoja el que quiera y pueda la lección de moral que de la farsa se desprende, que de inmoral en ella, si veis bien, no veréis nada. (p. 31).

Todas estas medidas surtieron efecto, pero al tiempo impiden considerar el estreno de La máscara y el rostro como un hito en la liberación moral de la escena madrileña comparable con el del estreno años después de Le Cocu magnifique, de Fernand Crommelynck, farsa emparejada con la italiana por el higiénico tratamiento humorístico del tema del honor por Luis Araquistáin en La batalla teatral (1930), contra los convencionalismos de la vieja escena. Por el contrario, la labor debilitadora de los adaptadores no afectó a la consideración de Chiarelli como un maestro del teatro renovador italiano ya que, a pesar de todo, la perspectiva grotesca quedó intacta en sus líneas fundamentales y, en todo caso, la crítica había podido juzgar la pieza en su original. La reputación de Chiarelli se mantuvo, pues, alta tras el estreno en castellano, como indicó su recepción crítica, sin que el paso de los años afectara tampoco tal prestigio de modernizador.

Cuando el dramaturgo visitó Madrid en mayo de 1929 para participar en los actos del IV Congreso Internacional de Autores, su figura fue destacada, entre otros, por Enrique Díez-Canedo y Melchor Fernández Almagro. El primero<sup>121</sup> le

ensalzó como inventor de una nueva modalidad que iba más allá de la mera aplicación de una etiqueta nominal afortunada, puesto que había hecho triunfar dos concepciones inéditas del drama. Por una parte, había sustituido la oposición entre tragedia y comedia por la de apariencia vs. realidad o "lo contingente y lo sustantivo", y por otra, había devuelto al teatro su carácter de realidad autónoma cuyo valor no dependía de la perfección y fidelidad de la copia:

En resumen, Chiarelli lo que hace es negar aquella ilusión de los naturalistas que pretendían hacernos tomar por el rostro mismo de la verdad la máscara que ellos le ponían. Lo que intenta es dar al autor su puesto sin pretender que sus ficciones sean más que ficciones, ni consentir que se las tenga en poco por serlo; introduciendo, si es necesario, la ironía como un petardo pronto a estallar en las escenas de su drama.

Fernández Almagro señaló<sup>122</sup> que lo grotesco, entendido como el propósito "de estilizar con desenfado de farsa graves temas dramáticos" era previo y superior a la anécdota de La maschera e il volto, pues ya aparecía, por ejemplo, en Shakespeare, pero no dejó de reconocer que su boga actual debía mucho a Chiarelli y a sus seguidores en Italia, donde había encontrado concreción más clara un estado de ánimo universal de la postguerra, que en España estaba teniendo expresión paralelamente grotesca en la obra de Ramón del Valle-Inclán y de Carlos Arniches, ambos citados al respecto por el crítico. Siguiendo a Adriano Tilgher<sup>123</sup>, éste atribuyó a la crisis de ideales causada por la contienda el

gusto por el sarcasmo que dotaba a la risa de una trascendencia escarmentadora de sátira, en la que alentaba una humanidad profunda y dolorida bajo la marionetización degradadora, a la búsqueda de nuevos sentidos generados en una pugna contra el pasado y contra el propio escepticismo. El resultado no parecía disímil de un Barroco recuperado en el mismo contexto:

El decorador barroco, como el comediógrafo de lo grotesco, se complace en las antítesis, en la composición de lo más dispar, con una voluptuosidad no exenta de lucha. Se lucha contra el limitado mundo de las formas sensibles y de los conceptos prejuizados con anhelo de nuevas orientaciones. Se busca una razón nueva por reducción al absurdo. Otra estética, otra moral, otro sentido de la vida.

Esta tensión expresiva entre anhelos de pensamiento contradictorios traducidos en formas heterogéneas en equilibrio inestable puede verse con más claridad todavía que en La maschera e il volto, acierto de integración, en las piezas posteriores de Chiarelli como La scala di seta (1917), Chimere (1919), La morte degli amanti (1919) o Fuochi d'artificio (1922), donde el dramaturgo oscila entre la pura farsa y la alegoría con una multiplicidad de registros burlescos y graves que otorgan variedad atractiva a las piezas a costa de incurrir en una confusión ya denunciada, entre otros, por Adriano Tilgher en lo referido a los tres primeros grotteschi citados<sup>124</sup>.

El último, Fuochi d'artificio, aun sin llegar al equilibrio magistral de la obra más conocida de Chiarelli, se beneficia de la concentración en un tema principal, el de la fuerza de la mentira en un mundo dominado por el dinero, un ente casi imaginario por abstracto en la economía desarrollada<sup>125</sup>, flanqueado por una intriga amorosa que contribuye por su parte a demostrar los frutos de la ficción en la dimensión social de los sentimientos<sup>126</sup>. La gravedad del asunto influye en la seriedad predominante en la comedia, en la cual los contrapuntos cómicos no suelen llegar a la caricatura sino que se detienen en la sonrisa cínica, pero compasiva, arrancada por el escaso valor moral y humano de unos personajes que, sin estar completamente marionetizados, avanzan en el camino de la tipificación, al igual que el ambiente. Por ello, si bien parece consistente el reproche de convencionalismo que se puede achacar a Fuochi d'artificio, a causa de haberse servido de elementos tópicos de las comedias del tiempo, hay que tener en cuenta asimismo la función objetivadora de la superficialidad de la vida contemporánea que corresponde a las figuras deshumanizadas de 'Scaramanzia', la cocotte de lujo, el aristócrata rico, la muchacha moderna o el noble arruinado pero todavía con un honor, que el dramaturgo somete a ironía matizadora de su posible carácter simpático, todos ellos en el marco, igualmente convencional y desprovisto de calor humano del vestíbulo de un hotel lujoso.

Esa visión crítica de la sociedad siguiendo esquemas dramáticos del teatro corriente avvicina esta comedia a La maschera e il volto, por lo que no es de extrañar Fuochi d'artificio tuviera también una buena carrera internacional de éxito, llegando también a Madrid en dos circunstancias diferentes. La "Cía. Vera Vergani" la puso en escena días después del primer grottesco (Princesa, 2-I-1924), con no demasiada atención crítica, si bien el comentarista de El Sol<sup>127</sup> creyó ver en ella una nueva fase en la modalidad del autor de análisis cómico-sentimental de las debilidades del hombre, mientras que Jorge de la Cueva<sup>128</sup> la ligó aún a La maschera e il volto, con la que la uniría una tendencia reflexiva no profunda a la manera de Pirandello, sino desapasionadamente burlona y escéptica, subrayando sus observaciones con la "elegante ironía" de sus sofismas cuyo interés no alcanzaba, a diferencia de la predecesora, a compensar la insuficiencia de la construcción desigual de escenas a veces no bien justificadas, sobre todo cuando se basaban en la mera coincidencia de personajes, como un recurso fácil para dinamizar la acción.

El interés aparentemente confiado en primer lugar a la sucesión rápida de peripecias fue una de las reservas principales que suscitó la obra cuando la "Cía. de Teatro Americano", abandonando con el aplauso de la crítica<sup>129</sup> sus melodramas anglosajones preferidos, estrenó en el Cómico, el

19 de abril de 1930<sup>130</sup>, su aceptablemente fiel versión castellana<sup>131</sup> por Francisco de Toledo (Francisco Gómez Hidalgo), asimismo director de la compañía, con el título de La divina ficción, más claro en cuanto a la índole del asunto que el original y también procedente de un pasaje del texto<sup>132</sup>. Parecía como si Chiarelli hubiese rebajado el carácter desconcertante de su obra maestra (El Liberal) abdicando siquiera en parte a los imperativos comerciales al acumular los rasgos que solían agradar al público, tales como el ritmo de transcurso vivaz animado por un diálogo ingenioso y ágil (Heraldo de Madrid). Estas cualidades se podían encontrar igualmente con parecida amenidad sin sustancia en muchas otras monótonas comedias de conversación donde una "realidad convencional y frívola" esterilizaba la "pasión a flor de labios pintados de carmín" hasta el desenlace matrimonial inevitable como solución de todos los conflictos (El Imparcial), cuando no en el cinematógrafo, al que la pieza podía recordar, si no por su locuacidad, por el énfasis en el movimiento desde y hacia el melodrama inverosímil (La Epoca).

La artificiosidad de La divina ficción fue comentada desde otra perspectiva por los que la cifraron en la identidad predominantemente artística, espectacular, de una trama y unos personajes obedientes a un proceso de muñequización de finalidad lúdica más acentuado y caprichoso que en La maschera e il volto, aunque en su mismo espíritu, a pesar de la

conversión del triunfo de la verdad sobre la máscara en lo contrario (ABC). Se trataba de un juego en el que el amor y el interés movían ligeramente a los figurines según las alternativas de humor y fantasía, sátira cómica e intención grave, que el autor inducía con sobrada pericia al mecanismo de la comedia a través de su demiurgo 'Scaramanzia' (ABC, El Sol y La Voz), siguiendo el esquema de farsas clásicas anteriores tanto en su estructura, que pudo evocar la commedia dell'arte (La Voz), como en asunto, puesto que la idea de su explotación interesada de lo ficticio (El Mundo) se remitía a una larga tradición de picaresca teatral clásica (El Liberal y El Socialista). Sus representantes citados fueron el Ben Jonson de Volpone y, sobre todo, el Jacinto Benavente de Los intereses creados (1907), cuyo nombre había de aparecer inevitablemente por las semejanzas argumentales y temáticas de las dos obras, que la crítica italiana ya había señalado tras el estreno turinés de Fuochi d'artificio y de que se hicieron eco comprensiblemente los críticos madrileños.

Aunque alguno la consideró inferior al precedente benaventino (La Epoca), la mayoría eludió el peligro de la comparación insistiendo en sus diferencias. No había razón para acusar de plagio a un dramaturgo cuyos valores propios estaban acreditados de sobra y que había repetido que no conocía Los intereses creados antes de redactar su pieza, como recordó su traductor en una entrevista poco antes del

estreno<sup>133</sup>. La "modernización involuntaria" del tipo de 'Crispín' que evocaba la figura de 'Scaramanzia' (El Liberal) iba más allá de una cuestión de ambiente, pues el día determinaba un dinamismo acorde con su ritmo avasallador y materialista, que sugería por sí solo una pintura de color diferente (El Sol), más crudo por la apariencia descarnada del poder del dinero (El Debate).

El materialismo cosifica las personas, como Chiarelli había dado a entender por medio del procedimiento de muñequización, pero, no sabiendo o queriendo llevar al extremo sus premisas farsescas de hiperbolización deformadora y ejemplar de los datos reales (El Debate), había dejado un fondo de humanidad a sus caracteres (Heraldo de Madrid, Informaciones, El Socialista y El Sol). Al fin y al cabo, el grotesco chiarelliano no pretendía apostar a una sola carta sino hacer contribuir diversas técnicas a un producto final ponderado (Informaciones), renovador por su cuestionamiento de la nitidez de las vivencias dentro y fuera del fenómeno teatral, pero no en exceso (ABC y El Liberal). De este modo, Fuochi d'artificio fue una muestra más que se sumaba, confirmándolo, al modelo de La maschera e il volto para configurar una personalidad dramática tan definida que Enrique Estévez-Ortega no pudo evitar repetir lo expuesto por críticos anteriores en el resumen de su aportación a la historia del teatro del siglo<sup>134</sup>.

--

En dicho texto, le consideró el representante de una tendencia antigua, pero rejuvenecida en la obra de un Achard, en Francia, o un Arniches, en España, que se caracterizaría por explotar "la expresividad formal de la comicidad del dolor y de la amargura de lo cómico", al buscar siempre el lado ridículo de lo que se tiene por trascendental, haciendo reír con lo que parecía ha de hacer llorar, no como el resultado de una pose intelectualista para épater les bourgeois con una teatralidad inusitada<sup>135</sup>, sino para abrir el teatro a recursos no realistas de entretenimiento. En contra del drama burgués y de la "comedia ñoña", Chiarelli y los demás grotteschi habían llevado a la escena un nuevo humor no desprovisto de cierta hondura de pensamiento, cierta indagación en la verdad del ser humano bajo sus máscaras. "Teatro ligero, pero substancial", en suma, según la acertada expresión de Estévez-Ortega, hito imprescindible en el camino de la educación del público hacia la tolerancia, al menos, de las formas decididamente vanguardistas, las de Pirandello o Bontempelli, por ejemplo.



## 3.2.1.2.3. MASSIMO BONTEMPELLI:

El teatro del autor de La vita operosa no es tan conocido como su producción novelística, en constante proceso de revalorización, pero ello no quiere decir que presente un interés menor a la hora de perfilar la personalidad literaria de este infatigable animador de las vanguardias que fue Bontempelli. Con una tendencia ecléctica que englobaba como elementos principales el afán maquinista por la novedad del Futurismo y el escepticismo crítico del grottesco y Pirandello matizados por las preocupaciones propias de su formación humanista, acogió y contribuyó a difundir unos movimientos renovadores creando una síntesis propia que, a menudo, fue más allá de las sugerencias de sus modelos. Puede bastar para sugerir la originalidad de sus concepciones la invención por él del término, si no la fórmula, de realismo magico y, en el campo de lo teatral, la experimentación constante que le llevó de la creación de fábulas poéticas como La guardia alla luna (1916) y, más tarde, el curioso Nembo (1935), con su metáfora de la nube asesina que anuncia la posterior hecatombe atómica, a las parábolas vanguardistas del mundo contemporáneo, como Minnie la candida (1927), en la que la deshumanización es pintada con rasgos entre surrealistas y precursores del teatro del absurdo, pasando por sus reelaboraciones de un motivo tan

caro al grottesco como el de los muñecos en Siepe a Nordovest (1919).

En esta variedad de experiencias, una pieza destaca por representar una especie de resumen de varios registros dramáticos de Bontempelli. Aunque su calidad dramática sea discutible (fue efectivamente muy discutida), Nostra Dea (1925) tiene el interés indudable de poder servir de introducción a su concepto lúdico del teatro como un espectáculo desconcertante, en el que no había de buscarse más finalidad que la diversión por las sorpresas derivadas de la ruptura de expectativas lógicas a manos de unos personajes extraños, pero coherentemente contruidos en torno a un rasgo principal de posible interpretación alegórica que contribuye a dotar de un sentido unificador a la trama sin modificar por ello su justificación por el mero placer de la forma, antes bien complementando sus elementos chocantes con un cuestionamiento trágicamente irónico de las certezas que permiten el funcionamiento del mundo.

Lo que en Minnie la candida es la duda sobre el carácter humano o robótico de las personas en una sociedad mecanizada y dominada por la publicidad, es en Nostra Dea la mostración de la impresionabilidad de una mujer -un ser humano- vacía de carácter, a la merced de los vestidos que se pone, metáfora de una superficialidad extrema quizá relacionada con otra denuncia implícita del materialismo contemporáneo. Sin

embargo, a diferencia de Minnie la candida, la consecuente falta de carácter del personaje femenino central planteaba la dificultad de pergeñar una intriga, pues ésta en general surge del choque de unas fuerzas ausentes por definición en la amorfa protagonista. La solución ingeniosa de Bontempelli fue la de colocarla en medio de una situación del rancio teatro psicológico de asunto adulterino<sup>136</sup>, pretexto que se contagia por metonimia de la misma superficialidad sugerida por el motivo temático del vestido, en tanto éste condiciona una acción cuyo convencionalismo es, además, subrayado por detalles de ironía entre los que se cuentan el que los amantes sólo se vean un día en varios años o que se deje al espectador interesado sin saber si el marido los sorprende o no en flagrante infidelidad.

El empleo sometido a descontextualización satírica de dichas convenciones de la comedia dramática burguesa relaciona la obra con el grottesco, mientras que la multiplicidad de personalidades parece un préstamo pirandelliano pasado por un tamiz de burla hiperbólica precursora de las propias farsas vanguardistas de Bontempelli como Valòria (1932) o Bassano, padre geloso (1933), todo ello en el marco de una parábola tendente al absurdo, cuyo espíritu grotesco y caprichoso puede recordar, a pesar de sus diferencias evidentes de tratamiento formal, al del coetáneo polaco Stanislaw Witkiewicz, cuyo teatro fue igualmente incomprendido en su tiempo, aunque

también se hiciera entonces famoso por su extremosidad vanguardista. Esto es poco más o menos lo que ocurrió con Nostra Dea y Minnie la candida, con la salvedad de la mayor difusión de Bontempelli, facilitada tal vez por el relativo buen conocimiento internacional de las vanguardias italianas.

Nostra Dea puede considerarse central en el teatro bontempelliano también por sus peripecias en los escenarios, ya que contribuyó a acuñar más que ninguna otra su imagen popular de dramaturgo. Tras su estreno en Roma con dirección de Luigi Pirandello, su representación en Milán fue tan fragorosa que llegó a ser comentada en Madrid. Un comentario publicado en La Farsa<sup>137</sup>, además de hacer eco de la batalla, que se creyó fruto de una provocación por parte del autor, por lo que en su pieza "hay de incongruente y desconcertante", recoge ideas que reaparecerán continuamente en los juicios madrileños de la comedia bontempelliana:

Hay aquí evidentemente una original y fértil idea temática para una bella comedia; pero ésta no ha sido lograda, por falta de una acción de intensidad y cohesión suficientes para determinar y justificar las metamorfosis de la protagonista, que sólo se producen en incidentes episódicos, determinados caprichosamente, sin la trabazón y coherencia necesarias para darles una significación netamente definida. De ahí que lo más conseguido sea la comicidad anecdótica.

Ni el rechazo de buena parte de la crítica italiana ni el conocimiento de la acogida problemática en Milán fueron óbice para su estreno en Madrid en una representación de

incontrastable voluntad vanguardista. Margarita Xirgu acreditó una vez más su interés por las novedades extranjeras al encargarse de la representación por su compañía de Nuestra Diosa, que fue ofrecida por primera vez al público del Fontalba el 3 de diciembre de 1926. El mismo día había aparecido un artículo laudatorio de Cipriano Rivas Cherif<sup>138</sup> en el que este hombre de teatro se felicitó del empeño de la actriz por compaginar la atención a la taquilla con la difusión de las últimas tendencias del teatro europeo, que solía presentar con puestas en escena acordes con el impulso renovador de las obras. En la de Nuestra Diosa, Rivas Cherif destacó la gracia de la escenografía moderna de Manuel Fontanals y la estilización de la recitación y el juego de actores conforme a "la moraleja de la farsa y a la intención ingenuamente satírica de su desenvolvimiento cómico".

En términos parecidos alabó Magda Donato<sup>139</sup> una presentación que, desde el punto de vista escenográfico, parecía inédita en Madrid por el acierto visual con que, salvo defectos de detalle<sup>140</sup>, las tres decoraciones de Fontanals habían reflejado el carácter de cada jornada y de la obra en general en una síntesis armónica de figuras y colores en fondos, trajes y caracterización de los actores, desde los tonos violeta y gris en la casa de 'Dea' del primer acto y la uniformidad del gris de la garçonnière de 'Marcolfo' en el segundo hasta el despliegue espectacular del baile del tercer

acto, entre la comedia carnavalesca clásica de Italia y la modernidad, con unos disfraces llenos de imaginación y unas caretas "de una bufotrágica chabacanería genial" que ponía de relieve por contraste el verde serpentino del traje de 'Diosa'.

En cuanto a la actuación, sin menoscabo para los demás miembros de la compañía, la Xirgu fue muy elogiada por los críticos del estreno<sup>141</sup>, a excepción de Fernández Almagro (La Epoca). Los cambios constantes de registro interpretativo determinados por las mutaciones de vestuario se ajustaban bien a la flexibilidad versátil de la actriz, a la que sólo fue achacada cierta falta de agilidad en la mecánica de las transiciones que rebajó el aire de pirueta de la farsa (El Imparcial). Sin embargo, no fue su trabajo sobre el escenario lo que suscitó más sufragios, sino el hecho de que hubiera introducido nuevos aires en la escena madrileña. Pese a alguna opinión de que se trataba de "un comedia mucho más propia de la lectura que de la representación en España" por sus atrevimientos morales y adscripción a un tipo de teatro no comercial (Informaciones), la mayoría agradeció, al igual que Rivas Cherif, el gesto atrevido de dar a conocer una obra de un escritor notorio tan alejada de los gustos del público, aun si la compañía había tomado sus precauciones.

En primer lugar, la versión de Salvador Vilaregut había modificado extensamente el original para limar sus aspectos

chocantes en un trabajo que fue condenado casi con unanimidad por los comentaristas interesados<sup>142</sup>, ya que las mutilaciones llegaron a amenazar la inteligibilidad de la trama, sobre todo en las supresiones al final del acto segundo. Algunos se preguntaron si merecía la pena una representación vanguardista en la que las formas renovadoras aparecían así disimuladas (La Epoca y El Liberal). En segundo lugar, precedió al estreno una campaña de promoción articulada en torno a su calificación en las gacetillas y carteles de "muy original y muy moderna", términos luego reiterados en unas cuartillas de presentación en las que se dijo que la comedia que se iba a representar era "simbólica, funambulesca, novísima en su género" (El Socialista), todo lo cual preparó convenientemente a unos espectadores que aplaudieron cortésmente, si no con entusiasmo.

Si las advertencias rindieron fruto respecto del público, resultaron contraproducentes para la crítica, ya que suscitaron unas expectativas luego defraudadas. El recuerdo de los precedentes de Chiarelli y Pirandello pesó a la hora de la valoración de una pieza que parecía insertarse en el grottesco emulando la renovación integral emprendida por aquellos dramaturgos, sobre todo con el segundo, a quien no podía compararse en "intensidad emocional" (La Voz) o capacidad de dramatizar asuntos abstractos, aun si pretendía desenvolver una variante del tema pirandelliano de la personalidad

múltiple (La Epoca). Esa emulación parecía operar mediante el recurso a una extravagancia toda de superficie, aunque deslumbrase por la brillantez de sus hallazgos plásticos (El Debate), algunos procedentes de la importación a Italia de novedades rusas y alemanas (El Imparcial), que dieron pie a sorpresas dramáticas reveladoras ciertamente del talento imaginativo de Bontempelli y, más aún, de su oportunismo al explotar el gusto esnobista de lo inusitado para hacerse famoso (La Nación). De ahí a considerar Nostra Dea como una mera broma, pesada por su extensión e insistencia, poca distancia había. Fue recorrida por los que limitaron el alcance de la comedia a la categoría de farsa al fin y al cabo inocente (Heraldo de Madrid), en la que parecía inadecuado buscar un núcleo de pensamiento trascendental (La Libertad) que la separase de tantas otras piezas ligeras de diversión. No era sino un juguete cómico más por mucho que se incluyese "en la modalidad del teatro de avanzada" (El Imparcial) por razón de la curiosidad novedosa de su procedimiento (ABC y La Epoca).

Esta banalización de la obra no hizo justicia a la existencia efectiva de un planteamiento intelectual que sí fue ampliamente valorado por los demás comentaristas. Desde el principio de la obra 'Diosa' se revestía de un fuerte carácter de símbolo mantenido como motivo central a lo largo de toda ella (ABC). El personaje representaba en síntesis inteligente

(La Nación) y original por su audacia expresiva (La Voz), aunque también tildada de exageración en tanto el término de referencia (la mujer desnuda) era nulo (El Imparcial), el viejo tema del influjo del medio -en este caso, la moda como elemento de socialización- en el temperamento y ánimo de la mujer como ser humano<sup>143</sup> (El Debate, El Imparcial, Informaciones y La Voz).

Dicho tema había sido tratado con ingeniosa y burlesca ironía analítica (El Imparcial e Informaciones) en las escenas accesorias donde "caracteres cubistas exteriores" cubrían un humorismo clásico (El Debate), y cuyo protagonista, el médico de métodos sorprendentes, recordó figuras conceptualmente paralelas como las de El doctor inverosímil, de Ramón Gómez de la Serna (El Liberal) o de Knock, de Jules Romains (La Epoca), y especialmente en todo el primer acto donde el planteamiento había alcanzado una dramatización perfecta, tras lo cual la pieza podía darse por terminada (ABC, El Debate, El Liberal, La Nación y La Voz). Los actos restantes parecieron a estos mismos críticos unos añadidos que estiraron, repitiéndola fatigosamente, la idea fundamental sin introducir nuevos matices, pese a las variaciones que podían aportar unos temas secundarios apenas desarrollados (El Imparcial), que no la hicieron avanzar sustancialmente. Al contrario, la originalidad de la concepción pareció haber sido desaprovechada por la utilización como pretexto de una intriga

de apariencia melodramática (El Debate), cuando no vodevilesca (La Epoca), cuyo significado humano de aplicación de la doctrina propuesta, aun reconociendo su inferioridad en calidad respecto del primer acto, fue resaltada por José Luis Mayral (La Voz), desgraciadamente sin explicaciones ni tampoco ejemplos. Entre ellos, podría haber aducido el conmovido monólogo de 'Vulcano' ante los inanimados trajes de 'Diosa', de un interés que sería destacado como excepción en el marco de las nonadas y el "parloteo sin sustancia" de aquellos últimos actos (El Liberal).

La impresión de desequilibrio que se deducía naturalmente de estas consideraciones fue más allá del aspecto de la organización estructural, ya que pareció enraizada en una confusión fundamental del autor sobre la índole de su obra. Aunque estaba claro que su propósito era antirrealista, la alternativa de una dramaturgia completamente simbólica, es decir, de figuras justificadas no por un carácter individual realísticamente verosímil del que habían sido desposeídas por Bontempelli sino por su función sintetizadora de sentidos generales (El Imparcial), tampoco había sido llevada a la práctica coherentemente en Nostra Dea a causa del contraste entre el logrado carácter integralmente simbólico de la concreción femenina representada por la protagonista y la ambigüedad de los demás personajes, los cuales vacilaban entre

el símbolo y el dato real, sobre todo 'Vulcano' (Diario Universal).

Por otra parte, si querían estudiar la pieza en toda su complejidad, no quedándose tan solo con sus aspectos de frivolidad cómica o, por el contrario, con los de tesis intelectual, como hizo la mayoría de ellos, los críticos habían de encontrarse con el problema de la multiplicidad de registros de esta "commedia storica" bontempelliana. Nostra Dea zigzagueaba desconcertadamente entre las intenciones alegóricas y la búsqueda de la risa, objetivos opuestos que se saboteaban mutuamente. Para la realización escénica del mito de "Eva múltiple", hacía falta una densidad de concepto que no se encontró en obra tan ligera, mientras que, para poseer efectividad de farsa, precisaba de una gracia y una "agilidad de juego" que sólo la animaban con su desenfado en el primer acto y en momentos aislados de los demás, esto es, cuando no se atravesaban las "nieblas sin misterio" de la alegoría (La Epoca). Como resumió Francisco de Viu (La Nación):

¿Se propuso el autor italiano hacer una obra de vanguardia, de sugerencias, iniciando temas para buscar o proporcionar la colaboración inteligente del público?... En ese caso, el acto primero es un acierto y los restantes un empeño no logrado. ¿Quiso el autor hacer unas graciosas piruetas sobre las modernísimas orientaciones teatrales tan actuales?... De ser así, sobran palabras, sobran modos y maneras del antiguo régimen teatral, y sobre todo muchas pretensiones de trascendentalismos.

Una respuesta fue aportada por la perspicaz recensión de Enrique Díez-Canedo (El Sol), en la cual señaló que no se podía pedir a Nostra Dea cualidades de coherencia propias del teatro común, que no le correspondían porque Bontempelli había intentado desde otras premisas una forma escénica nueva. Más que una comedia, la pieza era un "espectáculo intelectual", no tanto por su contenido ideológico como por su carácter de apelación a la inteligencia de un público que debía adoptar una actitud desacostumbrada, atenta sobre todo a la apreciación y disfrute lúcidos de las propuestas expresivas de la obra. Desde este punto de vista, la intriga del adulterio no era más que una "armazón dramática elemental" sin importancia para el propósito del autor, y de ahí que éste dejase en suspenso si la esposa infiel fue sorprendida o no. La trama, imprescindible en una pieza tradicional, no lo era en lo que pretendía ser el análisis de un carácter realizado con atención preferente a sus posibilidades de diversión y no a la psicología, pues ¿cuál podría ser ésta cuando ese carácter consiste en no tenerlo ('Dea' desvestida) o en tenerlo mudable ('Dea' determinada por sus trajes). Bontempelli se había complacido en cambiar de vestidos a su personaje en un proceso de longitud variable según se añadiesen o suprimieran mutaciones al arbitrio del placer de su mirada. No había por qué buscar ninguna otra justificación de índole filosófica o emocional, aunque la obra fuera

vanguardista y eso hiciera creer en una complejidad inexistente o, por lo menos, subordinada a la "pura forma":

El secreto de Nuestra Diosa ha de estar, cabalmente, en no tener secreto. Quien vaya a verla con ánimo de sorprender pensamientos profundos y extrañas filosofías, perderá el tiempo y el trabajo. Al teatro nuevo se le pide todo eso, que al teatro viejo no se le carga nunca en cuenta, porque el teatro viejo da, según dicen, vida y pasión. ¿Por qué no pedir al teatro nuevo lo que, por sus medios, tampoco puede dar, y es más sencillo que todas las filosofías? Un poco de diversión. Mas el que ve en la escena cosas que no sabe adónde van a ir a parar, no se aviene, así como así, a divertirse: el que paga su localidad quiere saber, tiene derecho a saber... No le bastan los atisbos caricaturescos, los perfiles satíricos, la animación del diálogo sin retruécanos, la escena vivaz, la pura forma que Nuestra Diosa le da a manos llenas. La encuentra extraña.

El peligro de incomprensión era patente, pues "lo convencional, admitido por tácito convenio, no es alterable sin riesgo", como se pudo observar en la recepción de la comedia bontempelliana por los demás críticos. Pero las palabras de Díez-Canedo no fueron inútiles. Un mes después del estreno, Juan Chabás las retomó en un extenso artículo en La Gaceta Literaria<sup>144</sup> sobre la figura literaria de Bontempelli, incluyendo su narrativa, donde, además de compararlo a Ramón Gómez de la Serna, le situó en el grottesco, junto con Chiarelli y Rosso di San Secondo. Bontempelli había seguido las huellas de la descomposición pirandelliana de la personalidad como "pretexto de farsa llevada a cabo, no con intención de descubrimientos espirituales planteados en serie de conflictos, sino con

propósito de destacar todos los efectos cómicos que resultan de ese cruce de personalidades, que se nos revelan por esto mismo en Máximo Bontempelli mucho más directas, no creadas por prejuicio psicológico sino por virtud del mismo juego de la farsa tan bien hilada en Nostra Dea con la más sutil técnica de comedia fina", esto es, introduciendo en aquel movimiento un espíritu de alegría autosuficiente, teatro por el teatro...

Ahora bien, ¿no significaba esto, aunque se alabase su carácter renovador, otra reducción de la pieza a sus aspectos de farsa, con perjuicio de sus sentidos humanista y crítico así ocultados? De cualquier modo, las consecuencias de esta interpretación para la imagen dramática en Madrid de Bontempelli fueron duraderas. En 1933, Enrique Estévez-Ortega<sup>145</sup> aún creía que Nostra Dea era un gesto de humor intrascendente, una simple pírueta hecha con habilidad y gracia "para pasar el rato", sin temor al recurso a las recetas de la vieja cocina dramática. Y como a Nostra Dea parecía limitarse el interés de su producción teatral, puesto que ninguna otra de sus obras le había otorgado tanta fama, ni siquiera La guardia alla luna, "donde la ironía peculiar suya aparece envuelta por un dulce sentimentalismo insospechado", no extraña que el mismo crítico relacionase a Bontempelli con Jean Cocteau, a cuya obra también se le restó importancia por causa de su presunta frivolidad vanguardista, agravada en el caso del italiano por el malentendido de habersele juzgado por

una sola pieza que distaba de ser, además, un acierto definitivo:

Nuestra Diosa nos pone en contacto con una interesantísima producción del teatro moderno. Obra maestra, no. Hito en el camino de las obras maestras del arte nuevo. (El Sol).

Entre éstas se cuenta probablemente Minnie la candida (1927), enteramente ignorada en Madrid<sup>146</sup>...



## NOTAS

1. Federico Navas, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928, p. 443.
2. Véanse algunos títulos significativos, algunos de los cuales no son tanto parodias como explotaciones comerciales y burlescas de la boga pirandelliana: Un autor en busca de seis personajes (1924), de Honorio Maura; Seis personajes en busca del divorcio (1924), adaptación de José Juan Cadenas de una obra francesa; Pero, ¿si yo soy mi hermano! (1926), de Manuel Abril, o Pirandello en casa (1926), "barullo escénico" de Manuel López Marín y Rafael Solís.
3. La insistencia en el presunto escaso conocimiento real de la producción pirandelliana en Madrid antes de la Guerra Civil es uno de los defectos más llamativos del por otra parte valioso y riguroso estudio de Juan Gutiérrez Cuadrado, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", Cuadernos Hispanoamericanos, CXI (1978), 333, pp. 347-386, que he consultado a menudo con provecho.
4. A pesar del título, se ocupó sólo de la recepción de Pirandello en Barcelona Luigi De Filippo en su informado artículo "Pirandello in Spagna", Nuova Antologia, XCIX (1964), 491, pp. 197-206. Véase también A. M. Gallina, "Pirandello in Catalogna", Atti del Congresso Internazionale di studi pirandelliani presso la fondazione Giorgio Cini di Venezia (2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 201-208.
5. Esta pieza, traducida por Gregorio Martínez Sierra y presentada en la Ciudad Condal en 1928, había sido estrenada primero en Vigo (noviembre de 1925).
6. C. [Corpus] B. [Barga], "En torno a los tablados de Europa: El bulevar de los italianos", Revista de Occidente, I (julio, 1923), 1, pp. 128-129.
7. J. T., "Estreno de Seis personajes en busca de autor, en Barcelona", Heraldo de Madrid (22-XII-1923), p. 5.
8. Dario Niccodemi, "Luis Pirandello", Heraldo de Madrid (22-XII-1923), p. 5.

9. Esta pieza es sobradamente conocida, por lo que resumiremos del modo más somero posible su argumento, si es que puede decirse que lo tiene como tal:

Los actores de una compañía profesional están ensayando Il giuoco delle parti, de Pirandello. Entonces son interrumpidos por seis figuras de apariencia entre real y fantástica -los Personajes-, que les piden que pongan en escena su drama, al que el Autor se ha negado a dar forma. Los cómicos acceden tras dejar a un lado su incredulidad e intentan encarnar a los Personajes según las indicaciones de éstos. Fracasan porque los Personajes no ven reflejados sus vivencias y sus puntos de vista divergentes. Por una parte, el 'Padre', se presenta a sí mismo como un hombre respetuoso de la moralidad y amante de su mujer, la 'Madre', quien tuvo tres hijos (la 'Figliastra', el 'Giovinotto' y la 'Bambina') con otro hombre tras ser abandonada por él por razones no aclaradas (¿crueldad o generosidad al querer que ella fuese feliz por su lado?); por otra, la 'Figliastra' le pinta como un ser repugnante, que la seguía secretamente cuando iba de pequeña al colegio y que estuvo a punto de cometer incesto con ella, sin saberlo él, en el taller de la equívoca Madame Pace, donde la 'Figliastra' había tenido que ir a trabajar para sacar adelante a la familia. Los gritos de la 'Madre' evitaron la consumación del acto, tras lo cual la 'Figliastra', que no conocía antes la relación parental, se va de casa, llena de desprecio hacia el 'Padre' y hacia su hermanastro, el 'Figlio', quien no se ha enfrentado con toda la decisión requerida a la decisión de la 'Madre' de aceptar otra vez al 'Padre' en el hogar. Cuando la 'Madre' está intentado convencer al 'Figlio' cada vez más reacio, la 'Bambina' se ahoga en la fuente del jardín, y acto seguido el 'Giovinotto', asqueado de la degradación moral que ha sido obligado a contemplar, se suicida, dejando a los actores en la duda de si el hecho ha ocurrido realmente o es ficción.

10. He aquí el testimonio coetáneo procedente de una reseña de la obra (La Epoca, v.i):

El público habitual de la Princesa aparecía enriquecido con lo más granado de la intelectualidad madrileña. En un ambiente de expectación bien visible comenzó a desarrollarse la obra, seguida en su curso con afán extraordinario. Mas parece que gran parte de la atención puesta en juego no fue del todo fructuosa. Muy pocos sabían a qué atenerse, y el desconcierto era general, no obstante la extraña emoción que a todos llegó a poseerlos.

11. Rafael Marquina, "La obra de Pirandello y la compañía del teatro Argentina, de Roma: Examen de intérpretes", Heraldo de Madrid (28-XII-1923), p. 2.

12. José L. Mayral, "Vera Vergani y Dario Niccodemi: La juventud de la artista. La orquídea y Pirandello. Debussy [sic] y Beethoven. Niccodemi volverá. El Greco y Goya. Otras impresiones", La Voz (29-XII-1923), p. 3.

13. He consultado las reseñas siguientes:

- Floridor, "Seis personajes en busca del autor", ABC (23-XII-1923), p. 34.

- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: Pirandello", La Correspondencia de España (24-XII-1923), p. 8.

- Jorge de la Cueva, "Una obra de Pirandello en la Princesa", El Debate (23-XII-1923), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En la Princesa: Seis personajes en busca de autor", Diario Universal (24-XII-1923), p. 3.

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la comedia por hacer, en tres actos, de Luigi Pirandello, titulada Sei personaggi in cerca d'autore", La Epoca (24-XII-1923), p. 2.

- "Teatros", España, IX (29-XII-1923), 402, pp. 9-11 (sobre Sei personaggi in cerca d'autore, p. 10).

- Rafael Marquina: Varias novedades teatrales: Sei personaggi in cerca d'autore, en la Princesa: Arniches estrena en la Comedia", Heraldo de Madrid (24-XII-1923), pp. 1-2.

- José de Laserna, "Princesa.- Compañía italiana", El Imparcial (23-XII-1923), p. 2.

- [Arturo Mori], "Princesa: Sei personaggi in cerca d'autore, drama de Pirandello", Informaciones (24-XII-1923), p. 6.

- M. Machado, "Princesa: Compañía italiana.- Sei personaggi in cerca d'autore, comedia en tres actos, de Luigi Pirandello", La Libertad (24-XII-1923), p. 5.

- L. [Luis] B. [Bejarano], "Princesa.- Seis personajes en busca de autor, comedia -por hacer- en tres actos, de Luis Pirandello", El Liberal (23-XII-1923), p. 3.

- Fernando Vela: "Luis Pirandello: Seis personajes en busca de autor. (Comedia por hacer. Teatro de la Princesa.)", Revista de Occidente, III (enero, 1924), 7, pp. 114-119.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: Sei personaggi in cerca d'autore, de Luigi Pirandello", El Sol (23-XII-1923), p. 4.

- [José L. Mayral], "En la Princesa: Sei personaggi in cerca d'autore, de Luigi Pirandello", La Voz (24-XII-1923), p. 2.

14. La única valoración relativamente poco positiva fue la de José Laserna (El Imparcial), quien motejó la obra de lentitud

y vacilación en la delineación de la dualidad entre lo real y lo fantástico, resumiendo su opinión en estos términos:

La impresión ha sido honda y subyugadora, dentro de la oscuridad y extravagancia persistentes, aunque atenuadas en lo posible por la habilidad técnica.

15. José Luis Mayral (La Voz) llenó su reseña de exclamaciones y ditirambos (por ejemplo, "no es una forma nueva, sino un cambio sustancial en el teatro", "obra maestra, graciosa [sic], original y sorprendente", etc.) que apenas disimulan la práctica ausencia de un análisis.

16. De ahora en adelante utilizaré la mayúscula para designar a los seis personajes pirandellianos propiamente dichos y diferenciarlos de las demás figuras presentes en la obra y de los personajes como concepto.

17. El texto de esta presentación no parece que llegase a publicarse, pero la reseña de El Imparcial incluyó un resumen por el que sabemos que Niccodemi insistió en la cerebralidad del siciliano, distinguiéndolo de otros dramaturgos de ideas por su capacidad de dar volumen plástico a sus abstracciones hasta cautivar al espectador.

18. El mismo Pirandello negó que su producción debiera ser imitada, pero no porque fuera intrínsecamente inimitable como sugirieron estos críticos, sino para evitar la formación de una escuela que renunciase, imitándolo, a abrir nuevos caminos al arte de acuerdo con el progreso del tiempo. Son significativas estas palabras pronunciadas por él en Barcelona, a finales de 1924 (v.i), transmitidas por José Briones, en "Observaciones: La fe de Pirandello", Heraldo de Madrid (10-I-1925), p. 5:

Creo que mi obra resistirá al tiempo. Creo que prevalecerá. Pero no pienso en tener discípulos. Cada cual debe ser quien sea y debe caminar adelante, pensando en sí mismo. Pensar en seguir los pasos de los demás supone dejar de mirar de frente y volver la espalda a su época. Significaría un retroceso querer imitarme.

19. Fernández Almagro aludió directamente a este famoso crítico italiano, cuya interpretación del teatro de Pirandello, dada a conocer en su libro Studi sul teatro contemporaneo (Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 135-193), se hizo célebre e influyó poderosamente en la exégesis del escritor. Ecos de sus ideas pueden encontrarse en los comentarios madrileños sobre Pirandello a lo largo del período, a veces con mención explícita del nombre de Tilgher.

20. Al menos en el mundo de los referentes reales, ya que la utilización en la obra literaria de las realidades 'Unamuno' y 'Pirandello', del que la compañía está ensayando Il Giuoco delle parti, hace ingresar automáticamente a los dos escritores en el ámbito de la ficción, aunque no puede afirmarse que exista una influencia de uno sobre otro, tal como desmintió el propio Unamuno en su ensayo "Pirandello y yo", recopilado en De mi vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 153-156.

21. Fernando Vela lo consideró un "error de principio" en su recensión de la obra, "Seis personajes que buscan autor. (Comedia por hacer. Teatro de la Princesa)", en Revista de Occidente, III (enero, 1924), 7, p. 117. En el mismo número (pp. 1-14) vio la luz una traducción del relato que había sido "el germen de la comedia ya famosa", La tragedia de un personaje (Tragedia d'un personaggio).

22. Fernando Vela, ob. cit., pp. 114-119.

23. Alfonso Hernández Catá se quejó en "El drama de la crítica" (Nuevo Mundo [11-I-1924], s.p.) de que ésta hubiese tenido que juzgar una obra como Sei personaggi in cerca d'autore de la misma forma rutinaria de siempre que degradaba su obligación de orientar al público hacia la comprensión de lo nuevo, pero destacó asimismo la labor de algunos autores de reseñas como Rafael Marquina, Enrique Díez-Canedo o Enrique de Mesa (a los que se podría añadir el nombre de Melchor Fernández Almagro) que habían hecho humildemente todo lo posible para entender y dar a conocer con todo su valor la personalidad artística del autor.

24. Eugenio D'Ors, "Glosas", divididas en "Seis personajes en busca de autor", "La particularidad de la comedia de Pirandello", "Pirandello", "La objeción", ABC (26-XII-1923), pp. 15-16.

25. Todas las citas siguientes de la glosa dorsiana proceden de la misma página.

26. Luis Araquistáin, "¿Qué es teatro?: El caso de Luigi Pirandello", La Voz (26-XII-1923), p. 1.

27. Melchor Fernández Almagro, "Más sobre Pirandello", La Epoca (5-I-1924), pp 1 y 3.

28. Cristóbal de Castro, "Un fenómeno literario: Luis Pirandello", La Esfera (5-I-1924), s.p. (dos páginas).

29. Alejandro Miquis, "Crónica teatral: Hacia un teatro nuevo", Nuevo Mundo (15-II-1924), s.p.
30. Ricardo Baeza, "Seis personajes en busca de autor", El Sol (17-I-1924).
31. A. R. Bonnat, "La vida pintoresca: En busca de Pirandello", Heraldo de Madrid (29-I-1924), p. 2.
32. Luis Araquistáin, "Del arte y de la vida: Pirandello, o En busca de tres pies al gato", La Voz (18-I-1924), p. 1.
33. Luis Araquistáin, "La vida y el arte: Una teoría del humorismo", La Voz (26-I-1924), p. 1.
34. José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 97-98.
35. En el ámbito de las dramaturgias románicas, sólo el estreno de Les Ratés, de Henri-René Lenormand, podría comparársele, aunque éste no fue objeto ni de lejos de tal cantidad de comentarios.
36. "Revelaciones: Por qué no se ha representado en el Español la obra de Pirandello: Una carta de Josefina Díaz de Artigas", Heraldo de Madrid (29-III-1924), p. 4.
37. A principios de 1926, apareció la segunda edición, que recogía los cambios introducidos por Pirandello hasta entonces, de "Seis personajes en busca de autor, comedia a escenificar, traducción y prólogo por F. Azzati", publicada por la editorial Sempere, de Valencia. Una advertencia del editor al principio del libro indicó que dicha versión difería de la representada en diversos lugares de España (la de Salvador Vilaregut) y que era la única autorizada por el autor, por quien se dice en la portada "revisada y corregida". A eso añadió una declaración que plantea la duda de si Pirandello conocía y aceptaba todas las traducciones publicadas por esa editorial, incluidas las de menor calidad hechas por Francisco Gómez Hidalgo de La ragione degli altri y Vestire gli ignudi (v.i. el examen de la recepción de estas obras), a saber:

Las únicas versiones autorizadas por el autor, editorialmente, son las que publicará esta casa, y sucesivamente verán la luz todas las novelas y las comedias de Pirandello, sometida la labor literaria de

los traductores a la más delicada fidelidad al original. (s.p.).

38. He utilizado las recensiones siguientes:

- Floridor, "Seis personajes en busca de autor", ABC (13-IV-1926), p. 29.

- Jorge de la Cueva, "Seis personajes en busca de autor.- Comedia de Pirandello, traducción de Salvador Vilaregut, estrenada en el teatro de la Latina", El Debate (13-IV-1926), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Latina.- Estreno de la comedia 'por hacer' de Pirandello, traducida por el señor Vilaregut, Seis personajes en busca de autor", La Epoca (13-IV-1926), pp. 1-2.

- R. [Rafael] M. [Marquina], "Seis personajes en busca de autor", Heraldo de Madrid (14-IV-1926), p. 2.

- José de la Cueva, "Latina: Seis personajes en busca de autor", Informaciones (13-IV-1926), p. 6.

- Francisco de Viu, "Latina.- Cursillo didáctico para comediógrafos y comediantes", La Nación (13-IV-1926), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Latina: Seis personajes en busca de autor, de Pirandello, traducción de Vilaregut", El Sol (13-IV-1926), p. 2.

- "Seis personajes en busca de autor, de Pirandello", La Voz (13-IV-1926), p. 2.

39. Felipe Sassone, "Una carta de Felipe Sassone: La primera comedia de Pirandello que se va a representar en Español", Informaciones (19-III-1924), p. 1.

40. Sam, "El estreno de esta noche en el Cómico: Pirandello, traducido por Gómez Hidalgo: De periodista a traductor.- Las escritoras italianas.- Elogio a María Palou", Informaciones (21-III-1924), p. 6.

41. A saber:

¡Y así me convertí [de periodista] en traductor, aunque, esto sí, en traductor absolutamente respetuoso con el autor, sin quitar ni poner nada a lo que él escribió!

Todos los críticos elogiaron esta fidelidad, e incluso José Alsina consideró La razón de los demás un modelo de traducciones en "Traslados literarios", ABC (4-IV-1924), p. 9. Sin embargo, no resulta tan halagador el cotejo de la edición castellana de Luis Pirandello, La razón de los demás, comedia en tres actos, traducción española de Francisco Gómez Hidalgo, Valencia, Sempere, s.a, pp. 3-117 (publicada junto con El hombre, la bestia y la virtud), con el texto original, que he

consultado en su edición de La ragione degli altri, commedia in tre atti, en Maschere nude, Milano, Fratelli Treves, 1921, pp. 111-251. Además de introducir la división en escenas, suprimió diversas réplicas breves y añadió otras con la intención de aclarar lo que aparece expresado de manera más indirecta en el texto, por ejemplo: "cuando dijiste a tu padre en la Redacción: "¡Tiene una hija!" (p. 82) o la iluminadora frase "es un poco oscuro, por ahora, lo que le digo" (p. 99), que revela la impresión que tanto el traductor como el público, en su concepto, tendrían de la prosa dramática pirandelliana. Por lo demás, hay que reconocer que Gómez Hidalgo no se apartó demasiado de su modelo, aunque algunos pasajes presentan diferencias apreciables, como en el siguiente:

Voi farneticate, signora! Le ho dato la vita, io, il mio sangue, il mio latte le ho dato! Come non pensate a questo? E' uscita dalle mie viscere! E' mia! E' mia! Che crudeltà è la vostra? Venirmi a chiedere un tale sacrificio in nome del bene della mia figliuola? (pp. 235-236).

Lo que pretende es llevarse a mi hija, quitármela, robármela. ¿No comprende usted que esto es absurdo? ¿Cómo he de resignarme yo, que soy su madre? ¿Qué idea tiene de lo que es una hija? ¿Cómo se pide esta locura, este crimen, esta monstruosidad? (p. 108).

42. He consultado las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "La razón de los demás", ABC (22-III-1924), p. 25.
- Enrique de Mesa, "Teatro Cómico: La razón de los demás: Comedia en tres actos, de Luigi Pirandello, traducción castellana de D. Francisco Gómez Hidalgo", La Correspondencia de España (22-III-1924), p. 1.
- Jorge de la Cueva, "La razón de los demás: Traducción de la comedia de Pirandello La ragione degli altri hecha por don Francisco Gómez Hidalgo, estrenada en el teatro Cómico", El Debate (22-III-1924), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En el Cómico: La razón de los demás", Diario Universal (22-III-1924), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Cómico: Estreno de la comedia en tres actos, de Luigi Pirandello, traducida por Francisco Gómez Hidalgo, titulada La razón de los demás", La Epoca (22-III-1924), pp. 1-2.
- José de Laserna, "Cómico.- La razón de los demás, comedia en tres actos de Pirandello (La ragione degli altri), traducción castellana de F. Gómez Hidalgo", El Imparcial (22-III-1924), p. 2.

- Rafael Marquina, "Cómico: La razón de los demás, de Pirandello", Heraldo de Madrid (22-III-1924), p. 3.

- Arturo Mori, "Por los teatros: De Bataille a Pirandello: Un día de teatro serio.- Las hermanas de amor, de Bataille, en el Español y La razón de los demás, de Pirandello, en el Cómico.- Entrada solemne en España del teatro de Pirandello. Gómez Hidalgo, su traductor.- María Palou, su intérprete", Informaciones (22-III-1924), p. 6.

- L. Bejarano, "Cómico.- La razón de los demás, comedia en tres actos, de Pirandello, traducida por Francisco Gómez Hidalgo", El Liberal (22-III-1924), p. 2.

- M. Machado, "Cómico: La razón de los demás (La ragione degli altri), por Luigi Pirandello. Versión castellana de Francisco Gómez Hidalgo", La Libertad (22-III-1924), p. 6.

- E. Díez-Canedo, "Cómico: La razón de los demás, de Luis Pirandello, traducida por F. Gómez Hidalgo", El Sol (22-III-1924), p. 2.

- J. [José] L. [Luis] M. [Mayral], "En el Cómico: La ragione degli altri, de Luigi Pirandello; traducción de Francisco Gómez Hidalgo", La Voz (22-III-1924), p. 2.

43. El argumento de La ragione degli altri es como sigue:

'Livia Arciani' ha roto sus relaciones con su marido 'Leonardo' tras enterarse de que él ha tenido una niña con su amante 'Elena'. La razón suprema de paternidad impulsa a la esposa a defenderlo ante todos, incluso ante su padre 'Guglielmo Groa', quien se proponía exigir al adúltero que abandonase a 'Elena'. 'Leonardo' no ama ya a ésta, ni tampoco ella a él, aunque siguen viéndose por la hija, que los vincula contra su voluntad. 'Livia' comprende el sufrimiento del marido, al que intenta dar una solución visitando a 'Elena' para pedirle que entregue al padre la niña, pues así se liberarán al fin uno de otro y la hija podrá tener un nombre legítimo y disfrutar de unas oportunidades que su madre verdadera nunca podría facilitarle. Tras la resistencia lógica del amor materno de ésta, al fin se convence: 'Livia' se lleva a la niña, a la que criará como una hija suya.

44. Cristóbal de Castro, "Crónicas de Informaciones: Sobre Pirandello", Informaciones (24-III-1924), p. 1.

45. Dice Castro:

He visto La razón de los demás, y quiero discutir su tesis. No he de ser menos que todo el mundo.

46. He utilizado las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "Dos en una", ABC (25-X-1924), p. 27.

- Jorge de la Cueva, "Dos en una:Comedia de Pirandello,

traducida por Gómez Hidalgo, estrenada en el teatro Cómico", El Debate (25-X-1924), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En el Cómico: Dos en una", Diario Universal (25-X-1924), p. 1.

- Melchor Fernández Almagro, "Cómico.- Estreno de la comedia en tres actos de Luigi Pirandello, traducida por F. Gómez Hidalgo, Dos en una", La Epoca (25-X-1924), p. 1.

- Rafael Marquina, "Cómico: Dos en una", Heraldo de Madrid (25-X-1924), p. 5.

- "Cómico.- Dos en una, comedia de Luigi Pirandello, traducida por Gómez Hidalgo", El Imparcial (25-X-1924), p. 4.

- Arturo Mori, "Pirandello en el Cómico", Informaciones (25-X-1924), p. 6.

- J. L. de M., "Cómico.- Dos en una, comedia en tres actos, de Pirandello, adaptación de F. Gómez Hidalgo", El Liberal (25-X-1924), p. 2.

- M. Machado, "Cómico: Dos en una (Signora Morli una e due), drama en tres actos de Luigi Pirandello, traducción de F. Gómez Hidalgo", La Libertad (25-X-1924), p. 3.

- "En el Cómico: Estreno de Dos en una, comedia en tres actos de Pirandello, traducida por Gómez Hidalgo", El Mundo (25-X-1924), p. 1.

- E. Díez-Canedo, "Cómico.- Dos en una, de Pirandello, traducción de Gómez Hidalgo", El Sol (25-X-1924), p. 2.

- V. Gutiérrez de Miguel, "En el Cómico: Dos en una, de Pirandello", La Voz (25-X-1924), p. 2.

47. La signora Morli, una e due desarrolla el conflicto que suscita en 'Evelina' el regreso de su marido, 'Ferrante Morli', que la había abandonado dejándola con un niño pequeño tras haber llevado el matrimonio una vida bohemia. Ella, bajo el nombre de 'Lina', inició después una nueva vida junto con el abogado 'Lello Carpani', con el que había entablado una relación prácticamente matrimonial de índole tradicional y con quien había tenido una hija, 'Titti'. El marido, consciente de que no puede exigir en conciencia la vuelta a él de la esposa, a quien ha seguido amando, consigue, no obstante, despertar en ella la memoria del tiempo feliz vivido en compañía, cuando se llamaba 'Eva', época que contrasta con la respetabilidad de su vida con el abogado. Enamorada otra vez de 'Ferrante' está a punto de irse con él, sobre todo después que su hijo 'Aldo' prefiera de verdad a su padre, pero al fin decide volver a ser la mujer de facto de 'Lello', porque la niña, ilegítima, necesita más de sus cuidados y de su afecto que el ya crecido 'Aldo'.

48. "Un romántico la haría morir a manos del marido. Un naturalista, a las del amante. El suicidio estaría muy indicado" (El Sol).

49. El comentarista de El Liberal echó de menos que Pirandello no hubiese explotado también las posibilidades de la contraposición del marido como amante y de éste con apariencia de esposo, como si la pieza no fuera ya bastante densa en contenidos.

50. He utilizado las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "Piénsalo bien...", ABC (8-XI-1924), p. 27.

- Jorge de la Cueva, "Piénsalo bien...: Comedia de Pirandello, traducida por don Enrique López Alarcón, estrenada en el teatro del Centro", El Debate (8-XI-1924), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En el Centro: Piénsalo bien...", Diario Universal (8-XI-1924), p. 3.

- Melchor Fernández Almagro, "Centro: Estreno de la comedia, en tres actos, de Luigi Pirandello, traducida por don Enrique López Alarcón, titulada Piénsalo bien...", La Epoca (8-XI-1924), p. 1.

- José L. Mayral, "En el Centro: Piénsalo bien", El Imparcial (8-XI-1924), p. 2.

- José de Laserna, "Centro.- Piénsalo bien..., comedia en tres actos, de Pirandello, traducida por López Alarcón", El Imparcial (8-XI-1924), p. 4.

- Arturo Mori, "Pirandello en el teatro del Centro", Informaciones (8-XI-1924), p. 5.

- L. Bejarano, "Un estreno más de Pirandello.- Piénsalo bien, comedia en tres actos, traducida por Enrique López Alarcón y representada por primera vez en el Centro", El Liberal (8-XI-1924), p. 2.

- M. Machado, "Centro: Piénsalo bien..., comedia en tres actos, de Luigi Pirandello.- Versión castellana de E. López Alarcón", La Libertad (8-XI-1924), p. 4.

- E. Díez-Canedo, "Centro.- Piénsalo bien..., comedia de Pirandello, traducida por D. Enrique López Alarcón", El Sol (8-XI-1924), p. 2.

51. He aquí el argumento de Pensaci, Giacomino!, tal como lo narra Adriano Tilgher, ob. cit., p. 177:

Questi [el anciano profesor de enseñanza secundaria 'Toti'] prende moglie per far dispetto al governo che lo ha sempre tenuto a stecchetto e che così egli obbligherà dopo la sua morte a pagare la pensione alla vedova. Giovane, così la pensione sarà pagata più a lungo. La moglie lo tradirà? Egli accetta in anticipo i tradimenti coniugali: ciò gli assicurerà la pace in famiglia. Del resto, il tradito non sarà lui, che alla giovane moglie farà solo da padre e da benefattore, ma il marito che in realtà, per sé, egli non sarà [...]. E di fatti Toti sposa Lillina già resa madre da Giacomino. Questi seguita

ad esserne l'amante, egli lo sa, fa da padre ai due giovani, da nonno al bimbo che di fronte alla legge pasa per suo, costituisce a Giacomino una buona posizione. Il vecchio professore che non le ha gustate mai prova così nella tarda età le dolcezze della famiglia. La gente ride e si scandalizza: egli se ne infischia. E quando Giacomino, non sentendosi più la forza di durare in una situazione paradossale, abbandona Lillina e il piccino e si fida per tornare nell'ordine e mettere su casa propria, egli con le più tenere preghiere e le più violente minacce l'obbliga a tornare alla povera Lillina che tanto lo ama.

52. Dicho texto luego fue recopilado en su libro Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1931, pp. 291-297.

53. Por ejemplo, en la crónica anónima titulada "La última comedia de Pirandello no gusta en Roma", publicada en ABC (26-X-1924), p. 35, figuran estas palabras:

La obra, sustancialmente, se reduce a una discusión filosófica, en la que Pirandello demuestra la agudeza de su dialéctica, que le permite razonar las ideas y las cosas a su modo; pero que no es teatro.

Más adelante, se nos da la razón del juicio:

Para nosotros, las pasiones o los sentimientos, más o menos claramente definidos, son más interesantes que todos los problemas psicológicos.

No somos aún lo suficientemente estáticos. El teatro es y será por mucho tiempo claridad en las ideas, sencillez en su expresión y dinamismo.

54. Recopilada, bajo el título de "Pirandello" en su libro Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), ob. cit., pp. 283-289.

55. Luigi De Filippo, ob. cit., pp. 205-206.

56. Pirandello exclamó, según la traducción de Sassone:

- ¡Oh, sí, me interesa mucho la España! ¡Si supiera qué pena tengo de no ir a Madrid! Me llaman de Roma. Pero volveré. ¡Oh, sí! Quiero ver con lenta delectación los cuadros del Goya. ¡Es mi pintor! Quiero sumergirme un poquito en la vida literaria de Madrid. La España, con su Lope y Calderón, es un país dramático por excelencia... (p. 286).

Asimismo, dedicó un autógrafo para el ABC que rezaba así:

Parto de Barcelona con el vivo dolor de no poder visitar a Madrid, sus escritores, sus teatros, la gloria de su arte inmortal. Mas regresaré, espero, pronto. (p. 288).

57. Alejandro Miquis, "Crónica teatral: Pirandelliana", La Esfera (10-I-1925), s.p.

58. Adrián Gual, "Pirandello en Barcelona", Heraldo de Madrid (3-I-1925), p. 5.

59. Adrián Gual, "De la invasión pirandelliana", Heraldo de Madrid (18-VII-1925), p. 5.

60. En la edición de El hombre, la bestia y la virtud, apólogo en tres actos, traducción de Ricardo Baeza, publicada junto con La razón de los demás, ob. cit., pp. 123-273, figura la siguiente nota:

La presente traducción ha sido hecha especialmente para la escena, razón por la cual se han alterado los nombres de algunos personajes, adaptándolos al oído del público y a la pronunciación de los actores. Por otra parte, la versión es de una fidelidad absoluta y sigue paso a paso el original. (p. 124).

Dicha alteración onomástica fue, de todos modos, ligera: 'Paolino' pasó a convertirse en 'Paulino', 'Perella' en 'Pereyra', etc.

61. He aquí el argumento de este apólogo:

La virtuosa y recatada 'Signora Penella' se ha consolado con un idealista maestro de escuela, 'Paolino', del injusto abandono de sus obligaciones maritales del marido, un capitán de barco que sólo vuelve a casa cada dos meses y entonces se encierra hasta su nueva partida al día siguiente. Cuando tal consuelo tiene como resultado un embarazo de dos meses, los amantes conciben la idea de evitar el escándalo persuadiendo al capitán de hacer lo que se había negado en las visitas anteriores. Lo consiguen finalmente tras vestirse la mujer de manera provocadora, en contra de su costumbre, y administrando a la bestia una buena dosis de afrodisíaco. El angustiado 'Paolino' se entera del buen éxito de sus esfuerzos cuando ve en el balcón de la 'Signora Penella', no una maceta, como habían acordado como signo de confirmación, sino cinco...

62. He utilizado las recensiones que siguen:

- "El hombre, la bestia y la virtud", ABC (22-II-1925), p. 36.
- Jorge de la Cueva, "El hombre, la bestia y la virtud: farsa cómica de Pirandello, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (22-II-1925), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En la Princesa: El hombre, la bestia y la virtud", Diario Universal (23-II-1925), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa.- Estreno de la farsa cómica en tres actos, de Luis Pirandello, El hombre, la bestia y la virtud", La Epoca (23-II-1925), p. 1.
- Rafael Marquina, "Estreno de una obra de Pirandello: Princesa: El hombre, la bestia y la virtud", Heraldo de Madrid (23-II-1925), p. 2.
- J. Larios de Medrano, "El estreno de anoche en la Princesa.- El hombre, la bestia y la virtud, farsa cómica en tres actos, de Pirandello", El Liberal (22-II-1925), p. 2.
- M. Machado, "Princesa: El hombre, la bestia y la virtud, comedia en tres actos de Luigi Pirandello. Traducción de R. Baeza", La Libertad (22-II-1925), p. 3.
- José Mesa Andrés, "Princesa: El hombre, la bestia y la virtud, de Pirandello", El Mundo (23-II-1925), p. 1.
- E. Díez-Canedo, "El hombre, la bestia y la virtud, tres actos de Luigi Pirandello", El Sol (22-II-1925), p. 2.
- J. [José] L. [Luis] M. [Mayral]: "El estreno de anoche en el teatro de la Princesa: El Hombre, la bestia y la virtud, de Luis Pirandello", La Voz (23-II-1925), p. 2.

63. Por ejemplo:

No hemos de intentar una referencia a la farsa, ya que sin el humor y la sagacidad y la extraña seguridad del innovador teatral italiano, nuestra versión ofendería acaso el decoro de los lectores de un periódico. (La Voz).

64. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "El placer de la honradez", ABC (3-X-1925), p. 27.
- Jorge de la Cueva, "El placer de la honradez: Comedia original de Luigi Pirandello, traducida por Salvador Vilaregut, estrenada en el teatro de la Latina", El Debate (2-X-1925), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En la Latina: El placer de la honradez", Diario Universal (2-X-1925), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Latina.- Estreno de la comedia en tres actos de Luigi Pirandello, traducida por dos Salvador Vilaregut, titulada El placer de la honradez", La Epoca (2-X-1925), p. 3.

- Rafael Marquina, "En la Latina: El placer de la honradez: Comedia de Pirandello", Heraldo de Madrid (2-X-1925), p. 6.

- José de Laserna, "Latina.- El placer de la honradez, comedia en tres actos, por L. Pirandello", El Imparcial (2-X-1925), p. 2.

- E. Díez-Canedo, "Latina: El placer de la honradez, de L. Pirandello, traducción de S. Vilaregut", El Sol (2-X-1925), p. 2.

- José L. Mayral, "En La Latina: El placer de la honradez", La Voz (2-X-1925), p. 2.

65. Adriano Tilgher narró así el argumento de la obra, en ob. cit., pp. 172-174:

Allo scopo di sottrarsi a una vita di dissipazione e travimenti e di crearsi una situazione tale che (marito di una signora per bene) egli sia obbligato da essa a vivere onestamente, Baldovino, protagonista del Piacere dell'onestà, sposa Agata che Fabio ha reso madre e che non può sposare perché ammogliato. Ma pone bene le mani avanti: onesto lui, onesti tutti! Agata e Fabio continuino pure ad amarsi, ma rispettino rigidamente lui, non lui Baldovino, ma lui onesto marito di una signora per bene, salvino scrupolosamente le apparenze non solo di fronte agli altri, ma di fronte a lui stesso. Così, se cattiva azione ci sarà, non la farà lui, la faranno loro. Così Baldovino si costruisce una onestà perfetta, e vive non più come uomo, ma come forma artificiale e costruita di onestà. L'onestà di Baldovino ha come effetto immediato l'onestà anche formale di Agata: non volendo ingannarlo, essa interrompe ogni rapporto con Fabio. Ella non potrà più essere di Fabio se prima Baldovino non lasci la casa. Fabio ordisce una rete per indurre Baldovino a commettere un furto: allora egli lo svergognerà e cacerà di casa. Ma Baldovino che ha scoperto il raggio accetta di passare per ladro e di andarsene a patto che a rubare non sia lui, ma Fabio. In un secondo momento, invece, è proprio lui che spontaneamente si mette in condizione di passare per ladro: egli si è accorto di amare Agata, e quest'amore, ponendolo dinanzi a lei uomo contro donna e non più maschera di marito contro maschera di moglie, gli fa comprendere la necessità di partire. L'amore uccide in lui la maschera di marito. Ma Agata che anch'ella l'ama lo seguirà anche come ladro. Allora egli rimane.

66. El argumento de Così è (se vi pare) puede resumirse así:

Los habitantes burgueses de un pequeña ciudad de provincias están intrigados por el comportamiento extraño de

un nuevo vecino, el 'Signor Ponza', quien ha prohibido a su suegra, la 'Signora Frola' que visite a su hija. 'Ponza' quiere prevenir la acusación de arbitrariedad diciéndoles que la hija de la 'signora Frola' murió y que él, habiéndose casado por segunda vez, se había puesto de acuerdo con su segunda esposa para mantener, por medio del alejamiento obligado, la ilusión de la demente 'Signora Frola' de que su hija verdadera aún vive. Esta explicación es refutada poco después por la misma 'Signora Frola', la cual dice a su vez que 'Ponza' está loco y que ella y su hija aceptaron la ficción de un nuevo matrimonio y de las visitas a escondidas después que el marido diese en la manía de creer que su primera y única esposa había muerto. Con ello, la confusión de los curiosos habitantes de la ciudad crece hasta el punto de que se dividen en dos bandos según piensan que es uno u otra quien ha perdido la razón. Las discusiones se prolongan mientras se buscan pruebas de la veracidad de las versiones, tarea que se revela imposible tras conocerse que en un terremoto habían sido destruidos todos los documentos del pueblo de origen de los nuevos vecinos. Como último recurso, consiguen por una estratagema que se presente la 'Signora Ponza' donde están su marido y la 'Signora Frola'. Su respuesta, tras la salida de ellos abrazados, no desvela el misterio: "Per me, io sono colei che mi si crede".

67. Me he servido de las reseñas siguientes:

- "Así es... (si así os parece)", ABC (25-XI-1925), p. 27.
- Jorge de la Cueva, "Así es... (si así os parece): Comedia de Pirandello, traducción de don Salvador Vilaregut y don Ramón San Román, estrenada en el teatro de La Latina", El Debate (25-XI-1925), p. 2.
- Alejandro Miquis, "La Latina: Así es... (si así os parece)", Diario Universal (25-XI-1925), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Latina.- Estreno de la comedia de Pirandello, en tres actos, traducida por los Sres. Vilaregut y San Román, Así es (si así os parece)", La Epoca (25-XI-1925), p. 1.
- R. [Rafael] M. [Marquina], "Latina: Así es... (si así os parece)", Heraldo de Madrid (25-XI-1925), p. 6.
- José de Laserna, "Latina.- Así es... (si así os parece)", El Imparcial (25-XI-1925), p. 2.
- "Latina: Así es... (si así os parece)", Informaciones (25-XI-1925), p. 6.
- [Luis Bejarano], "Latina.- Así es... (si así os parece), tragicomedia en tres actos, original de Luis Pirandello", El Liberal (25-XI-1925), p. 2.
- J. San Germán Ocaña, "Latina.- Así es... si así os parece, farsa tragicómica en tres actos, de Luis Pirandello", La Nación (25-XI-1925), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Latina: Así es (si así os parece), de L. Pirandello, traducción de S. Vilaregut", El Sol (25-XI-1925), p. 2.

- José L. Mayral, "En La Latina: Así es (si así os parece), de Pirandello", La Voz (25-XI-1925), p. 2.

68. Los mismos argumentos fueron desarrollados con más extensión por Luis Araquistáin en La batalla teatral, ob. cit., pp. 143-149, de donde se puede citar como pasaje clave el siguiente:

Pero mentir una cosa o callar una certidumbre no significa que la verdad objetiva no exista. Todo el mundo habla en la comedia de su verdad, de la verdad subjetiva; todo el mundo menos la esposa, cuya verdad subjetiva es precisamente la verdad común a todos: la verdad universal.

La verdad de esa intriga no tiene nada de impenetrable; es que la escamotean, es que mienten el autor y la criatura enterada con el silencio. Y la mentira niega la verdad, pero no la excluye; al contrario, la confirma. (pp. 146-147).

69. Esta afirmación puede parecer extraña si se recuerda que la obra no tuvo un número apreciable de representaciones, en contraste con muchos melodramas policíacos del teatro comercial con los que Así es... (si así os parece) comparte bastantes características (v.i.). Pero el final acaba por desmentir toda aproximación y, al arrebatarse al público una solución tranquilizadora de la curiosidad, descolocaría a los espectadores sencillos, que acaso la recibieron como si fuera una pieza industrial más de investigación y aclaración de un caso de misterio. Por otra parte, las reseñas informaron del argumento y desenlace de la comedia pirandelliana, lo que debió de acabar con la sorpresa.

70. Partiendo de la debilidad filosófica, en su opinión, de la obra, Jorge de la Cueva sugirió que podría tratarse de "una humorada", ya que, de lo contrario, "puede ser un modelo de intento contraproducente." (El Debate).

71. El cotejo de Luis Pirandello, Vestir al desnudo, comedia en tres actos y en prosa, traducción de Francisco Gómez Hidalgo, Valencia, Sempere, s.a (¿1926?), pp. 3-117 (la traducción de Tutto per bene con el título de ¡Sea todo para bien! ocupó las páginas 121 a 231), y de la edición de Vestire gli ignudi, commedia in tre atti, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1923, revela un grado de fidelidad aceptable para la media de la época, pero presenta, además de la hispanización de los nombres de 'Ersilia Drei' a 'Elena Díaz' o de 'Franco' a

'Félix' y la introducción de la división en escenas, supresiones de diversas réplicas eliminando en parte las repeticiones y la andadura entrecortada del diálogo característico de Pirandello en esta obra. Véase uno de los ejemplos más extensos de esta práctica del traductor:

FRANCO (c.s.). Se è come lei dice, l'ha fatto per me, per il mio matrimonio!

LUDOVICO. Se non fu forse, per come disse a me-

FRANCO (voltandosi di scatto). Ma no, scusi, lei poc'anzi ha detto che non ne vedeva nessuna, neppure lei!

LUDOVICO. No, ecco, che s'avvilí... per istrada... come una mendicante...

FRANCO (con ironia). Già! quanod si offrí, di sera, al primo che passava...

GROTTI (infoscandosi). Disse anche questo?

FRANCO (forte, con foga, venendo avanti). Anche questo! anche questo! E avrebbe fatto anche questo per colpa mia, per il mio tradimento! (p. 143).

En castellano, el original queda reducido al texto siguiente:

FELIX. Si obedece a los motivos que usted supone, intentó suicidarse por mi culpa, por mi anunciado matrimonio. No comprendo por qué otra causa hubiera podido tomar semejante resolución. (p. 111).

Véanse algunos cambios más con negativo efecto para el estilo:

FRANCO [...] E' incredibile, incredibile come abbia potuto mentire, mentire a me stesso; fare quello che ho fatto - mentre per lei la mia promessa valeva, era tutto vero, vero, e non quasi un sogno, come già per me! (pp. 60-61).

FELIX [...] No me explico, no acierto a hallar justificación a haberme mentido a mí mismo... tomando mi promesa como una broma, como inexistente, mientras ella la consideraba la verdad y era todo, en su vida... (p. 49).

ERSILIA [...] E fu questo suo tradimento - che da parte sua è stato un vero e proprio tradimento - che io potei dire quella menzogna, che m'uccidevo per lui. (p. 101).

ELENA [...] Y si hablé de él cuando pensé que me moría, fue para castigar su traición. (p. 80).

72. He utilizado las recensiones siguientes:

- Alejandro Miquis, "Maravillas: Vestir al desnudo", Diario Universal (24-XII-1928), p. 3.
- Melchor Fernández Almagro, "Maravillas.- Estreno de la comedia en tres actos, de Pirandello, traducida por Francisco Gómez Hidalgo, Vestir al desnudo", La Epoca (24-XII-1925), p. 1.
- "Vestir al desnudo: Drama de Pirandello, traducción de Gómez Hidalgo, estrenado en el teatro de Maravillas", El Debate (24-XII-1925), p. 2.
- Tirso Lanza, "Maravillas: Vestir al desnudo: Comedia en tres actos de Luis Pirandello en versión castellana de Francisco Gómez Hidalgo", La Farsa, I (10-I-1926), 2, p. 10.
- Rafael Marquina, "Maravillas: Vestir al desnudo", Heraldo de Madrid (24-XII-1925), p. 5.
- L. de A., "Maravillas: Vestir al desnudo", Informaciones (24-XII-1925), p. 6.
- J. San Germán Ocaña, "Maravillas.- Vestir al desnudo, comedia dramática de Pirandello, traducida por Gómez Hidalgo", La Nación (24-XII-1925), p. 3.
- Aniceto García, "Maravillas.- Vestir la desnudo", El Socialista (24-XII-1925), p. 2.
- E. Díez-Canedo, "Maravillas: Vestir al desnudo, comedia en tres actos, de L. Pirandello", El Sol (24-XII-1925), p. 2.
- José L. Mayral, "En Maravillas: Vestir al desnudo, de Pirandello", La Voz (24-XII-1925), p. 2.

73. Vestire gli ignudi desarrolla la historia de 'Ersilia Drei', una joven que ha intentado suicidarse y es protegida por un escritor, 'Luvidico Nota', que la acoge en casa tras conocer su historia por un periódico y proponerse escribir un relato utilizando ese material, profundamente conmovedor: despedida de su trabajo como niñera en casa de 'Grotti', el cónsul italiano en Esmirna tras la muerte accidental de su hija y conociendo ya en Roma su abandono por el amante, el oficial de marina 'Franco Laspiga', 'Ersilia' recurre brevemente a la prostitución antes de intentar suicidarse, asqueada. El escritor le pregunta por los detalles de la historia, lo mismo que hará más tarde el reportero que la había entrevistado en el hospital, quien ha sido amenazado por el cónsul con una denuncia por libelo a causa de unos detalles del artículo que el diplomático considera difamatorios. 'Ersilia' contestará que se ha inventado todo cuando llegue 'Franco Laspiga' con la intención de reparar el mal que cree haber hecho, pero esa confesión no le disuadirá de intentar casarse con 'Ersilia', a pesar de que ella lo rechaza. Incluso persiste en creer en la versión conocida por los periódicos cuando se presenta el mismo cónsul 'Grotti'. Todos se enteran por él de que 'Ersilia' había sido su amante y que la niña había muerto por su descuido cuando estaban juntos. El

recuerdo del accidente le lleva a recriminarla amargamente antes de reconocer que la necesita carnalmente aún. 'Ersilia', presionada por todas partes, perdido el traje de respetabilidad de la novia abandonada con que había pretendido cubrir su vergüenza, consigue suicidarse esta vez, aunque desnuda:

Lasciatemi morire in silenzio: nuda. Andate. Lo posso ben dire, ora, mi pare, che non voglio più vedere, che non voglio più sentire nessuno? Andate, andatelo a dire, tu a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta -ecco qua- non s'è potuta vestire.

74. Según la reseña del Heraldo de Madrid, la presentación no fue demasiado fiel a las detalladas acotaciones del original por "las dificultades con que tropezó la dirección escénica de la Latina".

75. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "Cada cual a su manera", ABC (15-V-1926), p. 27.
- [Jorge de la Cueva], "Un estreno de Pirandello en la Latina.- Cada cual a su manera, comedia en dos actos, traducida por Eduardo Marquina", El Debate (16-V-1926), p. 6.
- Alejandro Miquis, "Latina", Diario Universal (15-V-1926), p. 3.
- "Cada cual a su manera", La Esfera (5-VI-1926), pp. 9-10.
- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Los estrenos de anoche.- Lo decorativo en la escena.- Otra vez Pirandello en la Latina", Heraldo de Madrid (15-V-1926), p. 4.
- José de Laserna, "Latina.- Cada cual a su manera, comedia en dos actos, de L. Pirandello, traducción de Eduardo Marquina", El Imparcial (15-V-1926), p. 2.
- José de la Cueva, "Latina: Cada cual a su manera", Informaciones (15-V-1926), p. 6.
- Francisco Madrid, "Latina.- Cada cual a su manera, de Luigi Pirandello", El Liberal (15-V-1926), p. 2.
- B., "Latina: Cada cual a su manera", El Mundo (15-V-1926), p. 1.
- [Francisco de Viu], "La última pirueta, por ahora, de Pirandello, o el espectáculo de una comedia", La Nación (15-V-1926), p. 3.
- Núñez, "Latina.- Cada cual a su manera", El Socialista (15-V-1926), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Latina: Cada cual a su manera, de Pirandello", El Sol (15-V-1926), p. 2.
- José L. Mayral, "Cada cual a su manera, de Pirandello: En la Latina", La Voz (15-V-1926), p. 2.

76. Ciascuno a suo modo comienza como una obra ilusionista convencional:

En la mansión de la señora 'Donna Livia', ésta interroga a su amigo, el razonador 'Diego Cinci' sobre la veracidad de sus sospechas de que su hijo 'Doro' está enamorado de 'Delia Morello', una mujer de reputación escandalosa a quien se echa la culpa del suicidio de su anterior amante tras haber sabido éste que el novio de su hermana, 'Michele Rocca', había sido seducido por ella. Al parecer, 'Doro' la había defendido en una discusión con su amigo 'Francesco Savio', quien había afirmado que la muerte del amante había sido causada por ella. Poco después, entra 'Doro' y declara su disposición a cambiar de idea, pero cuando llega 'Francesco' con la intención también de darle la razón, 'Doro' se enfada y lo provoca a duelo. Apenas se ha ido aquél, ofendido, se presenta la misma 'Delia Morello' para agradecer su defensa a 'Doro', quien se complace en oír la confirmación de su primera versión de los hechos. Sin embargo, tras referirle los argumentos originales de 'Francesco', 'Delia' se convence de que la hipótesis de éste es la cierta íntimamente. Sigue el primo intermezzo corale, en el que Pirandello traslada la escena al teatro donde se está representando la comedia de la 'Morello'. Allí los críticos y los espectadores discuten graciosamente sobre la obra y prevén el escándalo que puede formarse por la presencia en la sala de 'Amelia Moreno', una actriz cuya historia parece haber dramatizado en clave el autor, 'Pirandello' mismo. En el segundo acto, se vuelve al espacio de la ficción. 'Diego Cinci' va a casa de 'Francesco' para hacerle ver el absurdo de todo lo que ha ocurrido. Entonces 'Michele Rocca' interrumpe su conversación y les proporciona una tercera versión de la historia. La confusión sobre el asunto llega al máximo. La visita de 'Delia' y consiguiente encuentro con 'Michele' suspende el problema: al hablar, sus argumentos respectivos sucumben a la pasión que les une en un abrazo. En el segundo intermezzo corale, se produce el temido escándalo. Indignada por la solución que el autor ha imaginado y por verse retratada de tal forma en el escenario, 'La Moreno' lo invade y abofetea a la primera actriz. Durante el tumulto que provoca su acción, el barón 'Nutí', es decir, la contrafigura real de 'Michele Rocca', sube al escenario para llevársela y ambos acaban reproduciendo la escena ficticia de la reconciliación del acto segundo. Así acaba el espectáculo; no habrá tercer acto porque los actores han abandonado el teatro en protesta por el incidente.

77. "Seis personajes en busca de autor" tienen la idea y el truco. La idea, también con precedentes en la literatura castellana, es fuertemente sugestiva, y el truco, el mismo truco de la mezcla de la vida real con la vida escénica, tiene más fuerza en sí, porque es más compatible a la vez con la

realidad escénica y con la realidad real, y más fuerza en relación con la idea, porque la sirve eficazmente y es su adecuado medio de expresión" (La Esfera).

78. He localizado las siguientes reseñas:

- "Inauguración de un Teatro de Arte en el Ateneo", ABC (3-VII-1934), p. 44.

- José de la Cueva, "Ateneo: Teatro de Arte", Informaciones (3-VII-1934), p. 9.

- Herce, "El Teatro de Arte inaugura sus tareas en el Ateneo de Madrid", Luz (3-VII-1934), p. 8.

- F. A., "Un teatro de arte en el Ateneo", El Sol (4-VII-1934), p. 4.

79. La obra no tiene un argumento propiamente dicho. Es la conversación a las puertas de un cementerio entre las apariciones de un 'Filosofo' y de un 'Uomo Grasso', que acaba de morir y que espera el reencuentro con su mujer, quien sabe va a ser asesinada por el amante. Después que llega ésta, la 'Donna Uccisa', la aparición del marido se desvanece en el aire, pues los muertos se disuelven en la nada una vez han visto cumplida su última ilusión, principio del que se muestra otro ejemplo cuando un niño desaparece también tras comerse una granada que lleva en la mano. Al final, la mujer asesinada huye corriendo tras una niña viva que ha pasado por el camino, mientras el 'Filosofo' dice: "Ho paura ch'io resterò sempre qua, seguitando a ragionare".

80. Fueron reestrenadas El placer de la honradez (Latina, 19-X-1926) y Así es... (si así os parece) (Latina, 15-XII-1926), ambas por la "Cía. Dramática Francisco Morano"; Seis personajes en busca de autor (Zarzuela, 23-III-1929), por la "Cía. Rivera-De Rosas", y Vestir al desnudo (Zarzuela, 6-II-1931), por la "Cía. María Teresa Montoya".

81. El dato procede de la crónica "El teatro pirandelliano: La vita che ti diedi en Madrid", en El Sol (2-II-1928), p. 5., en la que su anónimo autor se quejó de que no se hubieran representado antes en Madrid obras importantes de Pirandello, entre las que cita Il giuoco delle parti y, erróneamente, Due in una (La signora Morli, una e due), y coloca La vita che ti diedi entre sus obras maestras, por razones que hemos encontrado una y otra vez en diversas recensiones:

Sin recursos efectistas, con sólo la sinceridad y sencillez por norma escénica, y con un afán de mezclar prudentemente la emoción con la dialéctica, elementos poderosos que no siempre andan acordes en el teatro pirandelliano, éste ha realizado en La vita che ti diedi una obra en extremo sugestiva, fecunda en momentos de

verdadera tragedia, bien sostenido siempre el interés dramático -columna principalísima de su arte- y demostrativa de un tecnicismo sobrio, sintético, capaz de infundir poderoso relieve a figuras que concebidas y creadas por otros cerebros, serían meras abstracciones o sombras borrosas de realidad.

82. Por ejemplo, en la recensión de El placer de la honradez por Jorge de la Cueva:

Independientemente del propósito ideológico, hay con frecuencia en las obras de Pirandello un propósito exterior que no nace del pensador que tiende a exponer sus ideas, sino del hombre de teatro, de técnico prodigioso, que trata de resolver problemas de difícilísima construcción y de forma y es apasionante, produce un interés, que acentúa el del fondo y se entreteje con él; ir adivinando cuál es este propósito, cuando lo hay, que es lo mismo que aprender y admirar al genial dominador de los procedimientos teatrales.

83. El tópico del predominio de la mente sobre el corazón en el teatro pirandelliano fue encarado a favor o en contra. Véanse dos ejemplos representativos de cada actitud, el primero procedente de la reseña de El placer de la honradez en el ABC y el segundo de la de Vestir al desnudo en La Farsa:

Pirandello es un genial malabarista del pensamiento, del humorismo y de la moral. Aunque el autor siciliano haya reprochado siempre a la crítica el que ésta le considere falto de emoción humana, por la preponderante absorción de su dinamismo cerebral, es lo cierto que la ética de Pirandello nos atrae y deslumbra por sus espejismos, por la fuerza de su argumentación silogística y dialéctica, sobre toda otra manifestación.

La realidad ausente está suplida por la belleza de la forma, por la honda penetración espiritual de las ideas, por lo original de su psicología.

Por el contrario:

No son ciertamente estos [los "dones dramáticos"] los valores culminantes en la obra pirandelliana: antes bien, su virtualidad es tan subalterna y precaria, que en ningún caso triunfaría el dramaturgo sin la eficaz asistencia del hombre de ingenio. La idea es siempre superior en aquella a su fabulación, su estructura escénica y su dramatización, que adolecen generalmente de arbitrariedad, excesiva complicación y melodramatismo.

84. Enrique Díez-Canedo atacó en la recensión de Cada cual a su manera (El Sol) a los que veían mal el predominio del cerebro en las piezas de Pirandello en nombre de una ecuación de sentimiento igual a humano que no era sino un prejuicio romántico.

85. El contraste entre el escepticismo de Pirandello y su compromiso con el Fascismo fue señalado con ocasión del estreno de Cada cual a su manera por los críticos de El Imparcial y de El Socialista. El primero de ellos escribió sobre el autor siciliano:

En el Teatro, filósofo escéptico; en la vida, correligionario de Mussolini, el hombre de la afirmación categórica y contundente. La doble personalidad de Pirandello no puede negarse.

86. Juan Chabás, "Italia: El teatro de Pirandello", La Libertad (30-XII-1925), p. 4.

87. Azorín, "El teatro de Pirandello", artículo publicado en el ABC (25-XI-1925), y luego recopilado en el libro Ante las candilejas, Zaragoza, Librería General, 1947, pp. 175-179.

88. Luis Pirandello, Seis personajes en busca de autor, ob. cit., pp. VII-XV.

89. En Andrés Gómez de Baquero, Pirandello y compañía, Madrid, Mundo Latino, s.a. [¿1927?], pp. 7-59.

90. "Es posible que hubiera en España en un momento dado más pirandellianos que en Italia" (p. 35), afirmó el crítico antes de burlarse de los que, sin comprender a Pirandello, excomulgaban de la "pequeña religión literaria" (p. 35) a los herejes que se atrevían a manifestar sus reservas.

91. Andrenio citó en concreto unos textos del escritor publicados en el rotativo La Nación, de Buenos Aires.

92. J. B., "Un nuevo libro de Andrenio: Pirandello y Compañía", El Sol (10-III-1928), p. 4.

93. En la reseña citada de Pirandello y Cía., el comentarista señaló que el "gusto clásico" de Andrenio le había llevado a elogiar sin reservas a Anatole France como especie de compensación de la invectiva antipirandelliana...

94. E. Estévez-Ortega, "Otro innovador: Pirandello", en Nuevo escenario, Barcelona, Luz, 1928, pp. 108-116.

95. Testimonios de este conocimiento son la serie de artículos sobre figuras teatrales extranjeras que fue publicando ABC con el título de "Máscara exótica" o el mismo contenido del libro Nuevo Escenario, que incluye ensayos sobre teatros nacionales modernos tan poco conocidos en España como el flamenco o el polaco.

96. Luis Araquistáin, "Teatro y sociedad: La disolución de la conciencia", El Sol (2-II-1928), p. 5, luego reproducido en La batalla teatral, ob. cit., pp. 41-47.

97. Aparte de referirse a la frecuencia con que las criaturas pirandellianas exclaman per carità como oscuras apelaciones, Araquistáin no intentó desafortunadamente profundizar en el origen y concepto de la "amorosa emoción evangélica" pirandelliana, es decir, de la posible dimensión religiosa de su teatro a que rara vez se aludió en Madrid.

98. Luis Araquistáin dedicó el capítulo cuarto de La batalla teatral, ob. cit., pp. 125-149, a "El teatro de Pirandello".

99. Nada menos que doce años después, Cristóbal de Castro repitió casi literalmente en su artículo "Defensa de un ausente.- La sombra de Pirandello" (ABC, [23-V-1935], pp. 13-14) lo que había escrito en "Un fenómeno literario: Luis Pirandello", ob. cit., s.p.

100. La versión pirandelliana del mito bíblico fue comentada por E. Estévez-Ortega en "Máscara exótica: Lázaro en la dramática italiana" (ABC [3-V-1934], pp. 13-14), donde le comparó con otras piezas italianas más fieles a la historia evangélica e intentó averiguar el sentido que Pirandello había querido dar a su obra:

¿Cuál es el pensamiento de Pirandello? Realmente no aparece claro, sino de un modo vago y oscilante. Porque frente al desarrollo de la fábula y a ciertas frases de algunos personajes, hay otros que dicen que el más allá ha de ser objeto de fe, no de especulación crítica, y que solamente creyendo se vive, y que el saber está reservado a Dios, que es el único que todo lo hace y todo lo puede. Por consiguiente, Dios no es una fábula para los débiles, ni la Iglesia un refugio para los vencidos.

Al final de la obra de Pirandello saca a escena un personaje que representa nada menos que a Dios. Pero también su criterio sobre esto aparece confuso y la única enseñanza que parece darnos es de que Dios, en el fondo, es, en fin de cuentas, espíritu de caridad y amor.

101. Fernando Laviada, "El teatro en España y el momento actual", conferencia dada en la Casa de los Gatos el 2 de marzo de 1933 y publicada en El teatro en España: Necesidad de la creación de los Teatros Dramático Nacional y de Ensayos: Conferencias, Madrid, Lecturas breves, 1935, p. 18.

102. Es iluminador al respecto el libro de Wilma Newberry, The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre, Albany, State University of New York Press, 1973. A los nombres estudiados (Azorín, los hermanos Machado, García Lorca, Salinas, etc.) cabría añadir otros menos conocidos, como el de Ignacio Sánchez Mejías, cuyo drama Sinrazón fue comparado ya en su tiempo con Enrico IV, entre otros por Felipe Sassone en un ensayo titulado significativamente "El torero dramático: ¿Pirandellismo andaluz?", en Por los caminos de la farsa, ob. cit., pp. 317-323.

103. En la inmediata posguerra se publicaron en colecciones populares versiones de Enrico IV y La vita che ti diedi, a saber: Luis Pirandello, "Enrique IV, tragedia en tres actos traducida por Tomás Borrás", La Novela del Sábado, II (9-III-1940), 8, pp. 2-40, y "La vida que te di, drama en tres actos, traducción de Tomás Borrás", Talía, V (1944), 55.

104. Luis Barzini y Arnaldo Fraccaroli, Lo que no te esperas, comedia en tres actos, adaptación de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1923.

105. De Fraccaroli se estrenaron también su comedia La Morosina (1921), por la "Cía. Vera Vergani" (Princesa, 19-XII-1923), y Pina Biraguin (Biraghin, 1924), biografía escénica de la famosa bailarina rusa, por la "Cía. Matilde Moreno" (Cómico, 17-IV-1924).

106. Algunas de las calificaciones entonces publicadas indican por qué caminos fue la pobrísima recepción de la divertida comedia con elementos cinematográficos de Fraccaroli y Barzini, a saber, según A., en su reseña "En el teatro Imperial: Lo que no te esperas" (Informaciones [8-I-1923], p. 3): "Fernández Lepina y Tedeschi han traducido un vodevil que a primera vista parece francés"; según José L. Barberán, en "Imperial: Estreno de la comedia italiana en tres actos, arreglo y adaptación de los Sres. Fernández Lepina y Tedeschi, titulada Lo que no te esperas" (El Liberal [7-I-1923], p. 2): "No conozco antecedentes de esta obra [...]; pero debió alcanzar un éxito grande en Italia al ser estrenada, no por el prestigio y la historia de sus autores sino porque hubiera pasado desapercibida y, como es consiguiente, no hubiera pasado la frontera", y según J. [José] A. [Alsina] en

"Imperial.- Lo que no te esperas, comedia en tres actos de Barzini y Fraccaroli, traducida por los señores Fernández Lepina y Tedeschi" (El Sol [7-I-1923], p. 2): "Este juguete cómico, pues su calificación de comedia es enteramente recusable".

107. Me he servido de las siguientes recensiones de La maschera e il volto:

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la obra grotesca en tres actos, de Luigi Chiarelli, titulada La maschera e il volto", La Epoca (25-XII-1923), p. 1.

- Rafael Marquina, "En la Princesa: La maschera e il volto", Heraldo de Madrid (25-XII-1923), p. 2.

- J. [José] de L. [Laserna], "Princesa: Compañía italiana", El Imparcial (25-XII-1923), p. 4.

- "Princesa.- La maschera e il volto, de Luis Chiarelli", El Liberal (26-XII-1923), p. 2.

- Núñez, "Princesa.- La maschera e il volto", El Socialista (24-XII-1923), p. 4.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli", El Sol (26-XII-1923).

- [José Luis Mayral], "La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli", La Voz (24-XII-1923), p. 2.

108. Chiarelli se refirió claramente y repetidas veces a su intención renovadora al escribir La maschera e il volto.

109. El argumento de La maschera e il volto fue resumido bellamente por Antonio Gramsci en Letteratura e vita nazionale, Torino, Einaudi, pp. 287-288, por lo que prefiero reproducir sus palabras:

La storia è questa. Il conte Paolo Grazia scopre che sua moglie ['Savina'] lo inganna, sorprende il flagrante adulterio di sua moglie mentre la sua casa è piena di ospiti, e tutti gli occhi della società sono fissati su di lui. Il conte Paolo è posto come il tipo riassuntivo della maschera sociale del marito; tutti conoscono ciò che egli pensa sul modo con cui il marito deve comportarsi con la moglie adultera: uccidere; l'autore gli ha fatto ripetere a sazieta le idee in proposito. Eppure il marito non uccide: il volto incomincia ad apparire, ma la maschera è ancora troppo tenacemente appiccata alla pelle. La moglie parte, scompare, e il conte fa credere d'averla uccisa, d'averla precipitata nel lago [Como, a orillas del cual está la casa del conde]. Si costituisce, lo assolvono: l'avvocato che lo difende ['Luciano Spina'] è l'amante di sua moglie. Ritornato a casa, riceve l'omaggio di tutte le donne, diventa l'idolo ridicolo della mondanità. La maschera si

lacera del tutto: avrebbe dovuto servire a evitare il ridicolo, diventa la calamità di un altro ridicolo, peggiore per chi più sente, per chi è più raffinatamente se stesso. Ma il giuoco deve continuare: un cadavere di donna viene trovato nel lago: egli deve riconservire sua moglie, deve allestire il funerale. La moglie viva ritorna a lui, in quell'istante, e mentre il funerale si svolge, un nuovo idillio incomincia, questa volta tra due senza maschera, tra due che hanno subito, attraverso le esperienze del proprio dolore, il lavacro salutare della patina convenzionale che la società spalma sulle coscienze. E il conte deve scappare all'estero [con la mujer], per non essere condannato dalle leggi che hanno assolto l'assassino ma punirebbero il simulatore di reato.

110. Me he servido de las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "La máscara y el rostro", ABC (10-V-1926), p. 28.
- Melchor Fernández Almagro, "Centro.- Estreno de la farsa grotesca en tres actos, de Luigi Chiarelli, traducida por los señores Lepina y Tedeschi, titulada La máscara y el rostro", La Epoca (10-VI-1926), p. 1.
- "Teatros", España, IX (29-XII-1923), 402, pp. 9-11 (sobre La maschera e il volto, pp. 10-11).
- E. P. C., "Un estreno en el Centro.- La máscara y el rostro", El Imparcial (10-IV-1926), p. 3.
- José de la Cueva, "Centro: La máscara y el rostro", Informaciones (10-IV-1926), p. 6.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Centro: La máscara y el rostro, tragedia grotesca en tres actos, de Luigi Chiarelli.- Versión española de Lepina y Tedeschi", La Libertad (10-IV-1926), p. 5.
- Los c. de los g.: "Centro: La máscara y el rostro, farsa grotesca de Chiarelli, adaptada por Fernández Lepina", El Mundo (10-IV-1926), p. 1.
- Núñez, "Centro.- La máscara y el rostro", El Socialista (10-IV-1926), p. 2.
- E. Díez-Canedo, "Centro: La máscara y el rostro, grotesco de L. Chiarelli, traducción de Lepina y Tedeschi", El Sol (10-IV-1926), p. 2.
- "El estreno de anoche en el teatro del Centro: La máscara y el rostro, de L. Chiarelli, traducción de Fernández Lepina y Tedeschi", La Voz (10-IV-1926), p. 2.

111. Esta información procede del cotejo de la obra de Luigi Chiarelli, en su edición en La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916/1928, a cura di Giancarlo Sammartino, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 41-91, y Luis Chiarelli, "La máscara y el rostro, farsa grotesca en tres actos, versión

castellana de Antonio F. Lepina y Enrique Tedeschi", Comedias, XII (8-V-1926), pp. 29-88.

112. Por ejemplo:

PIERO Infatti le donne sono degli esseri puramente decorativi; come i senatori. (p. 45).

113. Véase una muestra no traducida:

ELISA Un marito come lui non c'è nemmeno gusto di tradirlo!... E pensare che l'unica cosa che possa rendere interessante la vita coniugale è appunto la rischiosa necessità dell'inganno, della menzogna, del sotterfugio... (p. 51).

114. A saber:

PAOLO E' già qualche cosa!... Accortezza!... Non bisogna mai costringere le persone a trovarsi faccia a faccia con i propri convincimenti. Con la leggerezza delle nostre parole e delle nostre idee noi prendiamo un'infinità di impegni che è bene non ci siano ricordati nel momento della necessità, perché se ciò avviene ne deriva un danno, inevitabilmente. Perché ciò non fosse, bisognerebbe che gli uomini avessero più coraggio e annullassero le convenzioni che essi hanno pattuito con la loro vanità e con il loro orgoglio, bisognerebbe che dimenticassero di aver mentito con gli altri per cercare di essere unicamente, religiosamente sinceri con se stessi; ma questo non è facile, specialmente nel momento in cui si è sopraffatti da una violenta emozione. Allora... allora si segue quello che si chiama il programma della nostra vita, e che, come tutti i programmi, essendo perfettamente logico, è completamente inadatto alla vita! (p. 66).

115. Lo que era casi una invitación al adulterio pasó a ser en castellano una alusión poco menos que inocente:

ELISA (a Cirillo) Lo scultore Alamari mi prega di andare nel suo studio per posare soltanto per la testa. Me lo permetti?

CIRILLO Ma figurati!... Va' pure nel suo studio a posare e a riposare.

ELISA Grazie. (Si allontana).

CIRILLO Riposerò anch'io, così!... (p. 46).

EVA. (a Luis.) Oye, Jorge me ha rogado que vaya a su estudio, pues desea esculpir mi busto; mejor dicho, la

cabeza, la cabeza nada más. Por supuesto, contaré con tu permiso.

LUIS. ¿Por qué no?

EVA. Muchas gracias. (Se aleja.)

LUIS. Tú podrás posar y yo reposar. (p. 36).

116. Véase como se da la vuelta a la proposición clara por la mujer en el discreteo pretendidamente púdico del castellano:

GIORGIO [...] Che cosa avete da dirmi?...

ELISA Caro... Mio marito mi ha dato il permesso di venire da te. Ah, non vedo l'ora che giunga domani per potermi gettare perdutamente fra le tue braccia!...

GIORGIO Sta bene.

ELISA Alle tre, dunque? (p. 51).

JORGE. [...] ¿Qué quería usted decirme?

EVA. Que he conseguido al fin que mi marido me autorice para ir mañana a su estudio.

JORGE. Qué dichosos vamos a ser.

EVA. Según los límites que para usted tenga la felicidad.

JORGE. Es usted de un refinamiento que causa tortura. Verdadera Diana [¡la diosa de la castidad!], se complace en jugar con las pasiones que excita. ¿Cuándo vamos a poner fin a un flirt tan peligroso?

EVA. A las tres estaré en el estudio.

JORGE. Es que estaré solo.

EVA. ¿Qué me importa? (p. 40).

117. Los ejemplos son muy numerosos. Entre los más llamativos podemos citar la narración del falso asesinato de su esposa por 'Pablo' ('Paolo') al final del primer acto, que en italiano refleja la tensión del momento (pp. 59-60) mientras que en la adaptación el relato parece hecho por un tercero (p. 52), y la escena del amor recuperado entre los dos protagonistas, enfadosamente larga en español, texto que reproduzco pese a su extensión por creerlo una de las mejores muestras de la esterilización del brío original por parte de los adaptadores:

PABLO No, non ti amo! Cerca di comprendermi!... Io vorrei averti in un possesso assoluto!... Soltanto mia!... E questo, oramai...

SAVINA Oh!... se il mio peccato ha generato in te la necessità di quest'amore spietato, io mi perdono!...

PAOLO Eh?!...

SAVINA Sì; perché prima il tuo amore dormiva in fondo al tuo cuore, tu stesso l'ignoravi. Ma oggi che tu

sei tutto un urlo di desiderio, oggi mi sento veramente amata!...

PAOLO Taci; non vedi il mio tormento?...

SAVINA Le grandi passioni vivono, si nutrono di tormento.

PAOLO Taci, taci!...

SAVINA E si comprende la suprema bellezza dell'amore soltanto quando ci si sente spezzare l'anima dai singhiozzi!...

PAOLO Sei crudele!

SAVINA Ti amo, perché mi ami!...

PAOLO Mi ami?!... Ah!...

SAVINA Non ho amato che te!...

PAOLO Ah, ecco, questo... Ma come potrò averne la certezza?

SAVINA Sentendo come io sia tutta tua!...

PAOLO Tutta?... Ah!... Mi sembra di veder sulla tua carne i segni violenti del passato!

SAVINA Dimenticherai!

PAOLO Come?

SAVINA Perché io ho dimenticato. In me non c'è più nessun ricordo, di nulla!... Questa notte mi sono data a te serenamente. Questa è la certezza che deve farti ritrovare la pace!...

PAOLO Vero?!... Queste tue labbra... quei tuoi capelli... (in un grido soffocato) Ah!... (la prende, la serra contro di sé come per affermare il suo possesso fisico, la fa piegare sotto la sua stretta. Poi, dopo qualche tempo, la lascia, e si abbandona sopra una poltrona). (p. 85).

PABLO. No, no. No te amo. Procura comprenderme. Yo quería que fueses mía, nada más que mía. Enteramente mía.

SARA. ¡Ah! Sabes que sólo tuya fui y seré... Pero si realmente mi pecado ha determinado en tu alma la necesidad de este amor tan absoluto, yo misma me absuelvo.

PABLO. ¿Qué?

SARA. Sí; porque antes ese amor dormitaba en el fondo de tu corazón. Tú mismo ignorabas quizás que tu amor era tan grande. Pero ahora que con tanta vehemencia me deseas y con tanto calor sientes los celos, es cuando me doy cuenta de que me amas realmente.

PABLO. Calla. ¿No comprendes que sufro un gran tormento?

SARA. La suprema belleza del amor no se siente sino cuando vemos destrozadas nuestras almas. Por mi parte, bien puedo jurar que nunca he amado a nadie más que a ti.

PABLO. Eso, eso es lo que yo quería saber. Pero ¡ay

de mí! ¿De qué modo podré tener la seguridad absoluta de ello?

SARA. Viendo, sintiendo que ya soy tuya. Toda tuya. En la mujer que más ama, siempre queda un rincón del alma sin conquistar para su amante, y hoy tú te has adueñado de mí enteramente, plenamente. Hoy no hay en mí nada que no te pertenezca.

PABLO. Pero ¿cómo olvidar?...

SARA. ¿No he olvidado yo acaso? En mi alma ya no hay ni un recuerdo que no sea tuyo.

PABLO. ¿Será verdad? ¿Será verdad que toda tu alma y toda tú seas mía, completamente mía? (La abraza con cierta vehemencia. Luego la mira con suave ternura. [...]) (p. 81).

118. El deseo de incrementar la comicidad llevó a los adaptadores a insertar gracias de su propia cosecha en ocasiones bastante inoportunas, como la de este botón de muestra:

MARCOS. Eso es nervioso. Muchas personas, en los trances más apurados, comen de un modo extraordinario. Recuerdo que una vez que condenamos en la Audiencia a reclusión perpetua a un empedernido criminal, después de oír la terrible sentencia se comió cuatro bistés del restaurante inmediato, y aun se quejó de que daban pocas patatas. (p. 76).

Por el contrario, aun siendo innecesario, la breve prolongación del remate del acto II se ajusta bien al espíritu de la escena:

( [...]) si accascia su di una poltrona, si prende la testa fra le mani. Improvvisamente la prima porta di destra si apre ed appaiono Andrea e Giacomo che recano quattro grandi torcieri accesi, uno per mano; attraversano lentamente la scena ed escono per la prima porta di sinistra. Paolo si è levato in piedi come trasognato). (p. 79).

( [...]) Luego se desploma sobre una butaca cogiéndose la cabeza con las manos. Solloza. Por último se levanta de golpe como vencido por el amor y los sentidos y va a dirigirse, presuroso, hacia la derecha. En este punto aparecen en la puerta los criados llevando grandísimos brazados de flores y candelabros con velas encendidas.)

ANDRES. Son flores, flores para ella.

TERESA. Le gustaban tanto a la infeliz...

ANDRES. Hemos arrasado el jardín, y hemos deshecho varios ramos de los que le enviaron al señorito. (Pasan solemnes. Pablo se detiene de golpe. Los mira como enajenado; déjase caer en una butaca, y rompe en una carcajada que tiene mucho de sollozo.) (pp. 74-75).

119. Chiarelli señala la expresión de algunos sentimientos contrarios a los que se encuentran en la versión: "con un vibrato acento de sincerità", "L'angoscia di lui è evidente", "con grande pietà" (p. 79), frente a las acotaciones atribuidas a 'Sara' ("con cómico desaliento y muy poseída de la situación", "Le mira con seductora coquetería", "dice con acento cómicamente trágico", "el rostro de Sara se torna sinceramente risueño") y a 'Pablo' ("Esforzándose por parecer implacable", "Con el acento de un chiquillo que no cree una cosa que le dicen pero que finge asustarse por ella") en la página 74 de la edición de Comedias.

120. Entre los pasajes añadidos que se pueden aducir están el de la resistencia de la mujer o el de la atribución de la responsabilidad al amante, a saber, respectivamente:

SARA. [...] ¡No, no!

LUCIANO. ¡Sí; ha de ser!

SARA. ¡Por Dios!

LUCIANO. En tu cuarto te espero. Ve cuanto antes.

SARA. No hay forma de resistir.

LUCIANO. No juegues más conmigo. (p. 37)

LUCIANO. Tienes razón. Mil veces razón. Yo empleé las armas más arteras para seducirla...; ella era buena, te lo juro...; ella, en el fondo, era inocente... Sólo a mí debes inculpar... (p. 72).

121. E. Díez-Canedo, "Los actos de ayer.- El cuarto Congreso Internacional de Autores: Siluetas del Congreso", El Sol (22-V-1929), p. 8.

122. M. Fernández Almagro, "Lo grotesco en el teatro", La Voz (6-VI-1929), p. 2.

123. Seguramente Adriano Tilgher, Studi sul teatro contemporaneo, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

124. A. Tilgher, ob. cit., pp. 96-101.

125. Melchor Fernández Almagro aludiría a la modernidad del motivo de la "falacia del crédito" (La Voz, v.i.).

126. El argumento de Fuochi d'artificio se construye en torno al resultado positivo de los manejos de un personaje consciente de que la sociedad se basa en conceptos no verificados:

El conde 'Gerardo di Jersay' se hospeda en un hotel de lujo tras su regreso completamente arruinado de Nueva York en compañía de su secretario, el feo y astuto 'Scaramanzia'. Toda la trama se desenvolverá en ese espacio, donde 'Gerardo' se muestra muy abatido por sus problemas financieros, en contraste con un 'Scaramanzia' que comienza a poner las bases de su recuperación. En primer lugar, da a entender a unos amigos de su jefe que éste ha vuelto millonario de América, noticia que no tardarán en difundir a su vez, con el resultado de que todos ofrecen amistad y crédito al presunto acaudalado, que no dejará de aprovechar el secretario para hacer negocios por él en la ciudad. Mientras 'Scaramanzia' trabaja solapadamente por su lado, el conde se dispone a matarse; no lo hace proque se lo impide 'Daisy', una cocotte de alto nivel que se había encaprichado de él tiempo atrás. Los propósitos suicidas de 'Gerardo' no hacen sino incrementar novelescamente su atractivo a los ojos de ella, quien acaba pasando la noche con el antes triste. A la mañana siguiente, todos creen que la historia de los millones es verídica, pues no de otro modo se explica su relación con una mujer tan cara. Incluso la confesión de 'Gerardo' sobre su verdadero estado de cuentas a un amigo que le ha pedido asistencia para evitar la ruina no altera su consideración por los demás, en adelante menos desencaminada porque 'Scaramanzia' se ha servido de las noticias sobre las dificultades del amigo para hacerse con sus acciones en nombre de 'Gerardo'. El secretario será también el responsable de la felicidad de su jefe al convencer a 'Elena', una joven que lo amaba desde hacía mucho, siendo correspondida, de que sólo podría retenerlo casándose con él. Para ello, miente a su padre, el 'Príncipe d'Argiro', a quien había acompañado al mismo hotel donde el hombre se aloja para poder hacer la corte a 'Daisy', diciéndole que se ha entregado al conde. El padre arranca fácilmente al presunto seductor la promesa de matrimonio, lo que, por otra parte, asegura definitivamente su situación financiera gracias al dinero del suegro. El único obstáculo es el representado por 'Daisy', la única que conoce la intriga, pero 'Scaramanzia' la convence de que no se interponga en la felicidad de 'Gerardo'.

127. P. H. B., "Princesa: Fuochi d'artificio, comedia en tres actos, de Luigi Chiarelli", El Sol (3-I-1924), p. 2.

128. Jorge de la Cueva, "Fuochi d'artificio.- Comedia de Luigi Chiarelli, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (3-I-1924), p. 2.

129. He consultado las recensiones siguientes:

- L. C., "En el Cómico: La divina ficción", ABC (20-IV-1923), p. 53.
- J. [Jorge] de la C. [Cueva], "Cómico. La divina ficción", El Debate (20-IV-1923), p. 4.
- A. Illana, "La temporada de primavera.- Estrenos, debuts e inauguraciones", La Epoca (21-IV-1930), p. 3.
- José Luis Salado, "Luigi Chiarelli y los artistas del Cómico obtuvieron un éxito rotundo con La divina ficción", Heraldo de Madrid (21-IV-1930), p. 6.
- A., "Cómico.- La divina ficción", El Imparcial (20-IV-1930), p. 3.
- Francisco Escola, "Cómico. La divina ficción", Informaciones (21-IV-1923), p. 12.
- A. [Arturo] M. [Mori], "Cómico: La divina ficción, de Luis Chiarelli, traducción de Francisco de Toledo", El Liberal (20-IV-1930), p. 3.
- Cimorra, "Cómico: La divina ficción", El Mundo (21-IV-1930), p. 3.
- L. A., "Cómico.- La divina ficción", El Socialista (20-IV-1930), p. 5.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Cómico: Compañía de teatro americano.- La divina ficción, de Luigi Chiarelli", El Sol (20-IV-1930), p. 10.
- M. Fernández Almagro, "En el Cómico: La divina ficción", La Voz (21-IV-1930), p. 5.

130. El estreno madrileño no fue la primicia española de La divina ficción, pues ya se había representado en provincias (La Coruña, Oviedo, Vigo, etc.) tras su presentación en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 15 de febrero de 1930.

131. Esto no quiere decir que la traducción no estuviese libre de defectos. La comparación de la edición española, Luigi Chiarelli, "La divina ficción, comedia en tres actos y en prosa, traducida y adaptada por F. Gómez Hidalgo (Francisco de Toledo)", El Teatro Moderno, VI (17-V-1930), 247, e ídem, Fuochí d'artificio, commedia in tre atti, en La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916/1928, a cura di Giancarlo Sammartano, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 255-317, revela algunas diferencias más allá de la evidente del título. Aparte de algunas supresiones breves sin consecuencia, en ocasiones debidas a la atmósfera moral de los auditorios madrileños (por ejemplo, desaparece toda sensualidad, como el ausente "Datemi le vostre mani, la vostra bocca, abbandoniamoci allo squillante invito dei sensi!" [p. 273]) y de algún curioso añadido como el político "¿Sería fuerte el dictador ante millones de ciudadanos si no se dijera que el dictador es fuerte?" (p. 57), señalaremos el tributo a la costumbre de dar

un color local a la intriga por medio de la hispanización de los nombres y alusiones (en la página 13, uno de los personajes dice de otro que es "Españolísimo. De Talavera de la Reina" allí donde el original reza sólo "Italianissimo" [p. 264]) o la enfadosa tendencia a hacer responder a 'Scaramanzia' con un americano all right cuando Chiarelli utiliza exclusivamente los modos de afirmación italianos.

132. Luigi Chiarelli, La maschera e il volto..., ob. cit., p. 296.

133. "Francisco de Toledo, traductor de La divina ficción, dice que en la obra de Chiarelli juegan las fuerzas inmutables: la ambición, la mentira, el deseo...", Heraldo de Madrid (17-V-1930), p. 6.

134. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Luigi Chiarelli o el grottesco moderno", ABC (7-XI-1933), p. 14.

135. Estévez-Ortega elogia la base de dominio de la técnica tradicional por Chiarelli:

Soltura y naturalidad en el diálogo, ordenación lógica de las escenas, graciosa y ligera pintura de tipos y ambientes... Teatro ligero, pero sustancial.

Y todo dentro de las formas más perfectas, más normales. Un sordo que presenciase una representación de una comedia de Chiarelli no pensaría, a buen seguro, que estaba frente a uno de los más modernos autores contemporáneos.

136. Véase el argumento con toda su delgadez y absurdo voluntario:

'Vulcano' va a casa de 'Dea' para ayudar a los propósitos amorosos de su amiga 'la contessa Orsa'. Esta necesita que 'Dea' cumpla su promesa de escribir a su marido el conde indicándole que la acompañará a un baile donde ha de encontrarse con su amante, el teniente de navío 'Dorante', al que no ve desde hace dos años y que ha de partir al día siguiente para otro largo viaje. Sin embargo, 'Dea' no recuerda nada y se comporta de manera muy diferente a la víspera, cuando había hecho amistad con 'la contessa Orsa' y 'Vulcano'. La razón es descubierta pronto por éste último: 'Dea' cambia de personalidad con cada vestido que se pone, de manera que podrá conseguir la carta mediante la estratagema de hacer que se vista igual que el día anterior. Ya en el baile, 'Dea' lleva un vestido con apariencia de sierpe, que induce un comportamiento víperino de consecuencias terribles para la condesa y su amante, pues, tras convencerlos por separado de que han sido infieles el uno al otro, avisa al marido de la

cita una vez que 'Orsa' y 'Dorante' han despejado el malentendido. Sólo la intervención de 'Vulcano', quien tapaná el peligroso traje con otras telas salvará la situación, aunque persiste la duda sobre si el conde los ha sorprendido o no. En casa de 'Dea', más tarde, el mismo 'Vulcano' entona ante el armario abierto de la mujer cambiante un monólogo ante los vestidos-personalidades, después del cual entra 'Dea', quien, ya acompañada sólo por su doncella, se desviste perdiendo semidesnuda casi toda su entidad.

La obra también presenta motivos secundarios, como el del amor de 'Marcolfo', un amigo de 'Vulcano', por una 'Dea' a la que no comprende en ningún momento, y el de la presencia de un doctor innominado que diagnostica a sus pacientes de lejos, por los objetos y el ambiente que les rodean.

137. "En Italia: Milán: Nostra Dea, comedia en cuatro actos, de Máximo Bontempelli", La Farsa, I (10-XII-1925), 1, p. 53.

138. C. Rivas Cherif, "Margarita Xirgu ensaya", Heraldo de Madrid (3-XII-1926), p. 4.

139. Magda Donato, "Lo decorativo en escena: Fontalba: Nuestra diosa", Heraldo de Madrid (4-XII-1926), p. 4.

140. Magda Donato criticó sobre todo el vestuario de algunos personajes episódicos y sugirió que los vestidos de la Xirgu en el papel de 'Diosa' marcasen con más énfasis el carácter masculino, lánguido o perversamente picante que les correspondía. Más grave parece el error escenográfico, criticado por Fernández Almagro (La Epoca, v.i.), de poner figurantes de carne y hueso en lugar de maniqués en la escena de 'Vulcano' y los vestidos de 'Dea' en el acto IV.

141. He consultado las recensiones siguientes:

- "Nuestra diosa", ABC (4-XII-1926), p. 30.
- Jorge de la Cueva, "Nuestra diosa, en Fontalba", El Debate (4-XII-1926), p. 2.
- Alejandro Miguis, "En Fontalba: Nuestra diosa", Diario Universal (4-XII-1926), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Fontalba.- Estreno de la farsa en cuatro actos, de Massimo Bontempelli, traducción de Salvador Vilaregut, Nuestra diosa", La Epoca (4-XII-1926), p. 1.
- S. "Fontalba: Nuestra diosa", Heraldo de Madrid (4-XII-1926), p. 4.
- A. F., "Fontalba: Nuestra Diosa", El Imparcial (4-XII-1926), p. 8.
- L. de Armiñán, "Fontalba: Nuestra diosa", Informaciones (4-XII-1926), p. 6.

- L. Bejarano, "Fontalba.- Nuestra diosa, farsa en cuatro actos, original de Máximo Bontempelli, traducción al castellano de Salvador Vilaregut", El Liberal (4-XII-1926), p. 3.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Nuestra diosa, cuatro actos, de M. Bontempelli; traducción de S. Vilaregut", La Libertad (4-XII-1926), p. 3.

- Francisco de Viu, "Fontalba.- Nuestra diosa, comedia italiana, "muy original" y "moderna", en cuatro actos, de Massimo Bontempelli, traducida por Salvador Vilaregut", La Nación (4-XII-1926), p. 3.

- Núñez, "Fontalba.- Nuestra diosa", El Socialista (4-XII-1926), p. 5.

- E. Díez-Canedo, "Fontalba: Nuestra Diosa, de Massimo Bontempelli, traducción de S. Vilaregut", El Sol (5-XII-1926), p. 2.

- J. [José] L. [Luis] M. [Mayral], "En Fontalba: Nuestra Diosa", La Voz (4-XII-1926), p. 2.

142. Una excepción fue Enrique Díez-Canedo (El Sol), quien escribió que era "no adaptación, sino traducción fiel" y, acto seguido, justificó la infidelidad en el caso de obras que, como Nostra Dea, presentaban dificultades de asimilación a causa de las expectativas conservadoras del público.

143. El crítico de Informaciones se preguntó el porqué de haber limitado al género femenino una observación de alcance universal, a lo que se puede responder que la elección de la moda como catalizador temático imponía un protagonismo de la mujer en un contexto de época en el cual las cuestiones de vestuario se consideraban propias del bello sexo.

144. Juan Chabás, "Teatro: Massimo Bontempelli en Madrid", La Gaceta Literaria, I (15-I-1927), 2, p. 5.

145. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Massimo Bontempelli, o la continua evolución", ABC (3-VIII-1933), p. 14.

146. No así en México, donde fue estrenada por el "Teatro de Orientación" de Xavier Villaurrutia, escritor que asimiló originalmente en sus piezas teatrales breves la lección bontempelliana.

### 3.2.1.3. Las modalidades del teatro industrial:

Uno de los fenómenos más curiosos de la importación del teatro italiano a los escenarios madrileños de entreguerras es el relativamente escaso número de piezas clasificables en el universo de los géneros que perseguían en primera instancia el éxito comercial. Si bien puede aducirse que todas las obras representadas buscaban el triunfo, la mayoría de ellas no se proponían sólo divertir, ya que poseían asimismo una intención de acierto literario que las separaba de una serie paralela de carácter lúdico, en las que el texto no era sino un componente funcional más para atraer los sufragios de los espectadores.

Las comedias burguesas a la manera de un Lopez o un Niccodemi que constituyeron una buena parte de obras italianas no vanguardistas en el Madrid del período, aun insertándose en el panorama comercial, presentan rasgos de composición (consistencia en la caracterización, atención estilística al diálogo, estructuración a partir de un planteamiento de índole intelectual, etc.) que las ligan sobre todo con el teatro literario, en contraste con la mera justificación material, en número de representaciones, de las piezas de éxito, con independencia de que dicho objetivo se hiciera o no realidad. De hecho, en el caso italiano, sólo una obra estrenada entre 1918 y 1936 llegó a rebasar la barrera de las cien funciones en Madrid, lo que pudo influir en la limitación de la llegada

de estos géneros con etiquetación italiana, tanto más por cuanto éstos no solían distinguirse por su originalidad.

Frente a la pujanza del teatro industrial francés, cantera inagotable de modalidades e innovaciones, el italiano presenta a menudo un mero seguimiento de las tendencias internacionales de éxito, especialmente el vodevil y comedia ligera de raigambre parisina y la opereta vienesa, imitados con habilidad variable. No deja de ser significativo que uno de los más famosos compositores líricos italianos del tiempo, Carlo Lombardo, firmase algunas de sus creaciones con el seudónimo de aire alemán Leon Bard, lo que no parece sino un reconocimiento de sus deudas hacia el mundo germánico. No en vano uno de sus grandes triunfos fue La Duchessa del Bal Tabarin, adaptación suya y de A. Franci de Majestät Mimi, de Bruno Granichstädten, a su vez adaptada del italiano, como el mismo título de La duquesa del Tabarín indica, por Alfonso Sola<sup>1</sup>, cuyas numerosas reposiciones en el período superaron con creces la barrera centenaria. Asimismo, en otra de sus operetas, Gigolette (1926), que la "Cía. de Opereta de Espectáculo I. Lidelba" dio a conocer en el teatro de la Zarzuela el 6 de mayo de 1929, se sirvió de la música de Franz Lehár para su libro, escrito en colaboración con el prolífico Giovacchino Forzano. Sus otras piezas musicales representadas en la capital de España no presentan una relación tan estrecha con creadores austrohúngaros, aunque revelen su origen en el

reciën fenecido imperio, más sugerencias procedentes de la revista y el vodevil. Es el caso de Il trillo del diavolo (1928), con libreto escrito junto con Arturo Lenocita y música en colaboración con Alfredo Cuscinà, que la "Cía. de Opereta de Espectáculo I. Lidelba" estrenó en la Zarzuela el 2 de mayo de 1929, a la que siguieron, por idéntica compañía en la misma sala, el 18 de mayo de 1929, Miss Italia, con la misma combinación de autores, a excepción de A. Zorzi en vez de Lenocita, y Primorosa (Primarosa, 1926), de Carlo Lombardo y Renato Simoni, con música de Giuseppe Pietri, el 21 de mayo de 1929.

Otras operetas representadas en el período fueron La amazona, de Angelo Nessi, música de Iván Tardée, estrenada por la compañía de opereta cómica del nombre de éste en la Zarzuela el 3 de julio de 1926; Madame Pompadour (La Pompadour, 1918), texto y música de Costantino Lombardo, hermano de Carlo, que la "Cía. de Operetas y Revistas Cadenas" puso en la escena del Reina Victoria el 10 de mayo de 1930, y Los claveles rojos, con música de Alfredo Cuscinà, que el mismo José Juan Cadenas llevó en el mismo teatro, con la compañía titular de éste, al triunfo comercial tras su estreno el 8 de junio de 1921 en el beneficio de Consuelo Hidalgo y, sobre todo, su reposición en la temporada inmediata, el 23 de septiembre del mismo año, serie que superó el número de cien representaciones.

El éxito de Los claveles rojos requiere una atención que la pieza merece también por otras razones. Además de sus méritos como efectivo producto de diversión y de sus enseñanzas respecto de la prácticas industriales del teatro en Madrid, esta opereta puede tomarse como ejemplo de la susodicha apariencia cosmopolita y epigonal del género en Italia, frente a la tradición nacional de la opera bufa, sólo conocida en la capital española en el período por algunas reposiciones de El secreto de Susana (Il segreto di Susanna, 1909), de Enrico Golisciani, con música de Ermanno Wolf-Ferrari, y Campanone, versión del clásico de 1846 La prova di un'opera seria, compuesta por Giuseppe Mazza sobre un libreto de Carlo Frontaura y Carlo Rivera.

Los claveles rojos se liga con claridad didáctica a diversas modalidades foráneas que se funden armoniosamente en ella. Por una parte, la trama complicada y picante<sup>2</sup>, llena de quid pro quos y equívocos desenfadados de alto contenido sexual, remite al vodevil francés clásico de un Georges Feydeau, por ejemplo, incluido el recurso a la vez estructural dramáticamente y escenográfico de la cama como punto de (des)encuentro, mientras que el status elevado de los protagonistas, monarcas tronados de un estado imaginario, de opereta, en el área de los Balcanes retoma motivos bien notorios del género vienés, empezando por La viuda alegre, de Lehár, a lo que se suman las escenas del acto segundo en el

"jardín de Aspasia", cabaré muy apropiado para un despliegue de bailes, champán y caras bonitas digno de una revista de París.

Este eclecticismo no escapó a la perspicacia de la crítica de Madrid<sup>3</sup>, la cual coincidió en general con la consideración de la obra que se desprende de esta cita: "más vodevil que opereta, con algo de revista, tiene un libro entretenido y gracioso, que revela las manos hábiles de Pepe Cadenas" (El Liberal). En efecto, a José Juan Cadenas se atribuyó principalmente el éxito hasta el punto de que se silenció el nombre del autor original en carteles y ediciones<sup>4</sup>, porque, si bien hubo quien reconoció la gracia caricaturesca y soltura de un texto que no atentaba gravemente a la verosimilitud en el marco de sus convenciones propias (ABC, El Liberal, El Sol y La Voz), otros atacaron su desarticulación (La Libertad) e insignificancia (El Debate), señalada más o menos claramente por todos. La pieza fue calificada, bien de simple vodevil, con las connotaciones artísticamente negativas entonces vigentes, bien de simple pretexto para una exhibición espectacular bajo la entera responsabilidad de Cadenas, quien había sabido dosificar habilidosamente los ingredientes necesarios, desde la música, que fue motejada unánimemente de vulgar y de poco original, ya que se hacía eco de melodías célebres que reconocería gustosamente el público, hasta la presentación, lo mejor de

todo (El Imparcial), de un lujo y vistosidad acordes con la fama ganada por el Reina Victoria y ahora confirmada.

La incorporación de pantomimas, de vestuario elegante, de bailes y canciones sobre el fondo de un decorado de Martínez Garí que siguió a veces tendencias paravanguardistas (ABC), incluyendo juegos de luz, se había hecho con "buen gusto y arte exquisito para combinar en la escena líneas y colores" (Diario Universal), es decir, con un sentido de la plástica y del movimiento que brillaron especialmente en el muy elogiado segundo acto, en el que culminó la concepción industrial de Cadenas del teatro como un escaparate de lujo cuyos elementos fundamentales serían, no la dignidad literaria del texto ni la originalidad, en tanto había tenido tan poco escrúpulo como con los italianos que adaptó en Los claveles rojos a la hora de servirse del acervo internacional del teatro de éxito<sup>5</sup>. Lo importante fueron los "trucos de decorado y mujeres au grand air" (Nuevo Mundo), pues ciertamente la belleza de actrices y coristas constituyó una atracción hacia cuyo realce se dirigía el erotismo que baña la obra, cuya escabrosidad no hizo sino resaltar la pericia de Cadenas como adaptador (Diario Universal y La Libertad). Aunque los que acudieron al Reina Victoria sabían bien que no se trataba de una comedia blanca, reflejando la dicotomía entre la tolerancia hacia este tipo de espectáculos y la rigidez moral hacia el teatro literario, el color verde subido que hacía del libro uno de los "más

desenfadados de asunto que ha visto nuestro público" (El Sol) no era menos un riesgo, que la envoltura de comicidad satírica hizo algo más que salvar. Pudo determinar el triunfo de la obra tanto o más que la visualidad entonces destacada.

Si bien la calidad de Los claveles rojos como montaje espectacular puede bastar para explicar su gran éxito, siguiendo la línea de un Reina Victoria, "en el cual no hay manera de que fracasen las obras" (El Liberal), a juzgar por la revista El príncipe Carnaval, estrenado allí apoteósicamente la temporada anterior y que seguía siendo un éxito por "la sola orgía de sus colores, de sus danzas y de sus canciones"<sup>6</sup> y pese a la debilidad de su trama, la opereta italiana es un producto notable dentro de su género. El enredo amoroso y matrimonial típico del vodevil se superpone a una estructura caracterizada por una inversión carnalesca<sup>7</sup> de las expectativas sobre el comportamiento, por una suerte de mundo al revés que señala burla burlando la falsedad de las normas que constriñen la vida, sean éstas de cualquier signo. Los reyes de Mitilene desean escapar al protocolo para disfrutar libremente en un cabaré donde las cocottes son admiradas por una soberana a quien se propone dedicarse a la canción cupletista, y se ridiculiza a la respetable burguesía de provincias (acto II, escena V). Ante ese ámbito festivo, donde los personajes dan rienda suelta a su verdadero ser, palidece la seriedad de la política, tanto la de una realeza y

gobierno obligados a vender las joyas de la corona o aprovechar las extravagancias de una multimillonaria, como la de unos revolucionarios dispuestos a cubrirse de ridículo atentando contra unos "tiranos" (p. 25) tan risibles como los de Mitilene.

El mensaje hedonista de la opereta gana dinamismo de sátira y resulta tanto más eficaz por cuanto todos los elementos dramáticos se integran en la caricatura significativa, de manera que Los claveles rojos adquiere, dentro de su humildad de propósito, una consistencia que impide desecharla como un ejemplo más de teatro industrial. Sus personajes tipificados son propios de la modalidad operetística, pero no sirven menos para subrayar, además de ajustarse a la muñequización de la sátira carnavalesca, la identidad colectiva, humana, de sus impulsos hacia el placer, frente al límite subjetivo de una caracterización individualizada. Además, las peripecias superan la mera mecánica de la ocultación vs. descubrimiento del engaño amoroso al entreverarse con unas motivaciones políticas sometidas por ello a un proceso semejante de vaciamiento de trascendencia al operado por el vodevil corriente respecto del amor y de la honra<sup>8</sup>.

También el lenguaje cómico utilizado contribuye a la sátira al evitarse en general el chiste por el chiste y, por el contrario, confirmar el aire de subversión popular de la

obra al hacerse eco del concepto irreverente que se tiene comúnmente de las instituciones o ideas en principio respetables: "Cuidado que le es difícil a un ministro tener ideas" (p. 16), "Reyes van quedando muy poquitos" (p. 18), "en esta banda de valientes, el único hombre soy yo" (en boca de la Virgen Roja, burlándose del machismo, p. 29), entre otros muchos. Incluso los cantables no parecen añadidos incongruentes, como en otras piezas del mismo género, sino que ilustran, en los momentos adecuados, las líneas de significado de Los claveles rojos, especialmente la del triunfo de los impulsos vitales sobre la represión, por ejemplo en estos versos que cierran la obra:

Todas en el instante  
que el hombre amado a solas suele estar;  
si un beso pide amante,  
cerráis los ojos y os dejáis besar.  
Todas nos resistimos  
porque dudamos llenas de temor,  
mas luego sucumbimos  
a las caricias ardientes del amor. (p. 62).

Fuera de la opereta, que había tenido una muestra tan interesante como Los claveles rojos, ejemplos italianos de los otros géneros a la búsqueda del éxito apenas si llegaron a Madrid, a no ser que se cuenten en ellos las comedias más ligeras y cercanas al vodevil de Giuseppe Adami, Giovanni Cenzato o Alfredo Testoni a que aludí en su momento, a las que se puede añadir, en un registro decididamente vudevillesco Una chica para todo, de Pietro Frascatti, estrenada por la "Cía.

de Revistas Andrés Calvo" en el teatro Eldorado el 6 de octubre de 1926.

Giovacchino Forzano escribió piezas que se pueden clasificar dentro del teatro literario, pero si por algo puede caracterizarse su producción es por su comercialismo a la manera de Victorien Sardou, del que siguió los pasos con parecido éxito en Italia. De ahí la perplejidad de la crítica cuando Margarita Xirgu estrenó en el Español (3-IV-1925) el melodrama chino de Forzano a la manera de Madame Butterfly, de David Belasco-Giacomo Puccini, Thien-Hoa (Flor de Cielo) [Thien-Hoa (Fior di Cielo), 1922], en lo que parece haber sido uno de los pocos resbalones -el fracaso de público fue también rotundo- en la carrera artística de la actriz.

Más cercano a la trayectoria de la "Cía. Prado-Chicote" que lo puso en escena (Cervantes, 17-III-1933) fue el melodrama socializante y populista Irredentos, de un tal Giordani, desconocido para la crítica madrileña del tiempo y cuya identidad tampoco he podido descubrir. La misma compañía había estrenado años antes (Price, 23-XII-1922) una pieza perteneciente a otra forma de teatro popular, la adaptación de narraciones célebres, en este caso la hecha por F. Gallardo Gutiérrez, con el título de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno o El gato negro, de un episodio de Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, del boloñés Giulio Cesare Croce. En la misma modalidad dramática se incluyeron, aparte de la reposición de

la zarzuela de Amadeo Vives ¡Abreme la puerta!, basada en un cuento de Giovanni Boccaccio, I cavallucci de legno, relato de Matilde Serao puesto en escena por Darío Niccodemi y Vera Vergani durante su gira madrileña (Princesa, 31-XII-1923), y la pieza de adscripción discutible El último lord (L'ultimo lord, 1925), de Ugo Falena, cuya versión por Manuel Morcillo y Víctor Gabirondo<sup>9</sup> fue dada a conocer por la "Cía. Cómica del Infanta Isabel" (Infanta Isabel, 30-X-1928), pues, si bien sigue la idea fundamental de la famosa novela Little Lord Fauntleroy (1886), de Frances Burnett, cambia los términos personales de la ecuación dramática de niño a joven lozana, lo que introduce en la pieza un elemento picaresco que, aun siendo compatible con la blancura esencial de la comedia, la acerca al estilo irónicamente sentimental de la comedia ligera tal como estaba siendo cultivada por los húngaros o por Louis Verneuil, por lo que puede considerarse una de las pocas ocasiones en que un teatro industrial renovado de fabricación italiana pudo verse en Madrid en el período.



## NOTAS

1. "La duquesa del Tabarín, opereta italiana en tres actos, adaptada al castellano por Alfonso de Sola", La Novela Cómica, IV (2-11-1919), 139.

2. El argumento de Los claveles rojos puede resumirse como sigue:

El rey de la isla de Mitilene viaja a Atenas en compañía de su esposa y del primer ministro para vender las joyas de la corona, porque su país necesita diez millones para evitar la bancarrota. La gestión resulta un fracaso, pues dichas joyas son falsas. Esto no amilana al ministro, quien se entera de que una acaudalada estadounidense desea acostarse con un rey y está dispuesta a pagar la suma necesaria para hacerlo con el de Mitilene. Sin advertir al interesado, el político introducirá a la multimillonaria en la habitación real. No sabe que el monarca ha salido de incógnito al cabaré de Aspasia, donde espera encontrar a la reina de los anarquistas llamada la Virgen Roja, cuya fama llega a sus oídos por boca de uno de sus seguidores. Este se había introducido en los aposentos del rey para atentar contra su vida, aunque no llegó a hecerlo por cobardía y, al contrario, aceptó el requerimiento por el rey de ocupar su puesto en el lecho real mientras él se iba a divertir. Por su lado, el primer ministro, para evitar que la reina quiera visitar de noche al soberano, accede al deseo de ella de disfrutar de la vida nocturna de Atenas, empezando por el cabaré de Aspasia. Ya en dicho establecimiento, la Virgen Roja confunde al rey con un mítico terrorista a causa del clavel rojo, signo de reconocimiento de los anarquistas, en la solapa del monarca, quien se lo había puesto para acercarse a ella y conquistarla, lo que consigue de sobra. Poco después llega el terrorista auténtico y se identifica; ante la incredulidad de la Virgen, grita su nombre y es detenido. La Policía cierra el local y arresta a la reina de Mitilene y al primer ministro, quienes se han puesto, sin saber lo que significan, los claveles rojos arrojados por los anarquistas para escapar a los policías. Pasan la noche en la cárcel. Al día siguiente, el rey cree que la reina ha dormido con el anarquista, al no conocer ninguno de los dos hombres que la visitante nocturna había sido la norteamericana, mientras que, poco más tarde, la llegada de la Virgen Roja convence a la reina de la infidelidad de su marido. El quid pro quo será aclarado por la entrada en escena de los demás componentes personales de la intriga y gracias a la explicación por el ministro del ardid utilizado para

obtener los diez millones. Su versión será confirmada por la donante misma, la cual acepta de buen grado el cambio de amante, pues también deseaba conocer el amor de un anarquista de verdad...

3. He consultado las recensiones siguientes:

- "Los claveles rojos", ABC (9-VI-1921), p. 21.
- F. Aznar Navarro, "En el Reina Victoria: Los claveles rojos", La Correspondencia de España (9-VI-1921), p. 1.
- Rafael Rotllán, "Los claveles rojos: Opereta e tres actos, libro adaptado por J. J. Cadenas, música del maestro Cuscina [sic], estrenada ayer en el Reina Victoria", El Debate (9-VI-1921), p. 3.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En Reina Victoria: Los claveles rojos", Diario Universal (9-VI-1921), p. 1.
- "Reina Victoria.- Beneficio de Consuelo Hidalgo. Estreno de Los claveles rojos", La Epoca (9-VI-1921), p. 2.
- "Reina Victoria.- Estreno y beneficio", El Imparcial (9-VI-1921), p. 2.
- J. L. de M., "Reina Victoria: Estreno de Los claveles rojos: Beneficio de Consuelo Hidalgo", El Liberal (9-VI-1921), p. 3.
- Antonio de la Villa, "Reina Victoria: Beneficio de Consuelo Hidalgo y estreno de Los claveles rojos", La Libertad (9-VI-1921), p. 4.
- Crispín, "De la tragedia al sainete: Los claveles rojos, la celebridad de la señorita Hidalgo y la Fiesta del Sainete", Nuevo Mundo (17-VI-1921), s.p.
- J. [José] A. [Alsina], "Reina Victoria.- Beneficio de Consuelo Hidalgo: Los claveles rojos", El Sol (9-VI-1921), p. 4.
- "Claveles rojos", La Voz (9-VI-1921), p. 3.

4. El título de la edición por la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, 1923) reza así: "Los Claveles Rojos, opereta en tres actos, música del maestro Cuscina [sic], adaptación castellana de José Juan Cadenas". El ocultamiento de la autoría dificulta la identificación del original, pues no figura una pieza con un título que corresponda exactamente al castellano en la producción lírica de Alfredo Cuscina, como no sea su opereta La vergine rossa (1919), libreto de Emilio Reggio, que puede referirse a la dirigente anarquista 'la Virgen Roja' de la versión castellana. La rareza de ese texto italiano, que se encuentra tan sólo -que yo sepa- en la Biblioteca Nazionale de Florencia y en la Public Library de Nueva York, me ha impedido comprobar la justeza de la intuición.

5. "Pero tan original como su idea del teatro es el concepto que el Sr. Cadenas tiene de la propiedad artística. Más audaz que Marx, el empresario del Reina Victoria dice que 'la propiedad ajena es un robo'. Y como es posible que tenga razón, no hay que extrañarse de que el Sr. Cadenas se apropie todos los trucos escenográficos que le parecen agradables. Y ayer tomó para El Príncipe Carnaval escenas de ¡Chofer, a Rosales!, y después ha pisado en Los claveles rojos motivos de ¡Oooh, la Revue!..." (Nuevo Mundo).

6. Texto procedente de la reseña de la obra por José Alsina en El Sol (18-XII-1920, p. 2), citado por Dru Dougherty y María Francisca Vilches, La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 95.

7. La confusión de identidades en el Carnaval es verbalizada en algún momento:

**Agamenón.** Son lindas... ¡Y que provocativas vienen con la clásica vestimenta!... ¡Ah, Friné!... ¡Aspasia!... ¡Las Hetairas del Templo de Pericles, que me ofrecen sus danzas exquisitas!... Yo no sé si vivo en el siglo del aeroplano o si soy un senador de la antigüedad... ¡La cabeza se me trastorna!... ¡Qué noche! ¡Qué noche!... (pp. 40-41).

8. Es posible, por otra parte, que el proceso desmitificador se opere sobre el mismo vodevil como género, al menos cuando el ministro enumera los elementos de la intriga de manera que se revela su absurdo -o su surrealismo-:

Yo no salgo de mi asombro... La americana, la circasiana, la Reina, Aspasia, el asesino, la Policía, el champagne, la cárcel, el divorcio... ¡Ah! Y el cheque... (p. 55).

9. Dicha traducción de esta comedia en tres actos fue editada por la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, 1928) y por La Farsa, II (30-XII-1928), 70.

### 3.2.2. Las compañías:

El eclecticismo como característica principal en el repertorio francés de las compañías madrileñas, fue también un rasgo común en los títulos italianos dados a conocer por los mismos conjuntos, por lo que no habré de insistir en lo ya destacado en su momento. Sin embargo, cabe la observación de que la tendencia de los conjuntos escénicos de estrenar o reponer piezas de índole dramática diferente, cuando no opuesta, parece incluso más acusada en este caso. En la breve lista italiana de Margarita Xirgu alternaron, por ejemplo, la muy vanguardista Nostra Dea, de Massimo Bontempelli (Fontalba, 3-XII-1926), y el melodrama seudochino, en la estela de la pucciniana Mme. Butterfly, Thien-Hoa, de Giovacchino Forzano (Español, 3-IV-1925), lo cual extrañó por cierto a los numerosos críticos admiradores de la actriz cuando se vieron en la obligación de comentar esta última obra.

El repertorio correspondiente de otro gran actor, Francisco Morano, parece más coherente a primera vista, con piezas como Il piccolo santo, de Roberto Bracco (15-I-1919); Parodi e C., de Sabatino Lopez (Fuencarral, 27-XII-1928), o incluso Il piacere dell'onestà, de Luigi Pirandello (Latina, 1-X-1925), que le brindaron los papeles masculinos muy individualizados que realzaban su capacidad histriónica, pero el hecho de que también estrenara en castellano Così è (se vi

pare), también de Pirandello, obra coral con poco espacio para el lucimiento personal del divo, responde a un panorama donde el teatro italiano fue difundido con la caprichosidad del azar o de la moda, como fue el caso de la fiebre pirandelliana que propició la adaptación del escritor siciliano por las más variadas compañías. A falta de una tradición de importación sistemática de las novedades italianas parecida a la que facilitó la llegada más o menos regular de las producciones francesas boulevardières y de los éxitos frívolos de París, las obras procedentes de la península vecina fueron prolijadas en Madrid sin apenas distinciones.

Los repertorios de las compañías italianas visitantes presentan también un aspecto ecléctico evitado en general por las compañías francesas, las cuales se solían preocupar a menudo de ofrecer series de obras de un tipo de dramaturgia relativamente común entre ellas, con lo que implícitamente se subrayaba la equivalencia del componente textual y el interpretativo, cuando no era éste el que aparecía subordinado. Por ejemplo, la empresa de Galas Karsenty se solía servir de diversas compañías contratadas o formadas ad hoc cuya función era simplemente la de facilitar la labor de publicidad de las novedades teatrales francesas y no buscar el aplauso para los actores mediante la representación de sus triunfos conocidos. Por el contrario, la mayoría de las compañías italianas en Madrid estaban organizadas en torno a

un intérprete a quien los espectadores iban a ver trabajar sobre todo, quedando el repertorio relegado de hecho a un lugar secundario, incluso cuando presentaba novedades. No importaba tanto ni su calidad ni su coherencia, y ni siquiera su origen, pues se vieron junto a las piezas italianas otras extranjeras en su versión a la lengua de los intérpretes visitantes.

Este predominio del actor corresponde a una tendencia de la vida escénica europea desde el siglo XIX que se manifestó con especial vigor en Italia por la existencia de grandes figuras consideradas entre las principales del mundo. Los nombres de Eleonora Duse y Ermete Zacconi, entre otros, se habían convertido en míticos internacionalmente, símbolos del teatro, con independencia de lo que interpretaran de hecho sobre las tablas. No extraña que les hubiesen surgido imitadores en su país y que la organización de las compañías italianas posteriores en el extranjero sufriera la influencia de unos modelos de éxito indiscutible, a pesar de que la evolución del teatro occidental tendía más bien al eclipse del actor como elemento principal del espectáculo. De ahí las reservas de varios críticos renovadores ante unas giras que parecían prolongaciones del pasado, aunque se respetase el papel histórico de las viejas personalidades y se recibiese con esperanza los indicios de modernización discernibles en la labor de Vera Vergani y Dario Niccodemi, principalmente. Por

su parte, el elogiado Teatro dei Piccoli significó un estímulo renovador considerable que, por sus características, difícilmente puede tomarse como término de comparación respecto de las demás compañías italianas que actuaron en Madrid.

Las representaciones ofrecidas por Ermete Zacconi en el teatro de la Princesa en la temporada de 1922-1923 fueron una buena ocasión para la discusión de la conveniencia del sistema basado en el protagonismo del divo, por ser aquél uno de los más significados. No obstante, en los comentarios a su trabajo en Madrid predominó el tono de admiración rendida hacia unas dotes que los testimonios de la época calificaron de extraordinarias. Su dominio del gesto y de la dicción, tan prodigiosamente matizados que parecían recargar la figura encarnada cuando procedían del virtuosismo de un conocedor de los resortes más expresivos de la emoción, según José Alsina<sup>1</sup>, acertaba a "embellecer con su arte excepcional las obras más absurdas y mediocres"<sup>2</sup>, de las que no faltaron ciertamente ejemplos en un repertorio que incluyó, sin embargo, obras de William Shakespeare, autor con el que Zacconi había obtenido sus mayores triunfos, al lado de su interpretación clásica del protagonista del ibseniano Espectros, también representado por él en Madrid.

En concreto, las piezas incluidas en esta gira fueron: La morte civile, de Paolo Giacometti (2-I-1923); I disonesti, de

Gerolamo Rovetta (3-I-1923); Spettri (Gengangere), de Henrik Ibsen (4 y 22-I-1923); Tristi amori, de Giuseppe Giacosa, y Don Pietro Caruso, de Roberto Bracco (ambas el 5-I-1923); Otello (Othello), de William Shakespeare (15-I-1923); Il cardenale Lambertini, de Alfredo Testoni (16-I-1923); La Gioconda, de Gabriele D'Annunzio (17-I-1923); Re Lear (King Lear), de Shakespeare (18-I-1923); La città morta, de D'Annunzio (19-I-1923); Un padre prodigo (Un Père prodigue), de Alexandre Dumas hijo (20-I-1923), y La bisbetica domata (The Taming of the Shrew), de Shakespeare (21-I-1923).

Los altibajos de un repertorio tan heterogéneo fueron entendidos como síntoma del menosprecio de Zacconi por la calidad de los textos. Aún años después de esta su última gira madrileña, Luis Araquistáin lo tomó como ejemplo<sup>3</sup> de una inversión de valores por la cual los demás componentes del espectáculo teatral pasaban a segundo término en beneficio del actor, quien no tenía empacho en "presentarse en una obra genial o en un melodrama indigno, con tal que su papel le brinde ocasión de personal lucimiento" (p. 245). De ello se había pasado naturalmente al encargo de obras a la medida de la compañía, cuyos efectos en la decadencia artística del teatro Araquistáin y otros críticos no se cansaron de denunciar.

Más atento a las circunstancias concretas del caso Zacconi, Cipriano Rivas Cherif atacó<sup>4</sup> también el sistema que

él representaba no sólo por la supeditación de la literatura, que podía deberse a la tradición italiana de la commedia dell'arte con su trama simple dignificada por el arte del cómico, sino sobre todo por su influencia en los actores italianos y españoles. Mientras que sus facultades le permitían sobreponerse a la baja calidad de ciertas obras gracias a que conseguía dotar a los papeles de evidencia humana tal que el espectador asistía fascinado al despliegue de gestos y actitudes descompuestos o fundidos según el requerimiento emocional del momento hasta convertir la actuación en alegoría de pasiones universales, los que lo imitaban sin poseer las excepcionales cualidades interpretativas del maestro sólo alcanzaban a parodiarlo. La intención patética se convertía así en caricatura tanto más lamentable cuanto no se solían haber subsanado los defectos del repertorio, que habían llegado incluso por emulación a la puesta en escena de traducciones de los arreglos italianos de Shakespeare hechos con miras a la interpretación zacconiana. El resultado de degradación del espectáculo dramático resultaba, pues, evidente y, como consecuencia, se hacía necesaria la búsqueda de modelos alternativos a uno que sólo se sostenía en una genialidad difícilmente extrapolable:

A ser genio no se aprende. Un buen teatro no se improvisa. Si hay alguna enseñanza teatral fructífera, ha de ser basada en una disciplina rigurosa. Nuestros cómicos tienen que aprender a leer, a moverse con soltura, a declamar adecuadamente y, sobre todo, a

respetar la jerarquía dramática, constituyéndose en servidores de los buenos textos literarios.

Antoine, el Teatro de Arte de Moscú, el Vieux-Colombier, o el recentísimo Atelier, de París, pueden ser una buena escuela. Zacconi, no. (p. 13).

La siguiente compañía italiana en actuar en Madrid (teatro de la Princesa) sí pareció un estímulo beneficioso para la renovación de la práctica escénica porque parecía realizar el anhelo de un espectáculo con equivalencia jerárquica de sus componentes al servicio de la obra. Efectivamente, en lugar de estar planteada como una exhibición individual, la labor del conjunto liderado por Dario Niccodemi como director y con Vera Vergani como actriz titular pretendía ofrecer un aspecto integrador que se subordinaba a la finalidad loable de difundir el teatro moderno italiano. Unas palabras de Niccodemi<sup>5</sup> días antes del comienzo de las representaciones quisieron marcar las distancias respecto de otras compañías de su país -por ejemplo la del divo Zacconi veladamente citado- cuyo funcionamiento era el tradicional:

Quisiera que el público español se percatase bien de la verdadera significación de esta temporada de teatro italiano que con la gran actriz Vera Vergani vamos a realizar en el teatro de la Princesa. En mi concepto, la actuación de algunos divos de la escena italiana no ha redundado en beneficio de nuestro teatro. En general, dan a conocer poco de éste. Sus campañas en el extranjero obedecen casi siempre al criterio de un "teatro para el actor". Todo se supedita, así, al lucimiento personal. Nuestras temporadas responden a un criterio diametralmente opuesto: Nosotros creemos que los actores son para servir a la comedia: no la comedia para servir al actor; y, además, nuestro principal propósito es dar a conocer al mundo -en este caso concreto, a España- el

verdadero y moderno teatro italiano. Mi gestión al frente de la Sociedad de Autores italianos se inspira también en estos principios. Ellos rigen, por lo demás, el funcionamiento artístico de la compañía Vergani.

Su gran éxito<sup>6</sup>, al menos entre unos periodistas e intelectuales que dieron todo su apoyo a una iniciativa hasta entonces pocas veces igualada en ambición cultural, no ha de ocultar, sin embargo, los límites de la empresa desde los mismos criterios según los que explícitamente había sido creada. Empezando por la cuestión básica del repertorio, la índole de los títulos prolongó la costumbre de desigualdad artística y elección de acuerdo con los intereses de la compañía que el mismo Niccodemi había considerado perjudicial. Si bien la obra ya entonces considerada central entre las estrenadas, Sei personaggi in cerca d'autore, de Luigi Pirandello, encajaba de modo ejemplar en el proyecto de propagación de la modernidad dramática italiana, lo mismo que la representación de otras piezas como La maschera e il volto o Fuochi d'artificio, ambas de Luigi Chiarelli, basta enumerar los demás títulos para darse cuenta del buen número de estrenos del propio Niccodemi y la presencia de obras extranjeras, algunas de ellas recitadas en el idioma original, que nada significaban para el objetivo propuesto.

El repertorio presentado incluyó: La vena d'oro, de Guglielmo Zorzi (18-XII-1923); La Morosina, de Arnaldo Fraccaroli, y Le tre grazie, de Dario Niccodemi (ambas el 19-

XII-1922); L'Aigrette, de Niccodemi (21-XII-1923); Sei personaggi in cerca d'autore, de Pirandello (22-XII-1923); La maschera e il volto, de Chiarelli, y Les Marionettes, de Pierre Wolff (ambas el 23-XII-1923); Gli innamorati, de Carlo Goldoni, y La pelliccia, de Niccodemi (ambas el 24-XII-1923); Il rifugio (Le Refuge), de Niccodemi, y Guerra in tempo di pace, de G. von Moser y F. von Schönthan (ambas el 25-XII-1923); La casa segreta, de Niccodemi (26-XII-1923); La nemica, de Niccodemi (28-XII-1923); L'alba, il giorno, la notte, de Niccodemi (29-XII-1923); Il germoglio (Le Bourgeon), de Georges Feydeau (30-XII-1923); I cavallucci di legno, adaptación de un relato de Matilde Serao (31-XII-1923); La figlia di Iorio, de Gabriele D'Annunzio (1-I-1924); Fuochi d'artificio, de Chiarelli (2-I-1924); I dotti di Villatriste (Els savis di Vilatriste), de Santiago Rusiñol (3-I-1924); L'ombra, de Niccodemi (4-I-1924), e I tre amanti, de Guglielmo Zorzi (5-I-1924).

Otro indicio revelador de la semejanza de esta compañía con otras italianas es el protagonismo otorgado a Vera Vergani, verdadero centro de atención de la campaña. Fuera de Pirandello, cuya fama internacional había creado una expectación difícil de eclipsar, destaca la brevedad de las reseñas dedicadas a cada pieza en comparación con las entrevistas y artículos que cubrieron de elogios a la primera actriz desde el mismo comienzo de la gira, algunos de ellos de

un innegable cariz propagandístico<sup>7</sup>. Uno de los comentarios más extensos se tituló significativamente "Vera Vergani", y en él Enrique de Mesa<sup>8</sup>, tras aludir a la conferencia preliminar en español e italiano de Dario Niccodemi sobre el carácter de la compañía y sobre el teatro moderno de su país<sup>9</sup> y reseñar desfavorablemente la pieza estrenada (La vena d'oro, de Zorzi), vio en la intérprete la realización ideal de la comedianta por haber fundido la belleza corporal y la excelencia artística. Las fotografías existentes de la Vergani de aquel tiempo parecen confirmar, en efecto, la impresión de Mesa, ratificada por otros cronistas, de un rostro y proporciones de una elegancia clásica que no dejaron de evocar los modelos pictóricos del Renacimiento en Italia. Esa finura armónica de sus rasgos físicos encontraba su equivalencia en una actuación que reprimía todo exceso gestual y de dicción:

La voz de Vera Vergani es de grata eufonía, acariciante y pastosa, capaz de la más rica modulación dramática. Pero en la actriz el silencio es tan expresivo como la dicción. Sabe escuchar al interlocutor y -lo que más vale- acierta a oír la voz de su propio espíritu que asoma a las ventanas reveladoras de sus ojos. Vera Vergani es maestra en ese lenguaje indirecto que Bataille consideraba como la mejor conquista del teatro contemporáneo. Todo en ella es noble y mesurado. Ni extravía los ojos, ni los desorbita, ni juega descompuestamente los brazos. Apenas emplea el gesto, y éste jamás es excesivo. Fiel a la tradición de su tierra italiana, refleja la emotividad matizada del espíritu, no en un ademán parcial, sino en la actitud siempre estatuaría del cuerpo todo. Es equilibrio y euritmia.

Estas cualidades no se sujetaron a un solo estilo. Gracias a su flexibilidad se adaptaba perfectamente a la índole de los papeles que hubo de encarnar en un repertorio tan variado como el visto en Madrid, manteniendo siempre su naturalidad característica. Bien pudo considerarse la suya "una composición exacta de la actriz moderna", en mayor medida que sus posibles rivales en Francia -o España-, como afirmó Arturo Mori en un artículo monográfico<sup>10</sup>. Sin embargo, esta excelencia no destacaba tan poderosamente como para justificar el postergamiento del trabajo de conjunto de la compañía, sobre todo cuando los juicios coetáneos sugieren que los demás actores estuvieron a la altura de la tan eficazmente publicitada estrella. Niccodemi había conseguido su propósito de que todos los intérpretes sirvieran a la obra sin distorsionarla en beneficio de la primera actriz, de modo que las representaciones se asemejaron más a las realizadas por Antoine o Stanislavsky que a la "exuberancia italiana", según opinión razonada de uno de los cronistas<sup>11</sup>:

Su compañía no sorprende con audacias a primera vista; pero el ritmo de la representación es desde que el telón se alza adecuado a la exactitud en la versión confiádale [sic] por el autor, y la categoría y maestría de los actores, siendo todos ellos más que discretos, se compadece como es debido con el rango de los distintos personajes en la economía del movimiento escénico. (p. 9).

Fue esa perfección del conjunto y no la brillantez de la interpretación individual de la Vergani, después de todo poco innovadora en su significación<sup>12</sup>, la que pudo ser tomada como ejemplo deseable para las compañías madrileñas. En la serie de ensayos publicados por Luis Araquistáin como suerte de balance de la visita, figura uno<sup>13</sup> dedicado específicamente a las aportaciones del modelo de dirección llevado a la práctica por Niccodemi. El crítico partió de la idea del teatro como materialización de la palabra escrita, por la cual ésta adquiriría su categoría humana completa, exigiendo una integración de los actores en un grupo orgánicamente compuesto donde las realizaciones individuales fuesen insustituibles. Por ello, cada una de ellas había de crearse con idéntico compromiso, el papel secundario tanto como el de protagonista, ya que de otro modo la armonía de las partes que había de caracterizar la obra y consecuentemente el espectáculo se perdería en una mera sucesión de momentos. Para conseguir una unidad espiritual semejante se precisaba una dirección capaz de concebir la totalidad y obrar de acuerdo con ella.

La compañía de Niccodemi salió triunfante en tal empeño, según Araquistáin y los demás críticos, sobre todo cuando la extravagancia de la obra respecto de los cánones usuales podía hacerla fracasar como un juego vacío en lugar de descubrir sus valores insospechados de humanidad. La puesta en escena de Sei

personaggi in cerca d'autore ilustró ejemplarmente este fenómeno e ilustraba hasta qué punto el teatro de vanguardia estaba necesitado de trabajos comprensivos de dirección para ser aceptado. Desde este punto de vista, la imitación en España de la organización italiana visitante se revelaba como una condición inexcusable para su futuro.

El estímulo representado por la "Cía. Vera Vergani", con todas sus imperfecciones, no fue confirmado por otras empresas italianas que profundizasen en su línea de disciplina moderna. La "Cía. Emma Gramatica", con dirección de su primer actor Memo Benassi, actuó en el Fontalba en la temporada 1926-1927, de acuerdo con los patrones del divismo de exportación. El internacionalismo de los grandes actores de la península vecina pertenecientes a la vieja escuela, llegó con la Gramatica a un extremo que, al parecer, provocó las protestas de los autores y críticos compatriotas<sup>14</sup>, lo cual, por supuesto, no tenía por qué importar en Madrid. Sí decepcionó un repertorio que ofrecía escasas novedades en absoluto o en cuanto a la escritura dramática, a saber: Sogno d'un mattino di primavera, de Gabriele D'Annunzio, y Le medaglie della vecchia signora (The Old Lady Shows her Medals), de James M. Barrie (ambas el 4-V-1927); La vergine folle (La Vierge folle), de Henry Bataille (5-V-1927); Magda (Haimat), de Hermann Sudermann (6-V-1927); Menzogna, de Vinnicenko, y L'indemoniata (Der Weibsteufel), de Karl Schönherr (ambas el

7-V-1927), y La dama delle camelie (La Dame aux camélias), de Alexandre Dumas hijo (8-V-1927). Pero este inconveniente era relativo. "No vamos a ver a Sudermann, ni a Bataille, ni a Dumas, sino a una gran actriz, capaz, por sí sola, de conmover y llenar de admiración a un público", escribió Enrique Díez-Canedo<sup>15</sup>, palabras que bastan para situar la gira en un contexto conocido de sobra.

Otra famosa actriz italiana había trabajado antes que la Gramatica en el Madrid de entreguerras, pero las circunstancias de su actuación la convierten en atípica. En vez de trasladarse a la capital española con una compañía ya formada, como aquella de actores sicilianos con la que había obtenido una gran acogida crítica en 1907, Mimí Aguglia (seudónimo de Gerolama Aguglia) quiso insertarse en el panorama escénico visitado hasta el punto de ofrecer representaciones en lengua castellana con actores españoles, para "resolver el problema esencial del arte dramático, la comunicación directa de los espectadores con el gran público"<sup>16</sup>. Con ello rompió con el elitismo que el idioma determinaba en las demás giras, ajustándose a las condiciones de recepción popular vigentes para los estrenos regulares, también en lo referido al número de representaciones, pues cada obra se mantuvo durante algún tiempo en cartel, frente a las funciones prácticamente únicas de las demás compañías extranjeras.

Hasta qué punto puede considerarse la suya una empresa italiana es discutible, pero se ha de observar que varios de los títulos representados por ella parecen obedecer a una intención de difundir la dramaturgia de su país de origen<sup>17</sup>, ya que dio a conocer en el escenario de la Latina las piezas siguientes: La hija de Jorio (La figlia di Iorio), de Gabriele D'Annunzio, traducción de Ricardo Baeza (3-IV-1926); Seis personajes en busca de autor (Sei personaggi in cerca d'autore), de Luigi Pirandello, adaptación de Salvador Vilaregut (12-IV-1926); Hechizo (Malia), de Luigi Capuana, versión de Vicente Ferrau (26-IV-1926); La antorcha escondida (La fiaccola sotto il moggio), de D'Annunzio, también traducido por Ricardo Baeza (4-V-1926), y Cada cual a su manera (Ciascuno a suo modo), de Luigi Pirandello, adaptado por Eduardo Marquina (14-V-1926), además de la reposición de las célebres piezas de Dario Niccodemi Retazo (Scampolo); 6-IV-1926) y La enemiga (La nemica); 29-V-1926). Así, el objetivo de la visita de la "Cía. Vera Vergani" años antes fue cumplido por la Aguglia de manera probablemente más popular, si bien con muy inferior resonancia en los medios intelectuales.

\* \* \*

La coincidencia del éxito de público y los sufragios positivos de la crítica fue conseguida de manera plena por una compañía muy diferente de las comunes en la época. En lugar de actores de carne y hueso, las marionetas<sup>18</sup> del "Teatro dei

"Piccoli", dirigido por Vittorio Podrecca, ocuparon el escenario con representaciones en las que el movimiento, la danza estilizada y la música, más el complemento prescindible de la literatura, constituyeron la esencia de unos espectáculos en principio dirigidos a los niños, pero que los mayores supieron apreciar por su belleza intrínseca y, también, por su valor de contraste y de ejemplo. El hecho mismo de obedecer a una técnica teatral en la periferia del panorama pudo servir para señalar implícitamente, gracias a su modernidad de concepto y factura, los defectos de los espectáculos dramáticos de índole tradicional predominantes. Los "Piccoli" fueron, pues, una especie de reactivo que despertó el interés de la crítica en proporción no sólo a su calidad sino también a su relativo exotismo.

Ya años antes de que pudieran ser vistos en Madrid, su prestigio internacional creciente desde que Podrecca iniciara la empresa en la Roma de 1914, llevó a Critilo (seudónimo de Enrique Díez-Canedo) a elogiar en la revista España<sup>19</sup> un modelo destacable por su esencia innovadora, que deseaba sirviese de alternativa al menos para el teatro infantil español. Al lado de un repertorio que acogía por igual lo clásico y lo vanguardista adaptados al público infantil, subrayó el rechazo a la mimesis realista en nombre de un arte con un funcionamiento y reglas autónomas respecto de la

existencia cotidiana -incluyendo a los actores como instrumentos de realización a menudo distorsionadores-:

El muñeco, por de pronto, carece de vanidad. Además, tiene sus recursos especiales: le está, en parte, negada la improvisación, pero la sustituye con una estilización expresiva que rige todo el conjunto según leyes armónicas. No aspira a dar la sensación de la vida, como el teatro realista, el cual casi nunca lo consigue: aspira a dar una sensación peculiar, accesible a los niños y a los que saben prescindir de sus preocupaciones o razonarlas hasta convertir en goce el razonamiento. (p. 16).

Esa autonomía conllevaba un modo de percepción que, si bien era correspondiente a la libertad imaginativa de unos niños que asistían a las proezas de los muñecos con atención entusiasta y respetuosa que no dejaba bien parados en la comparación a los públicos usuales<sup>20</sup>, para los adultos significaba un extrañamiento respecto de las convenciones escénicas del realismo que no dejó de ser comentado por otros críticos una vez que la llegada del "Teatro dei Piccoli" a Madrid en la temporada 1924-1925 los situó en la actualidad teatral.

Tras un extenso artículo de presentación aparecido en el Heraldo de Madrid<sup>21</sup>, en el cual el cronista anónimo suscribió la idea de que los títeres son los actores ideales por ser capaces de fundir humorismo y tragedia en su expresión esquemática, la primera función, ofrecida en el teatro de la Zarzuela como todas las demás de esta visita, fue saludada con recensiones<sup>22</sup> en las que a la admiración unánime por la

ejecución magistral del espectáculo acompañó el examen de las cuestiones generales planteadas por éste. Las obras estrenadas apenas si fueron tenidas en cuenta<sup>23</sup>, tal vez porque el texto ocupaba un lugar menor en un teatro de predominio plástico y musical, con argumentos bien conocidos, tal como se puede comprobar en la lista de las piezas: La bella addormentata del bosco, de G. Bistolfi, música de Ottorino Respighi (17-X-1924); Ali Babà, de Giovanni Bottesini (21-X-1924); Don Giovanni, de Lorenzo Da Ponte, música de Wolfgang Amadeus Mozart (31-X-1924); Il gatto con gli stivali, música de César Cui (6-XI-1924); La gazza ladra, de Giovanni Gherardini, música de Gioacchino Rossini (11-XI-1924); La serva padrona, música de Giambattista Pergolesi, y Bianco e Nero, de A. Pagan, música de Renzo Massarani (ambas el 14-XI-1924); Marcela o ¿A cuál de los tres?, de Manuel Bretón de los Herreros (17-XI-1924); Cendrillon, de H. Cain, música de Jules Massenet (20-XI-1924); L'elisir d'amore, de Felice Romani, música de Gaetano Donizetti (27-XI-1924); L'occasione fa il ladro, ossia il cambio della valigia, de Luigi Prividali, música de Rossini; Cappuccetto Rosso, música de César Cui (4-XII-1924), y Salome, música de Richard Strauss (14-XII-1924).

La poca importancia del texto fue atribuida, por otra parte, a la naturaleza grotesca del títere. Letra y música eran meros pretextos que habían de subordinarse, según Melchor Fernández Almagro (La Epoca), a la intención paródica que

transfiguraba la realidad en una sucesión de momentos bufos a través principalmente de unos gestos en busca continua de la expresión máxima de lo cómico. Sin embargo, los "Piccoli" no parecieron únicamente caricaturas, sino al contrario muy humanos, incluso demasiado (El Sol)<sup>24</sup>, en su matización de la gracia mediante el movimiento y las muecas (Informaciones) con una apariencia tal de vida, aunque peculiar, que hizo evocar la comparación turbadora con la misma existencia del hombre sujeto a las fuerzas del Destino o a las de los dioses, cuya imagen eran los marionetistas (La Libertad y La Voz)<sup>25</sup>.

Las alusiones parafilosóficas establecieron en una dimensión abstracta la separación neta de mundo real y fantástico que está en la base del desprecio del ilusionismo naturalista característica de los "Piccoli". Los muñecos construían el ámbito de la fábula desde una premisa de irrealidad subrayada por la visibilidad de los que movían sus hilos, con lo cual disuadían del recurso al referente real que estorbaría la localización y disfrute íntegros del espectáculo en y por la imaginación (El Debate), además de romper con el paralelismo sostenido de los dos espacios que, al ser extendido a la oposición ser humano vs. títere, sugería casi inevitablemente el análogo de teatro de carne y teatro de palo.

Por encima del contraste entre unas marionetas forzosamente prodigios de disciplina y unos actores humanos

"en nuestros teatros tan rebeldes casi siempre a dejarse mover por los hilos sutiles del autor" (Informaciones), con el resultado de interpretaciones inadecuadas<sup>26</sup>, algunos críticos madrileños se preocuparon del hecho de que los "Piccoli" evidenciaran una inversión de jerarquías en cuanto a la categoría artística propiciada por la crisis del teatro regular. Las marionetas eran una forma de teatro primitiva que había ido quedando desplazada por la evolución del género dramático hacia la complejidad y condenada a ser un espectáculo exclusivamente infantil o atracción de feria. Sin embargo, en el siglo XX se estaban convirtiendo en "un ensanche del mundo teatral moderno" de alto rango (El Sol), donde numerosos artistas renovadores<sup>27</sup> habían ido a buscar un punto de partida nuevo cuyo primitivismo se consideraba indicio de naturalidad libre de artificios (La Voz).

De este modo, los muñecos parecían significar un fermento de revolución que se sobreponía a su carácter bufo en el último peldaño de la decadencia del teatro. Según Luis Araquistáin<sup>28</sup>, la disolución de éste en espectáculos donde no sólo la palabra se supeditaba al cómico sino que incluso éste pasaba a ser mero pretexto para la escenografía o la música, había de desembocar en la sustitución completa del actor por un muñeco que, imitándolo toscamente, ponía en

ridículo su vanidad. Al mismo tiempo, las marionetas recuperaban una pureza perdida por la perversión del gusto, pasando su misma simplicidad a convertirse de limitación en cualidad de arte, con validez pedagógica:

Todos tenemos que aprender de sus fábulas y gestos, porque en ellas todo es elemental: la poesía con que se adornan, los afectos primarios y eternos que las agitan y los movimientos admirablemente estilizados con que los expresan. Los autores hallarán en ellas enseñanzas de creación original; los actores, ejemplos de sobriedad y castigo a sus amaneramientos, y el público infantil de todas las edades, nociones exactas de lo que debe ser el teatro.

La lección era tanto más fecunda por el hecho de que las marionetas tendían a humanizarse, como especie de compensación, cuando los personajes del viejo teatro parecían sujetos mecánicos, facilitando así una comparación que habría de ser un acicate para la reforma en el teatro de carne. Sin embargo, los encarecimientos de la capacidad interpretativa de los muñecos pudieron ocultar el hecho de que se trataba de un espectáculo de índole muy diferente al teatro dramático. Las analogías existentes encontraron su salvedad esencial en que los títeres sólo eran objetos en manos de unos ejecutantes en cuya colaboración para el acorde de movimientos y sonido era "donde reside el gran interés del espectáculo", en palabras de Gil Alonso<sup>29</sup> que anunciaron el mayor interés en la consideración de los "Piccoli" por sí mismos y no en relación al teatro en general que caracterizaría la recepción<sup>30</sup> de su

segunda serie de representaciones en la capital de España, iniciadas el 20 de abril de 1935 en el teatro Victoria.

Aunque continuaron las alusiones a una naturalidad mayor que en los actores de carne y hueso por la precisión y fidelidad en la caracterización del personaje (La Nación), la profundización en la tendencia a la humanización expresiva que se operó en los "Piccoli" fue encarecida sin referentes externos. La maestría "insuperable" (El Liberal) de unos muñecos desplegados con una gracia fina y un lirismo espiritual que daban a la articulación una continua sensación de vida cada vez más perfecta (Ahora, El Debate, Heraldo de Madrid, El Liberal y El Sol), se reafirmó a través del transcurrir versátil del espectáculo por géneros diversos, desde la ópera al music-hall, pasando por la imitación clownesca y los préstamos al cinematógrafo. Así se alejaron del esquematismo de los títeres comunes para convertirse en instrumentos de expresión complejos, que los marionetistas manejaban con atención a los cantantes, música, coreografía, vestuario y decorados en una fusión más abundante en atractivos que en la gira de 1924 (La Libertad y El Sol, entre otros) por la variedad y actualización de los números.

En vez de la representación de una o dos piezas en cada función, el "Teatro dei Piccoli" ofreció en tres horas una sucesión de atracciones sueltas, cada una a cual más aplaudida, organizadas en tres partes. En la primera, tras

unos ejercicios acrobáticos humorísticos, siguieron el episodio del "museo Egipcio", con la lucha anacrónica de un caballero con un dragón, y el de una noche en Viena, cuyas ilustraciones valsísticas gustaron mucho. La segunda parte consistió en la interpretación del segundo acto de Il Barbiere di Siviglia ligeramente satirizado y una imitación sobresaliente de la famosa vedette Josephine Baker en una "revistilla negra". Una selección de la opereta Gheisa, de Sidney Jones; una tarantela napolitana; la presentación de los disneyanos tres cerditos; la parodia del asno sabio, y la música de cámara de un pequeño pianista de madera, fueron los números de la tercera parte.

La nueva forma del espectáculo procedía de una evolución de la compañía desde sus premisas. Su componente textual, ya débil en la primera visita a Madrid, se perdió casi por completo en la segunda. El soporte argumental de las funciones líricas desapareció en aras de la rapidez, por un lado, y de la concentración en el efecto de caricatura, por otro. Tal como había diagnosticado Fernández Almagro en su reseña de 1924, la literatura era secundaria en una manifestación que Podrecca quiso original y moderna, diferente por tanto del drama y de las humildes imitaciones marionetísticas de éste, por más que persiguiese la apariencia de humanidad:

- El Teatro dei Piccoli no quiere ser llamado Teatro de marionetas, ni de títeres. Estas dos denominaciones responden a una cosa tradicional y vetusta, o a una cosa

banal e infantil. El Teatro dei Piccoli no es viejo, ni banal, ni infantil. Nuestras marionetas están reformadas técnicamente: no son las marionetas venales [sic]. El Teatro dei Piccoli tiene un sentido artístico antes que marionetístico; se sirve de la marioneta como instrumento, de la misma manera que el arte de la música se sirve del violín.

[...] Hemos sacado a la marioneta -continúa- todo el rendimiento que puede dar dentro del espíritu moderno.

Entre la estilización y la caricatura está el contenido espiritual de la marioneta.

La musicalidad y el ritmo. Si el ritmo se esparce, el muñeco muere, pierde su humanización.

Con las marionetas no hay posibilidad de hacer funciones de larga duración. Por eso están más cerca del espíritu moderno que del teatro contemplativo de Wágner [sic]. El espectáculo de ahora ha de ser vibrante, animado. Por eso agoniza el género lírico<sup>31</sup>.

La peculiaridad del "Teatro dei Piccoli" quedó así establecida por el propio responsable de la compañía, quien circunscribió sus esfuerzos al mundo de la marioneta. Pero ni aquella peculiaridad ni lo restringido de la empresa impidieron su influencia en el sistema teatral madrileño. Más allá del reconocimiento de la tarea por niños y mayores, permaneció el mensaje de su creatividad libérrima realzado por un éxito popular pocas veces concedido en el Madrid de entreguerras a una manifestación teatral de vanguardia, como un estímulo hacia el futuro que fue bien apreciado por los renovadores, García Lorca y Valle-Inclán entre otros<sup>32</sup>.

## NOTAS

1. José Alsina, "Centro.- Presentación de Ermete Zacconi con su compañía. - La muerte civil, drama en cuatro actos de Giacometti", El Sol (3-I-1923), p. 2.
2. F. [Floridor], "Zacconi en el Centro", ABC (3-I-1923), p. 20.
3. Luis Araquistáin, La batalla teatral, C.I.A.P. - Mundo Latino, 1930, pp. 242-245.
4. C. Rivas Cherif, "El mal ejemplo de Zacconi", España, IX (13-I-1923), 352, pp. 12-13.
5. "Dario Niccodemi y su compañía.- Una conversación con el autor de La enemiga", Heraldo de Madrid (12-XII-1923), p. 1.
6. Se impone citar al respecto el estudio de Juan Gutiérrez Cuadrado, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", Cuadernos Hispanoamericanos (1978), 333, pp. 347-386, donde dicho investigador explica en clave sociológica las razones de la buena acogida de la compañía italiana y señala la gran cobertura publicitaria que la rodeó, entre otras cuestiones.
7. Un texto de Ruggero Palmieri, titulado "Una actriz italiana.- Vera Vergani" (El Sol [22-XII-1923], p. 8), resaltó la calidad espiritual de una actuación en la que la emoción procedería de la intuición "exquisitamente femenina" de las cosas en unos términos tan vagos que sólo pueden considerarse subjetivos. Además, recordó con cierto énfasis el hecho de que María Guerrero le enviaba flores diariamente durante la actuación de la Vergani en Buenos Aires, alusión que era un petición elegante de un trato igualmente gentil por parte del mundillo teatral madrileño, incluyendo a críticos y público. Días después (29-XII-1923) aparecieron en La Voz (p. 3) sendas entrevistas de José L. Mayral a la actriz y al director de la compañía, bajo el título de "Novedades teatrales: Vera Vergani y Dario Niccodemi: La juventud de la artista. La orquídea y Pirandello. Debussy [sic] y Beethoven. Niccodemi volverá. El Greco y Goya. Otras impresiones", en las que ambos manifestaron una halagadora admiración por los tesoros artísticos españoles, y en el caso de Niccodemi también a las actrices, lo que no le impidió poner en primer plano a la Vergani, sugiriendo de este modo que su promoción estelar durante la gira no era ajena a la propia compañía italiana.

8. Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: Vera Vergani", La Correspondencia de España (19-XII-1923), p. 2.

9. Niccodemi repitió las ideas vertidas en la entrevista citada arriba y negó la existencia de un teatro italiano propiamente dicho, con la posible excepción de Goldoni, hasta después de la unificación del país, en concreto gracias a D'Annunzio y al surgimiento de una vanguardia teatral autóctona, capitaneada por Chiarelli, Pirandello y Rosso di San Secondo. Declaró también no querer atenerse a fórmulas experimentales sino atenerse a una dramaturgia ecléctica en su producción personal.

10. Arturo Mori, "Los grandes artistas extranjeros: Vera Vergani: Al margen de una fiesta española", Informaciones (28-XII-1923), p. 3.

11. Pipí (antiguo mozo del Café de Moratín), "Teatros: La compañía de Niccodemi", España, IV (22-XII-1923), 401, pp. 8-10.

12. Pipí la situó de hecho en el artículo citado (p. 9) en la línea de Eleonora Duse.

13. Luis Araquistáin, "Comentario: La organización del teatro: Después del viaje de los italianos", La Voz (9-I-1924), p. 1.

14. Según Floridor, "En Fontalba: Emma Gramatica", ABC (5-V-1927), p. 11. Este cosmopolitismo fue señalado también como característica sobresaliente, junto con su preparación intelectual, por Angel Guerra en su artículo "Fuera de España: Las estrellas de la escena italiana" (La Esfera [2-III-1929], p. 44), en el que también se refirió elogiosamente a su hermana Irma, y por el cronista anónimo autor de "Emma Gramática [sic], en España", Heraldo de Madrid (16-X-1926), p. 4.

15. E. Díez-Canedo, "Presentación de la compañía italiana de Emma Gramatica", El Sol (5-V-1927), p. 12.

16. Declaraciones de la intérprete incluidas en C. Rivas Cherif, "Mimí Aguglia en Madrid: Un problema de expresión dramática", Heraldo de Madrid (21-VI-1924), p. 3.

17. Además, la Aguglia puso en la escena de la Latina una obra francesa, La mujer X, de Alexandre Bisson (4-IV-1926) y varias españolas: La Malquerida, de Jacinto Benavente (19-IV-1926); El príncipe Juanón, de Pedro Muñoz Seca (29-IV-1926) Marianela, de Benito Pérez Galdos, dramatizada por los

hermanos Alvarez Quintero (Latina, 11-V-1926), y La cabeza del Bautista, de Ramón del Valle-Inclán (14-V-1926), representación que ha sido glosada por Jesús Rubio Jiménez en "Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán: Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista", ensayo recopilado en Leda Schiavo (ed.), Valle-Inclán, hoy: Estudios críticos y biográficos, Alcalá de Henares, Universidad, 1993, pp. 73-85.

18. Utilizaré los términos de marioneta, títere y muñeco indistintamente para referirnos a los Piccoli, de acuerdo con las fuentes.

19. Critilo, "La vida literaria: El teatro de los niños", España VI(17-VII-1920), 272, pp. 16-17.

20. Según afirmación del artículo no firmado "Los fantoches y las marionetas del Teatro dei Piccoli", en Nuevo Mundo (7-XI-1924), s.p.

21. "Próximo acontecimiento: El Teatro dei Piccoli en España: Se trata de una exquisita manifestación de arte.- Los muñecos realizan con discreción y gracia un gran prodigio.- El éxito les acompaña y la puerilidad les hace artistas", Heraldo de Madrid (2-VIII-1924), p. 5.

22. Entre las reseñas que comentaron la presentación oficial en Madrid del Teatro dei Piccoli, me he servido de las siguientes:

- Jorge de la Cueva, "Teatro dei Piccoli en la Zarzuela", El Debate (17-X-1924), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Zarzuela.- Ensayo general del Teatro dei Piccoli, de Roma", La Epoca (17-X-1924), p. 1.

- F. G., "Zarzuela: Teatro de niños", Informaciones (17-X-1924), p. 3.

- Ariel, "Zarzuela: Teatro dei Piccoli", La Libertad (17-X-1924), p. 3.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Zarzuela.- Teatro dei Piccoli, de Roma", El Sol (17-X-1934), p. 2.

- José L. Mayral, "En la Zarzuela: Teatro dei Piccoli", La Voz (17-X-1924), p. 2.

23. Entre las excepciones se cuenta un artículo de Cipriano Rivas Cherif titulado "El rito teatral del Tenorio y el Don Juan tipo: El Tenorio de Zorrilla, El burlador, de Tirso y el Don Juan, de Mozart.- La representación clásica del Teatro dei Piccoli.- Su lección risueña", en Heraldo de Madrid (1-XI-1924), p. 5, en el cual la versión de los títeres de Podrecca fue considerada "la única manera artística" de acercarse a la

medida clásica que Mozart dotó al personaje, entre fanteche y figura lírica.

24. La semejanza era buscada, pues como prólogo al espectáculo un muñeco recitaba la frase de Alfredo Testoni "Fra i burattini e gli uomini vi è poca differenza", según testimonio de Enrique González Fiol, en su artículo "El Teatro dei Piccoli: Los miríficos descendientes de Kara Kuch" (La Esfera [15-XI-1924], s.p., donde también figura una bella fotografía de una escena en que se pueden apreciar varios muñecos y los marionetistas moviéndolos. Asimismo, la descripción de las marionetas por Enrique Estévez-Ortega (en Nuevo escenario, Barcelona, Lux, 1928, p. 180) confirma su tendencia a parecerse a hombrecitos:

Supone en los teatros de marionetas de Vitorio Podrecca [sic] y de Miss Van Volkenburgh que triunfó en el teatro de arte de Londres el teatro-puente entre el muñeco y el actor. No tienen la tosquedad ni la silueta de los javaneses por ejemplo, ni de los alemanes; están hechos con apariencia humana sus cuerpecillos rellenos de serrín; visten trajes cuidadosamente confeccionados, con gusto, propiedad y riqueza; y las comedias que representas [sic], como los ballest [sic] -todo siempre dentro de un alto sentido decorativo, de una cuidadosa entonación- tienen más hondura dramática y están más cerca de las comedias y los bailes de los actores de carne y hueso que lo que parecen.

25. Julián Zugazagoitia glosó literariamente el ser de la marioneta en "Perfiles: Los títeres de Podrecca", El Socialista (8-XI-1924), p. 4.

26. En el ámbito específico del teatro lírico, Juan del Brezo observó en su artículo "El Teatro dei Piccoli y la ópera" (La Voz, [17-X-1924], p. 2) cómo la desrealización irónica de los muñecos de Podrecca respondía mejor a las exigencias internas del género que unos actores humanos obligados a fingir naturalidad a causa de la búsqueda de realismo cuando la acción operística se caracteriza por su convencionalidad extrema.

27. Recuérdense las palabras de Federico García Lorca, cuyo interés en los títeres es notorio, al final de su Retablillo de don Cristóbal (1931), que cito por el primer tomo de su Teatro, edición de Migel García-Posada, Madrid, Akal, 1985, p. 176:

Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el

- tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy en "La Tarumba" a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.
28. Luis Araquistáin, "Comentarios: El mensaje de las marionetas", La Voz (17-X-1924), p. 1.
29. Gil Alonso, "Un teatro de polichinelas: La maravillosa compañía de Los Piccoli", Heraldo de Madrid (7-II-1929), p. 7.
30. Comentaron el inicio de las representaciones de los Piccoli en 1935 las reseñas siguientes:
- "En Victoria: Presentación del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca", ABC (21-IV-1935), p. 55.
  - J. E. de M., "Los Piccoli de Vittorio Podrecca en el teatro Victoria", Ahora (22-IV-1935), p. 31.
  - A. C., "Victoria.- Teatro dei Piccoli: Representaciones de muñecos de Vittorio Podrecca", El Debate (21.IV.1935), p. 15.
  - Antonio García Vallejo, "Victoria: Presentación del Teatro dei Piccoli, de Vittorio Podrecca", La Epoca (22-IV-1935), p. 3.
  - J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Victoria.- Teatro dei Piccoli, de Podrecca", Heraldo de Madrid (22-IV-1935), p. 9.
  - A., "Teatro Victoria.- Los Piccoli de Podrecca", Informaciones (22-IV-1935), p. 13.
  - M., "Victoria.- Los muñecos de Podrecca", El Liberal (21-IV-1935), p. 5.
  - J. M. Fernández Gómez, "Victoria.- Teatro dei Piccoli", La Libertad (21-IV-1935), p. 6.
  - "Victoria.- Presentación del Teatro dei Piccoli de Podrecca", La Nación (22-IV-1935), p. 7.
  - A. [Antonio] E. [Espina], "Victoria; El Teatro dei Piccoli, de Podrecca", El Sol (21-IV-1935), p. 5.
  - E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Presentación del Teatro dei Piccoli, de Podrecca, en el Victoria; inauguración de la temporada primaveral de circo en el Price", La Voz (22-IV-1935), pp. 4-5.
31. Carlos Sampelayo, "El Teatro dei Piccoli ha cumplido veintidós años: Un espectáculo para niños y para hombres: Del Don Juan, de Mozart, a los hermanos Quintero: La ópera en el teatro de Vittorio Podrecca.- De 1913 acá.- La bella durmiente.- De cómo un catedrático laureado en Jurisprudencia salió por el Mundo con un retablo de muñecos.- Cividale del Friuli y su afición a las marionetas.- Transformación del

muñeco.- Italia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos.- Dei Piccoli, Vieux Colombier, y Tairoff.- Las turnés.- Un italiano aficionado a la estadística", Heraldo de Madrid (20-IV-1935), p. 9. En la misma página figuran también una carta de Podrecca al director quejándose del anuncio del début en Barcelona de una compañía con el mismo nombre que la suya al abrigo de su prestigio, y la noticia de un homenaje al director italiano en el teatro Victoria.

32. Ya aludimos a las opiniones de García Lorca sobre el particular. Valle-Inclán, por su parte, relacionó sus esperpentos con el ejemplo de los Piccoli en una entrevista publicada en El Heraldo de Méjico (21-IX-1921), cuyo texto citamos del ensayo de Jean-Marie Lavaud y Eliane Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), coordinación y edición de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, C.S.I.C. - Fundación "Federico García Lorca"- Tabapress, 1992, pp. 361-372:

- Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo título "Esperpentos". Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro "Di Piccoli" en Italia. (p. 364).

Se puede consultar también Evelio Echeverría, "El esperpento y el teatro de marionetas italiano", Hispanic Review, XLIII (1975), 1, pp. 311-315.

#### 4. EL TEATRO EN LENGUA PORTUGUESA:

##### 4.1. La recepción indirecta:

La actividad teatral portuguesa, las creaciones dramáticas de sus escritores, permanecieron poco menos que ignoradas para el público español, con una presencia reducidísima en libros de crítica y prensa madrileña, situación que contrasta con la buena recepción de los poetas e, incluso, de los novelistas<sup>1</sup>. Testimonio esclarecedor de ello es el informe sobre Portugal publicado en el libro de Federico Navas Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro<sup>2</sup>: no se habla de teatro en ese país porque no se le conoce, a excepción de Júlio Dantas, dramaturgo nacional y consagrado antes de la Gran Guerra:

El teatro portugués, sólo por Julio Dantas ya vale por todo un teatro, por toda una época de categoría clásica.

Pero hoy, ahora mismo, ¿qué autores tiene? Cualquiera diría que para nosotros Portugal está en el fin del mundo. Porque sabrán de su teatro los especialistas de aquí, y sabrán lo que supieren dejándolo para su capote, pero no es de dominio público.

Sabemos más de cualquier teatro extranjero que del teatro portugués, que para nosotros, creo yo, no es o no debe ser extranjero.

Como indicio de la veracidad de lo apuntado se puede citar La Gaceta Literaria en su primera etapa (1927-1929). Esta revista se caracterizó por su apertura a la vida cultural

portuguesa, hasta el punto de organizar una Semana del Libro Portugués en Madrid en 1929, ampliamente comentada en los números 49 y siguientes, de la que estuvieron ausentes toda clase de comentarios teatrales, al igual que en el resto de los números de la publicación<sup>3</sup>; significativamente, se reprodujeron unas declaraciones de Fidelino de Figueiredo en que este conocido historiador de la literatura portuguesa insistió en el tópico de la poca calidad de su teatro<sup>4</sup>.

Se puede apreciar un desinterés considerable de los intelectuales españoles por los dramaturgos portugueses comparable al de la crítica lusa más prestigiosa. Esto tal vez explique que apenas sea posible localizar en la prensa madrileña aportaciones verdaderamente valiosas sobre la escena en el país vecino, lo cual no contribuiría precisamente a erradicar la ignorancia denunciada en Las esfinges de Talía. Una excepción que confirma la regla puede ser un artículo sobre "El teatro futurista en Portugal" publicado en La Esfera, en el que Reynaldo Ferreira<sup>5</sup> se hizo eco de la renovación escenográfica que estaban intentando en un sentido cercano a las vanguardias europeas (cubismo, ballets rusos...) José Sobral de Almada Negreiros y José Pacheco<sup>6</sup>, además de mencionar algunos éxitos de los autores más jóvenes, entre otros los de Vitoriano Braga y António Ferro, encuadrados ambos en el futurismo más por su carácter contestatario que por la novedad formal de sus obras. Este fue el caso de Mar

alto (1922), de Ferro, cuyo realismo descarnado dio pie a un succès de scandale, con intervención policial y prohibición por la censura. El interés de este informe hace lamentar que no hubiese otros que contradijeran los lugares comunes y espolearan el deseo de importar obras portuguesas a la escena de Madrid.



#### 4.2. El teatro representado:

##### 4.2.1. Los autores:

La práctica ausencia del teatro portugués en la vida cultural española se vio confirmada por la escasez y esporadicidad de los estrenos portugueses en Madrid<sup>7</sup>. En las dieciocho temporadas consideradas sólo se presentaron siete obras lusas, de las que ninguna alcanzó un verdadero éxito comercial, ni tampoco tuvo una gran resonancia crítica, a pesar de la curiosidad que se puede percibir en las recensiones de las dos piezas más recientes, Ruinas, de Carlos Selvagem, y Los lobos, de Francisco Lage y João Corrêa d'Oliveira, que los comentaristas abordaron con la esperanza de conocer dos piezas presuntamente representativas de las últimas tendencias en Portugal.

De esas siete piezas, sólo la mitad puede creerse que facilitó un conocimiento real del teatro portugués por parte del público madrileño. En efecto, los dos dramas citados, más La cena de los cardenales, de Júlio Dantas, entraron en el circuito comercial de Madrid en forma de traducciones más o menos fieles, mientras que de los tres estrenos restantes, Sor Mariana, también de Dantas, fue escenificado por el T.E.A. (Teatro Escuela de Arte) de Rivas Cherif, es decir, fuera de la escena comercial, mientras que las dos obras representadas

de André Brun y La Morería, de Dantas, sí se dirigieron a un público mayoritario, pero las obras originales habían sufrido tales cambios en el traslado que casi pueden considerarse como obras españolas. La marginalidad del teatro portugués en la escena madrileña entre 1918 y 1936 no necesita, pues, ser subrayada.

Por orden cronológico, la primera muestra de teatro portugués en Madrid corresponde a la comedia dramática en tres actos y en prosa Ruinas, traducción por Andrés González-Blanco de Ninho de Aguias (1920), de Carlos Selvagem. Su estreno por la "Cía. Gil Andrés-Montenegro" tuvo lugar en el Coliseo Imperial el 29 de marzo de 1921 (temporada 1920-1921), con éxito mediocre de público los días siguientes al estreno. La crítica, por el contrario, se ocupó ampliamente de la obra<sup>8</sup>, por cuanto el estreno suponía una llamada de atención "hacia una literatura tan interesante como la portuguesa, que deberíamos conocer más a fondo" (La Voz). Sin embargo, sólo F. Aznar Navarro, en La Correspondencia de España, se preocupó por situar Ruinas en el panorama de los intentos portugueses de elevar el tono de su escena, en la que el estreno de la primera obra de Selvagem, Entre Giestas, había despertado unas esperanzas que Ninho de Aguias enfriaría un tanto. Los otros comentaristas madrileños se limitaron a señalar que la obra no era representativa de una dramaturgia portuguesa con características propias, ni reflejaba las costumbres

originales de su país. A ese respecto, se puede observar una cierta decepción de la crítica por el parecido temático y formal del drama con modelos internacionales bien conocidos.

El argumento de Ruinas, historia de la degradación moral y empobrecimiento de un joven aristócrata a causa de una pasión amorosa que se impone a su voluntad de regeneración<sup>9</sup>, podría haber sido ambientada en cualquier otro país europeo, donde las gentes de la buena sociedad solían comportarse de modo análogo, con idénticas preocupaciones sobre el honor y cómo sustentarlo materialmente (El Liberal). Los ecos del teatro francés, concretamente del de la primera etapa de Henry Bernstein, eran evidentes en el primer acto de la obra, según el citado Aznar Navarro (La Correspondencia de España), o en general de todo aquel teatro "cuyo éxito suele consistir en la exhibición de toilettes y de ingeniosidades" (La Epoca).

Mayor originalidad -y calidad- se reconoció al acto segundo, situado en la casa solariega de la familia del protagonista. Aquí, Selvagem había vuelto al ambiente rural de su primer éxito, cantando un modo de vida tradicional, cuyo contraste con la corrupción del medio burgués urbano articuló el sentido del drama para la mayoría de los críticos. La decadencia ética del personaje principal resaltaba más contra ese fondo de valores pasados pero admirables aún. El acto tercero pareció eminentemente funcional, y fue calificado a la vez de innecesario (La Voz) y de acertado debido a la

sobriedad del desenlace (La Epoca y La Correspondencia de España).

El desenvolvimiento de la acción también fue objeto de opiniones encontradas. Si para los críticos de La Correspondencia de España, El Debate y Diario Universal, Ruinas estaba construida con lógica y movimiento, para los de El Sol y La Tribuna, la obra sólo podía ostentar aciertos parciales, sobre todo en el segundo acto, mientras que en otras ocasiones la resolución de las situaciones no pasaba de ser esquemática, al igual que la pintura de los personajes. Aun reconociendo su humanidad, las reseñas que trataron esa cuestión se refirieron no sólo al carácter tan conocido de mujer fatal de la amante del desgraciado protagonista (La Correspondencia de España) sino, sobre todo, a la dependencia excesiva de aquél a los designios demostrativos del autor<sup>10</sup>.

Gil Fillol (La Tribuna) aludió al hecho de que Selvagem había multiplicado las oportunidades de regeneración más para poner de relieve la obstinación de su personaje que para permitirle evitar la caída, sin resquicios para el ejercicio de su libertad de elección, de manera que el fatalismo ciego de la fábula hacía perder al drama "emoción y naturalidad" (Heraldo de Madrid). Pese a ello, Selvagem no había caído en el convencionalismo mecánico de relacionar ruptura de orden moral (burgués, pese a la coartada aristocrática) con la ruina del transgresor. Por el contrario, había explicado el

conflicto en términos económicos. El enlace del estado espiritual de los personajes con su capacidad real de obrar confirió a la fábula la verosimilitud de la vida y una relativa originalidad, por cuanto del papel del dinero "se prescinde siempre en los dramas pasionales" (Heraldo de Madrid), aunque el autor de esta recensión podía haber recordado que en Madrid se conocían obras como Le Voleur y La Rafale, de Henry Bernstein.

El balance de la valoración de Ruinas por la crítica madrileña es matizadamente positivo. No se trataba de una obra maestra, pero sí de una pieza de calidad estimable, promesa de otras mejores. El elogio fue caluroso en lo relacionado al estilo de Ruinas; el diálogo de Selvagem fue calificado de cuidadosamente escrito (Diario Universal), "brillante y lleno de matices" (La Voz), ágil, desenvuelto, ingenioso, pulcro y espiritual (La Tribuna), etc., al tiempo que se mencionó el magisterio de Oscar Wilde. La calidad del estilo estuvo, además, bien servida por una traducción de Andrés González-Blanco que también mereció alabanzas unánimes.

Al estreno de Ruinas siguió el de La cena de los cardenales (A Ceia dos Cardeais, 1902), de Júlio Dantas, por la "Cía. Ernesto Vilches", el día 31 de marzo de 1923, en el teatro de la Princesa, también con escaso éxito de público<sup>11</sup>. La crítica no hizo los honores que cabía esperar a un dramaturgo muy prestigioso en su país. En las recensiones

se repitieron elogios subidos, no razonados, a los versos puestos en boca de los tres cardenales, tal como habían sido vertidos de manera ejemplar por Francisco Villaespesa<sup>12</sup>. La brevedad de los juicios puede explicarse por el hecho de que en su misma fecha se estrenaron otras obras que, por ser nuevas, requerían la sanción de la crítica, mientras que ésta ya era bastante conocida por haberse publicado la traducción de Villaespesa ya en 1913<sup>13</sup>. De cualquier manera, quede constancia de este hecho paradójico, que no hará sino repetirse en los estrenos sucesivos en Madrid de un autor que hemos visto sería considerado en Las esfinges de Talía como el equivalente de "toda una época de calidad clásica".

El 25 de octubre de 1924 llegó el turno a Los lobos, traducción por Valentín de Pedro del drama Os lobos (1920), de Francisco Lage y João Corrêa d'Oliveira. Fue un estreno de la "Cía. Cómico-dramática Gil-Llopis" en el Fuencarral, al que solía acudir un público sobre todo popular, que aplaudió la obra pero no confirmó su éxito. Los comentaristas<sup>14</sup> se preocuparon principalmente de situar a Los lobos en la tradición del drama rural español e italiano, de la que la obra portuguesa era una prolongación bien hecha pero poco original<sup>15</sup>. La Epoca citó La figlia di Iorio, de Gabriele D'Annunzio, y Terra baixa, de Angel Guimerà, como los dos polos entre los que se movía la pieza de Lage y Corrêa d'Oliveira. Se combinaban en ella una forma naturalista,

extendida al coloquialismo del lenguaje, y unos motivos temáticos a través de los cuales los autores intentaron acercar la obra a la tragedia clásica, sobre todo por el fatalismo de la acción.

El drama era de situaciones, no de caracteres (La Voz), pues los personajes actuaban de acuerdo con unos condicionamientos extrahumanos, de esencia voluntariamente mítica. Según un texto suyo reproducido en la recensión del Heraldo de Madrid, los autores habían pretendido oponer "el prestigio extraño y absorbente del mar" simbolizado en el seductor 'El Rubio' y "la serenidad religiosa y antigua" de la Sierra, vencedora al fin en esta batalla de los viejos elementos del Agua y la Tierra. Por desgracia, la expresión de tal enfrentamiento se resintió de una tendencia al melodramatismo que convertía en efectismos manidos las muestras de rito ancestral pretendidas por los dos dramaturgos (El Sol), además de lo poco apropiados de muchos de los detalles donjuanescos que cargaban la obra (El Liberal). Todo ello influyó en la consideración de ensamblaje defectuoso de géneros e influencias que predomina en sus recensiones madrileñas, que salvaron, no obstante, el interés del ambiente más o menos idealizado y, sobre todo, la habilidad con que los distintos elementos se habían insertado en una construcción eficaz, más para el público portugués que para el madrileño, al parecer.

A Los lobos, siguió el drama El dominador, de Valério de Rajanto y Mário Duarte, cuya traducción por Tomás Borrás y Valentín de Pedro<sup>16</sup> estrenó la "Cía. Dramática Francisco Morano" en La Latina, el 21 de diciembre de 1926, con presencia del segundo de los autores citados. Se trata de una pieza no demasiado conocida ni en su propio país que sigue el dechado del primer Bernstein<sup>17</sup> en mayor medida aún que Ninho de águías, de Selvagem.

Entre El dominador y el segundo estreno de Dantas en el período, hay que citar la reposición de La cena de los cardenales por la misma "Cía. Ernesto Vilches" en el teatro Centro el 23 de junio de 1926. Casi dos años después, el 20 de abril de 1928, sería ofrecida por la "Cía. Redondo-León" al público del teatro de la Latina de Madrid la adaptación de A Severa (1901), del mismo Dantas, en forma de zarzuela con el título de La Morería (Mouraria), barrio lisboeta de mala fama donde se supone vivió la heroína que da título a la obra. Su estreno madrileño se debió, al parecer, a una iniciativa del compositor Rafael Millán, quien se había quedado prendado del drama de Dantas cuando asistió a su estreno barcelonés en lengua catalana<sup>18</sup>, lo que le animó a encargar a Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw que se sirviesen de A Severa para escribir la letra de una zarzuela a la que él pondría música<sup>19</sup>.

El éxito de la adaptación fue grande, aun sin llegar a un total de cien representaciones, y fue repuesta varias veces por distintas compañías. La crítica también se mostró favorable, siendo la música del maestro Millán y la labor de los adaptadores los aspectos más destacados en las recensiones<sup>20</sup>, hasta el punto de que se habló más de la calidad del verso que del lejano original, en prosa. De éste, sólo se mencionaron el vigor de sus tipos (la gitana cantora, el marqués torero...), los cuales habían sido ideados desde una perspectiva que no tenía nada que ver con la verosimilitud psicológica sino más bien con la estilización folclórica y nacionalista de las figuras populares tan propia de la zarzuela. En este sentido, los comentaristas aludieron a la fuerza con que había sido trazado el personaje de Severa, cuyo apasionamiento no dejó de recordar a Hipólito Finat (La Epoca) las figuras de Carmen y la Dolores, siendo las tres especie de arquetipos románticos de la mujer ibérica.

Adaptación incluso más libre, y no justificada por las exigencias de la transposición musical, fue la del siguiente estreno portugués en Madrid, Don Esperpento, por la "Cía. de dramas y comedias Fernando Soler", el 25 de octubre de 1930 en el teatro Infanta Beatriz, y a partir del 8 de diciembre del mismo año en el Reina Victoria. Las diferencias con el original eran tales que "de no haberlo publicado lealmente [Joaquín] Abati y Valentín de Pedro no hubiera parado mentes

en él ningún espectador"<sup>21</sup>. De hecho, ni siquiera en la edición de la obra<sup>22</sup> se mencionó la autoría en primera instancia de André Brun, quien había proporcionado la base argumental de Don Esperpento con su comedia A Vida dum Rapaz Gordo, según reconocieron los adaptadores-autores en su "autocrítica"<sup>23</sup>:

Si el buen resultado se logra, habrá que agregar a nuestros nombres y dar parte en el éxito al comediógrafo y humorista portugués André Brun. De una obra suya conserva Don Esperpento el proceso inicial y la estructura de algunas escenas; pero su desarrollo es distinto, otro el ambiente y otros los personajes, cuando no profundamente variados. Y como no se trata de una adaptación, sino de una obra nueva, no sabemos si peor o mejor que la suya, pero sí distinta, nos ha parecido absurdo cargar sobre su nombre una responsabilidad que él no tiene; como nos ha parecido también de justicia no pasar por alto este antecedente de nuestra obra.

Aparte de la mayor o menor fidelidad de la adaptación al original de Brun, parece claro que Don Esperpento se presentó en Madrid como obra española, y así fue recibida. Lo mismo se puede decir de Las víctimas de Chevalier (un chimpancé así llamado), adaptación por Antonio Paso de otra obra de Brun, cuyo título no he podido averiguar. Las diferencias entre ambas son tan grandes que las recensiones atribuyen al español la autoría del juguete cómico astracanesco presentado en el teatro Alkazar el 16 de diciembre de 1931, y sólo en sus ediciones<sup>24</sup> se aludió a la inspiración en Brun.

La última obra portuguesa que los madrileños pudieron ver en teatros de la capital fue Sor Mariana (Sóror Mariana,

1915), una nueva pieza histórica breve de Júlio Dantas, cuya traducción por Gloria Alvarez Santullano cerró el 7 de junio de 1934, junto con Patrón de España, de Henri Ghéon, la serie de representaciones ofrecidas en el teatro María Guerrero por el Teatro Escuela de Arte, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif y Felipe Lluch Garín<sup>25</sup>. Su recepción se vio oscurecida por la obra francesa<sup>26</sup>. Los que se ocuparon de Sor Mariana coincidieron en señalar el escaso vigor de una trama sentimental sin antecedente ni consecuencia, reducida al episodio de la imaginada despedida de Sor Mariana Alcoforado a un seductor oficial francés, al que algunos dicen enviaría luego las Lettres portugaises, de Guilleragues (siglo XVII), y a la confesión de la monja a sus superiores de su amor prohibido. La pieza es breve, pero no parece tan débil como pensaron los críticos madrileños de 1934, que la recibieron seguramente como un ejemplo más del drama histórico modernista de exaltación nacional, un género muy alejado de sus gustos. Sor Mariana, en la limitación de su empeño logra transmitir la emoción de la pasión frustrada sin caer en los tópicos de aquel tipo de teatro, pues rehúye sus galas retóricas en favor de una prosa sencilla, de un patetismo contenido.



#### 4.2.2. Las compañías:

El número de estrenos y reposiciones madrileñas de teatro portugués dificulta aún más que en los casos francés e italiano la tarea de aventurar hipótesis sobre la relación entre la índole de las obras y el repertorio extranjero de las compañías, aparte de la probabilidad de que Ernesto Vilches decidiera estrenar La cena de los cardenales por las oportunidades de lucimiento interpretativo que le proporcionaba el personaje del prelado portugués<sup>27</sup>.

Tampoco me atrevo a hacer conjeturas sobre las causas de un hecho llamativo que también pudo contribuir a la postergación del teatro luso en la capital de España. En contraste con la labor difusora del teatro francés e italiano por compañías procedentes de esos países, con tan buena acogida en Madrid, ninguna compañía portuguesa viajó a esta ciudad. La dificultad del idioma no puede aducirse como explicación, puesto que el público madrileño había aplaudido a compañías que representaron en alemán o ruso, y mucho menos la falta de figuras estelares en el campo de la interpretación, pues en estas temporadas trabajaron en el Teatro Nacional de Lisboa "los nombres más ilustres de la escena portuguesa contemporánea"<sup>28</sup>, Amélia Rey-Colaço y Alves da Cunha entre otros, a lo cual se debe añadir que compañías portuguesas habían venido a trabajar en Madrid anteriormente<sup>29</sup>.

La situación era anómala, sobre todo desde el punto de vista de Portugal, pero no parece que se intentase ponerle remedio hasta junio de 1936, mes en que el dramaturgo de la escuela naturalista Afonso Gaio viajó a España para entrevistarse con personalidades teatrales y periodísticas y estudiar así la posibilidad de llevar a Madrid el teatro contemporáneo de su patria. En una entrevista concedida a Heraldo de Madrid<sup>30</sup>, Gaio confesó su extrañeza de que nadie se hubiera hecho cargo de tal iniciativa a pesar de su previsible éxito entre los siempre curiosos intelectuales españoles, citó a algunos autores que podrían beneficiarse de ella (Vitoriano Braga, Carlos Selvagem, Alfredo Cortez, Jaime Cortesão, Amílcar Ramada Curto, Eduardo Schwalbach, etc.) y destacó la importancia de la visita de compañías:

Creo que ninguna embajada diplomática realizaría una labor tan beneficiosa para la aproximación intelectual de nuestros pueblos peninsulares como la visita a España de un elenco artístico destinado exclusivamente a presentar en los escenarios españoles algunas de nuestras mejores obras, que constituyesen ante el público español exponente vivo de la literatura y del teatro moderno portugués.

El estallido de la Guerra Civil truncaría este proyecto, como tantos otros.

## NOTAS

1. Eugénio de Castro y otros poetas posteriores fueron traducidos tempranamente, apareciendo poemas suyos en revistas literarias españolas desde principios de siglo, como se puede leer en Antonio Trigueros Sánchez, "Escritores portugueses en revistas modernistas españolas", en Homenaje a Camoes, 1980, pp. 371-380. En cuanto a la narrativa, baste recordar que las primeras traducciones de novelas de Raul Brandao fueron españolas, entre otras la de La farsa (A Farsa), hecha por Valentín de Pedro y publicada en la popular editorial Calpe en 1922.

2. Federico Navas, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928, p. 444.

3. Sólo en parte de una de las "postais de Lisboa" enviadas por Miguel Osorio de Castro fue comentado el estreno del drama Lourdes (1927), de Alfredo Cortês, que el cronista valoró de manera matizadamente negativa (La Gaceta Literaria, I [15-IV-1927], 8, p. 3). Por las mismas fechas, Nicolás González Ruiz, en los Ecos literarios de El Debate, se felicitó de "la evolución de Alfredo Cortez" hacia un empeño de propaganda católica manifiesta en dicha obra (25-III-1927, p. 8).

4. "El teatro [portugués] se halla en la decadencia de casi siempre, característica de nuestra historia literaria" (La Gaceta Literaria, II [15-I-1928], 26, p. 1).

5. Reynaldo Ferreira, "El teatro futurista en Portugal", La Esfera, X, 27-X-1923, 512, s.p.

6. Esos intentos desembocarían en la fundación en 1925 de un efímero "Teatro Novo" por el mismo Pacheko y António Ferro.

7. La expresión "estrenos portugueses" se refiere a los procedentes de ese país, no a su lengua, ya que, además de los mencionados en el capítulo, hubo un estreno del autor brasileño Oduvaldo Vianna. El 9 de enero de 1936, en el Alkazar, la compañía de Paulina Singerman se presentó al público madrileño con la obra de aquél Amor (Amor, 1934), uno de los mayores éxitos comerciales en la escena bonaerense. La crítica española atendió más a la calidad de la actriz que al texto, una comedia ligera que se encuadraba en un teatro comercial renovado gracias a los recursos tomados al cine,

decorados simultáneos y división en numerosos cuadros (38, en este ejemplo).

8. Las reseñas de estreno utilizadas son:

- F. Aznar Navarro, "En el Coliseo Imperial: Ruinas, de Selvagem", La Correspondencia de España (30-III-1921), p. 3.

- "Ruinas: Comedia dramática de Carlos Selvagem, adaptación española de Andrés González-Blanco, estrenada anoche en el Coliseo Imperial", El Debate (30-III-1921), p. 2.

- A. M. [Alejandro Miquis], "En el Coliseo Imperial: Ruinas", Diario Universal (30-III-1921), p. 2.

- A., "Coliseo Imperial: Ruinas, comedia en tres actos de Carlos Selvagem, traducida por Andrés González-Blanco", La Epoca (30-III-1921), p. 1.

- A. Cabanillas, "Coliseo Imperial: Ruinas, de Carlos Selvagem, traducción de Andrés González-Blanco", Heraldo de Madrid (30-III-1921), p. 3.

- J. L. de M., "Coliseo Imperial: Estreno de Ruinas, comedia portuguesa de Carlos Selvagem, adaptada por Andrés González-Blanco", El Liberal (30-III-1921), p. 3.

- J. A., "Coliseo Imperial: Ruinas", El Sol (30-III-1921), p. 7.

- Gil Fillol, "Una comedia portuguesa", La Tribuna (30-III-1921), pp. 3-4.

- "Ruinas", La Voz (30-III-1921), p. 2.

9. Más en detalle, Ninho de águias escenifica la historia de 'Rodrigo de Valdayres', hidalgo de antigua cuna cuya vida desordenada en Lisboa le lleva a falsificar unas letras de cambio. Amenazado por uno de los que conocen el hecho con desencadenar un escándalo que rompería su compromiso de conveniencia con la hija de un rico brasileño, no duda en convencer a su hermana, que vive en el solar familiar, de que le entregue su dote. Con ese dinero consigue destruir las pruebas del delito, pero no evita que los rumores acaben con la boda proyectada. Su propósito de rehacer su vida en las colonias portuguesas en Africa tampoco se hace realidad porque su sentido del deber es ahogado por el sentimiento morboso que lo liga a la 'Viscondessa de Sao Gil', primero en una relación de adulterio, y después en otra cercana a la de un gigolò con su protectora, cuando ella se separa del marido y ambos van a vivir de la renta que el vizconde ha asignado a su ex mujer.

10. Una reseña de M. F. de la primera edición portuguesa de la obra, aparecida en la revista barcelonesa Estudio (VIII [1920], 87, pp. 430-431), es bastante clara al respecto de la posible intención de Selvagem:

Si el autor considerara el teatro como una representación real de la vida, la solución al conflicto

planteado sería rápidamente hallada; pero por lo que se desprende de la obra, creo que tiene una finalidad: la de ser una escuela en la que se enseñen e inculquen buenos principios. (p. 431).

11. A pesar de ello, la pieza fue publicada en la colección muy difundida La Novela Teatral (16-III-1924), 382.

12. "Es una de las traducciones en verso más acertadas y bellas que conocemos", según el autor anónimo de la recensión "Princesa: La cena de los cardenales, traducida al castellano por Francisco Villaespesa", El Liberal (1-IV-1923), p. 3, juicio que compartimos sin reservas tras observar su fidelidad a la letra (con las acomodaciones lógicas debidas al verso) y al espíritu del original, que he consultado en la edición siguiente: Júlio Dantas, A Ceia dos Cardeais, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmao, 1902.

13. Júlio Dantas, La cena de los cardenales, comedia en un acto, traducción en verso de Francisco Villaespesa, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913.

14. Las reseñas más interesantes son:

- Melchor Fernández de Almagro, "Fuencarral: Estreno del drama en tres actos, original de Francisco Lage y Juan Correa d'Oliveira, traducido por Valentín de Pedro, titulado Los lobos", La Epoca (27-X-1924), p. 1.

- "Los lobos": Estreno en Fuencarral", Heraldo de Madrid (28-X-1924), p. 5.

- "Fuencarral: Los lobos", El Imparcial (26-X-1924), p. 3.

- Arturo Mori, "Un yanqui en París y Los lobos", Informaciones (27-X-1924), p. 6.

- E. C., "Fuencarral: Los lobos, drama en tres actos, de los afamados autores portugueses Francisco Lage y Juan Correa d'Oliveira, traducido por Valentín de Pedro", El Liberal (26-X-1924), p. 2.

- Amadís, "Fuencarral: Los lobos, drama en tres actos, traducción de Valentín de Pedro", La Libertad (26-X-1924), p. 3.

- R. H. Bermúdez, "Fuencarral: Los lobos, drama en tres actos, de Francisco Lage y João Correa d'Oliveira, traducido al castellano por Valentín de Pedro", El Sol (26-X-1924), p. 8.

- V. G. de M., "En Fuencarral: Los lobos", La Voz (27-X-1924), p. 2.

15. El origen sexual del conflicto trágico es común en el drama rural mediterráneo. En Os Lobos, el argumento es casi tópico:

'O Ruivo', marinero que ha sido desterrado por razones desconocidas a la Sierra, donde atrae con sus ojos azules de agua y su misma inconstancia a las mujeres del lugar, es contratado por 'Tónio' para que le ayude en las tareas del campo, a pesar de la fama y la desconfianza de su esposa 'Agueda'. Esta, sin embargo, acaba también siendo seducida por el forastero. Al enterarse el marido, entabla una lucha cuerpo a cuerpo con 'O Ruivo', matándolo. Uno de los personajes resume en la última réplica el simbolismo del enfrentamiento: "Lobo de mar! Lobo de mar! Ah! Ah! Ah! P'ra que te meteste c'os da Serra?".

16. Valerio de Rajanto y Mario Duarte, "El dominador, drama en tres actos y en prosa, versión española de Tomás Borrás y Valentín de Pedro", Teatro, s.a.

17. Floridor la definió en estos términos en su reseña "El dominador", ABC (22-XII-1926), p. 35:

El dominador es una comedia de temperamento. Tiene cierto aire de Bernstein, el dominador de los públicos, porque su eje moral y patológico está en la tentacular fuerza del dinero, en la voluntad imperiosa de ser, en el arribismo por encima de todo y contra todo.

18. Júlio Dantas, La Severa, obra en quatre actes i en prosa, traducció catalana per I. Ribera-Robira, Barcelona, Ràfols, 1922 (La Novel.la Teatral Catalana, IV, 62).

19. Fedrico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, "La Morería, zarzuela en tres actos, basada en la obra de Julio Dantas, música de Rafael Millán", La Farsa II (26-V-1928), 38.

20. Las reseñas del estreno consultadas son:

- F. [Floridor], "La Morería", ABC (21-IV-1928), p. 37.
- Jorge de la Cueva, "Cinematógrafos y teatros", El Debate (21-IV-1928), p. 4.
- Hipólito Finat, "Latina: Estreno de la zarzuela en tres actos, original de los señores Romero y Fernández-Shaw, música del maestro Millán, titulada La Morería", La Epoca (21-IV-1928), p. 1.
- T. M., "La Morería, estrenada anoche por la compañía de Apolo en el teatro de la Latina, obtuvo un gran éxito", El Liberal (21-IV-1928), p. 3.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Latina: La Morería, zarzuela del maestro Millán, libro de Romero y Fernández-Shaw, inspirado en Dantas", El Sol (21-IV-1928), p. 8.

- B., "La Morería, libro de Romero y Fernández-Shaw, música de Millán", La Voz (21-IV-1928), p. 2.
21. J. [Juan] G. [González] O.[Olmedilla], "El sábado en el Infanta Beatriz: Don Esperpento, de Abati y Valentín de Pedro, obtiene muy buen éxito", Heraldo de Madrid (27-X-1930), p. 5.
22. Joaquín Abati y Valentín de Pedro, "~~Don Esperpento~~, comedia en tres actos", La Farsa, IV (8-XI-1930), 165.
23. Publicada en ABC (23-X-1930), pp. 10-11.
24. Antonio Paso, "Las víctimas de Chevalier, juguete cómico en tres actos, inspirado en una obra de André Brun", La Farsa, VI (16-I-1932), 227, e ídem, Madrid, Imprenta Argis, 1932.
25. Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)", Cuadernos de El Público (1989), 42, pp. 21-25.
26. Se ocuparon de Sor Mariana las reseñas siguientes:  
 - Jorge de la Cueva, "María Guerrero.- Patrón de España", El Debate (8-VI-1934), p. 2.  
 - Juan Chabás, "En el María Guerrero: Última función del teatro Escuela de Arte", Luz (8-VI-1934), p. 6.  
 - M. Fernández Almagro, "María Guerrero: Quinta y última función del abono del Teatro Escuela de Arte", El Sol (8-VI-1934), p. 7.  
 - Victorino Tamayo, "Los alumnos del Teatro Escuela de Arte representaron ayer Sor Mariana, de Julio Dantas, y Le pendu dependu (Patrón de España), de Henri Ghéon", La Voz (8-VI-1934), p. 3.
27. "La obra del poeta Dantas [...] dio ocasión también a sus intérpretes, en especial a Vilches, de demostrar sus notables condiciones artísticas", en Floridor, "La cena de los cardenales", ABC (1-IV-1923), p. 32.
28. Luiz Francisco Rebello, El teatro portugués, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 87.
29. En el libro de Esperanza Cobos Castro, Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920) (Córdoba, Librería Andaluza, 1981), figuran varios estrenos de obras francesas por parte de compañías de lengua portuguesa desde mediados del siglo XIX.

30. Leonardo dos Santos Moraes, "Alfonso Gaio, campeón del teatro portugués en España", Heraldo de Madrid (23-VI-1936), p. 9.

##### 5. NOTA SOBRE LAS TRADUCCIONES:

La comparación entre los textos originales y las versiones a través de las cuales los espectadores madrileños conocieron el teatro francés, italiano y portugués, ha revelado un panorama muy diverso en cuanto a las prácticas de adaptación empleadas en el mundillo teatral de Madrid, en el que es arriesgado lanzar hipótesis sobre la relación entre los géneros e índole de las obras y los procedimientos de traslado al castellano. Aparte del condicionamiento fundamental de que la no publicación de muchas de las versiones representadas impide casi siempre emitir un juicio al respecto basado en un corpus suficiente, las que sí llegaron a editarse sugieren que no ha de esperarse por principio mayor fidelidad en el caso de piezas cuyo prestigio literario, en la línea clásica o vanguardista, parece exigir un respeto que correspondiese a su importancia como medio de conocimiento del teatro extranjero como tal.

La costumbre de modificar los textos para ajustarlos a las exigencias previsibles de los espectadores madrileños se aplicó a todo tipo de piezas, mientras que una fidelidad más o menos relativa puede apreciarse tanto en las traducciones de gran calidad de autores cultos como Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Jean Cocteau, Fernand Crommelynck o Jean Giraudoux hechas por intelectuales de prestigio reconocido

como Ricardo Baeza, Enrique Díez-Canedo, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, entre otros, como en piezas traducidas con la mirada puesta en la escena comercial, entre las que se pueden contar las de los éxitos de Louis Verneuil a cargo de José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig.

Menos arriesgada parece la observación de las circunstancias principales que pudieron influir en la introducción de cambios. El temor a la impaciencia del público pudo ser una de las causas principales de las frecuentes supresiones o abreviaciones por las que los adaptadores pretendían seguramente agilizar el original, consiguiéndolo a menudo, aun a costa de la pérdida de matices, cuando no procediendo a crueles mutilaciones como las operadas sobre Hernani, de Victor Hugo, o L'Aiglon, de Edmond Rostand, a manos de los hermanos Machado y Francisco Villaespesa, en el primer ejemplo, y de Manuel Machado y Luis de Oteyza en el segundo.

La intolerancia de los espectadores madrileños parece, por otra parte, haber estado en la raíz de la alteración de pasajes considerados escabrosos o exóticos moralmente que esterilizaron en parte la importación de novedades significativas como Maya, de Simon Gantillon, traducida por Azorín, o La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli, por Francisco Gómez Hidalgo y Enrique Tedeschi.

Como tercera razón de las modificaciones puede aducirse el deseo de insertar integralmente las obras en el panorama teatral familiar al público, especialmente cuando se trataba de obras comerciales: el acercamiento a una realidad conocida llevó a veces a una españolización casi siempre mal vista por los críticos. Merecen citarse al respecto unas palabras de Enrique de Mesa<sup>1</sup>, cuyos dardos se dirigen sobre todo contra la falta de escrúpulos de los adaptadores de teatro industrial:

Por lo que se refiere a nosotros, las adaptaciones se reducen en la mayoría de los casos, a trasplantes de la acción y a trucos de la nacionalidad en nombres, cosas y dichos. Si la obra original se halla radicada en Escocia, el arreglo se desarrolla en Salamanca; si el protagonista o alguno de los personajes de la obra adaptada muéstranse aficionados a las trufas del Perigord y a los gustosos caldos de Pontet Canet o de Macon, en la adaptación se los pinta devotos del vino de Valdepeñas y del queso manchego. A lo mejor, el arreglo estriba en que un monsieur de Marsella exclama: "¿Qué pasa en Cádiz?", o en que una madama parisiense prorrumpa en tacos o interjecciones oriundos de nuestra plaza de la Cebada. Estas son las adaptaciones cuya procedencia públicamente se declara, que no falta el inconfesado arreglo, comedia de contrabando y matute, género rancio y ya fuera de comercio, sucedáneo pobre y desvaído de una literatura cómico-dramática contemporánea de Scribe, fruto de una rebusca impotente en colecciones viejas de obras de teatro, espolvoreado y espurriado con chistes y ocurrencias y colmos del ingenio actual.

La postura de Mesa en contra de las libertades tomadas por los adaptadores es indudable y representa bien uno de los lados que se podían adoptar en la polémica sobre la legitimidad de la intervención de una pluma ajena a la del

autor con el fin de favorecer el éxito en un escenario determinado. Refiriéndose a la desgraciada versión de Knock, de Jules Romains, por Manuel y José Linares Rivas, Mesa escribió:

Los traductores no se circunscriben en su trabajo al menester, siempre difícil, de la versión de un idioma a otro idioma. Quieren, en algún modo, ser copartícipes de la paternidad dramática; y así, taján, recosen, pergeñan y adoban las escenas originales a su gusto y arbitrio; las más veces por fantásticas y fútiles pretextos de diferencias en la condición psicológica del público que ha de juzgarlas<sup>2</sup>.

Frente a este reclamo implícito del derecho a gustar del original lo más fielmente posible, las consideraciones de taquilla pesaban en el platillo contrario, pero no sólo ellas: Luis Araquistáin se refirió<sup>3</sup> a la dificultad de comprensión por cualquier público extranjero de un género, el dramático, que es la "forma literaria nacional por excelencia", debido a "los elementos locales de la obra, las costumbres peculiares que refleja, la atmósfera espiritual y social que envuelve la acción, el particularismo psicológico de los personajes, que suena a oscuridad o extravagancia a los espectadores de otros países", razones que llevaban lógicamente a justificar las adaptaciones nacionalizadoras, aunque el crítico no llegase a defenderlas explícitamente.

Una postura intermedia puede ejemplificarse en la opinión expresada en un artículo de José Alsina<sup>4</sup>, donde se definieron las diferencias entre traductor y adaptador ("el uno, en suma,

se esfuerza en borrar su personalidad como holocausto de la ajena, en tanto que el otro no se resigna a eclipsarse, suponiendo que es más que suficiente la presentación de lo fundamental") y la conveniencia de una u otra aproximación al fenómeno del traslado según el estatuto del objeto que se importaba. Las obras sin "otra finalidad que la de invitar al regocijo con una grata combinación de situaciones y contrastes, y donde el autor no ha pretendido extraer consecuencias ni rebasar la superficie de personajes y sucesos", es decir, las piezas comerciales ligeras, podían modificarse sin gran quebranto con el fin de suscitar el aplauso de la manera más apropiada a cada sitio, en contraste con aquellas cuya consistencia lógica convertía en arriesgada para la construcción significativa toda alteración.

Las obras a las que los traductores debían mantenerse fieles eran, principalmente, las que ostentaban una expresión rica que había de conservarse si no se quería reducir la obra a su esqueleto, y las clásicas, que debían ser respetadas en atención a su valor de patrimonio, razón por la cual habían de excluir cualquier intromisión desnaturalizadora que fuera más allá de "preparar el traslado del público a los ambientes que se le exponen haciéndole comprender que no se halla en España y en su atmósfera, y que debe ser él quien amolde las razones étnicas y los diversos exotismos al hecho que presencia". De otro modo, se induciría en los espectadores una imagen falsa

del original, con el peligro añadido de que el afán de evitar su rechazo provocase el efecto contrario a causa del oscurecimiento y pérdida de justificación en la adaptación de los acontecimientos representados, tropiezo en que se cayó en más de una ocasión.

Otra de las polémicas en torno a la traducción muy vivas en la época fue la que reflejaba en el ámbito teatral la conocida tensión entre los partidarios del proteccionismo y los del libre cambio. Aunque la proporción respectiva de piezas nacionales y extranjeras en los escenarios madrileños entre 1918 y 1936 convierta en extraña desde una perspectiva actual la aprensión de su acaparamiento por el teatro foráneo, en primer lugar por el francés, no faltó quien alzase su voz para defender el predominio de la producción propia. Manuel Bueno defendió<sup>5</sup> que se obstaculizase la representación de dramaturgos extranjeros no clásicos como especie de represalia por la ausencia relativa de los autores españoles fuera del país. Un articulista de Luz propuso una medida semejante<sup>6</sup>, sobre el modelo de la prohibición del teatro Español de representar obras traducidas, pidiendo la desaparición de la producción extranjera de segundo orden que llenaba las carteleras de Madrid cuando piezas de calidad permanecían en el limbo de la letra impresa.

Esa observación apunta hacia la idea de una política selectiva de traducciones que había propugnado, por ejemplo,

Melchor Fernández Almagro en un ponderado escrito de 1928<sup>7</sup>. Allí pasó revista al panorama de teatro extranjero conocido en Madrid, llegando a la conclusión de que, si bien la producción nacional debía prevalecer en los repertorios españoles ("¿dónde si no?..."), también era necesaria la importación de las tendencias más recientes en la escena internacional como condición de superación de un provincianismo simbolizado por el sainete o el teatro histórico neorromántico. Consecuentemente, lo que hasta entonces habían sido iniciativas aisladas, como los estrenos de Liliom, de Ferenc Molnár (Reina Victoria, 29-V-1926), de Mari-Luz (Mary Rose), de James M. Barrie (Español, 18-I-1924), o Santa Juana (Saint Joan), de George Bernard Shaw (Eslava, 23-II-1926), además de la excepción -peligrosa, por el pirandellismo- de un Luigi Pirandello bien conocido, debería promoverse activamente mediante un proceso de importaciones rigurosas que desechasen las adaptaciones escamoteadoras y, en general, las "piezas vulgares en el bulevar y superfluas en Madrid" estrenadas tan a menudo en la capital. En resumen, rechazo del nacionalismo ("no es lujo que pueda costearse el público madrileño, o español, hoy por hoy. Urge abrir las puertas y las ventanas"), pero también censura implícita de la libertad completa de traducción.

Una política proteccionista defensiva, más fácil de llevar a la práctica que la difusión del buen teatro de fuera

propuesta por Fernández Almagro, fue adoptada al cabo por la Sociedad de Autores Españoles, la cual exigía el pago de unos derechos de administración superiores a las obras traducidas que a las originales. Felipe Sassone protestó contra estos aranceles en un texto que aportó respuestas a los argumentos proteccionistas examinados<sup>8</sup>. Según este periodista y comediógrafo, la producción dramática española no necesitaba de protección ninguna, pues era bastante buena como para defenderse por sí misma y, en cualquier caso, era al público a quien correspondía decidir sobre el éxito de las obras de acuerdo con sus merecimientos e independientemente de la nacionalidad del espectáculo. No se debían poner frenos a su interés y curiosidad "ni echando cuentas, ni teniendo celos, ni ejercitando venganzas". En efecto, en cuanto al resentimiento por la ignorancia foránea del teatro español, no debía ser sino un acicate más para no incurrir en el mismo defecto. Siendo la universalidad beneficiosa en arte, peor para los que no conociesen también a los españoles, en contraste con un público que se encontraría en ventaja al conocer tanto a Molnár, Crommelynck, Shaw, Romain, Pirandello..., como a los presuntamente ignorados fuera Jacinto Benavente, los hermanos Alvarez Quintero, Carlos Arniches, entre otros nombres citados por Sassone. La conclusión librecambista se imponía por mor de la diversidad del panorama escénico y de la educación del público:

Las obras extranjeras nos son necesarias para mejorar nuestro clima teatral, para que sus novedades, sus extravagancias y sus bizarrias den lugar a que el público nos perdone a nosotros las bizarrias, las extravagancias y las novedades que también a nosotros se nos ocurren, y que no nos deja pasar. Porque, por ahora, no nos dejan hacer nada, y, por lo visto, ni siquiera traducir. (p. 275).

En este sentido, hasta las adaptaciones infieles pudieron influir positivamente en la modernización teatral española, con todos los matices y limitaciones que pudo oponerle la rebaja en ellas de sus aspectos más chocantes, formal o moralmente, tal como hemos ido observando al referirnos a las obras correspondientes y hemos resumido someramente ahora con la conciencia de que constituye un campo de investigación muy interesante y todavía por explorar en gran medida que no hemos hecho sino abordar tangencialmente aquí por razón de su amplitud, que desborda los límites de un mero examen de recepción.



## NOTAS

1. Enrique de Mesa, Apostillas a la escena, Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1929, p. 15.
2. Enrique de Mesa, ob. cit., p. 14.
3. Luis Araquistáin, La batalla teatral, Madrid, C.I.A.P., 1930, pp. 80-81.
4. José Alsina, "Traslados literarios", ABC (4-IV-1924), p. 9.
5. Manuel Bueno, "De teatro: Las traducciones", ABC (2-VI-1932), p. 14.
6. "Un buen ejemplo: Las traducciones en el teatro", Luz (26-X-1933), p. 10.
7. M. Fernández Almagro, "El teatro extranjero en España.- La política de traducciones", La Voz (7-VIII-1928), p. 2.
8. Felipe Sassone, "Un impuesto literario", Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1931, pp. 271-275.



## 6. RECAPITULACION:

### 6.1. Autores y obras ante la crítica:

La riqueza de la producción dramática europea en lenguas románicas en el primer tercio del siglo XX ha de calificarse como mínimo de notable. A pesar de la competencia de otros medios de diversión de masas, como el cine o, al final del período, la radio, a los que se debe sumar la popularidad cada vez mayor de los deportes, el teatro permaneció como la modalidad principal de espectáculo tanto en España como en otros países. A ese interés sociológico y -podría decirse- cuantitativo, la variedad de iniciativas escénicas entonces puestas en marcha con el fin de renovar un teatro de herencia decimonónica agotado y el valor reconocido históricamente de muchas de ellas incrementa la atracción que puede ejercer el teatro de aquel tiempo desde un punto de vista estético, cualitativo. El prestigio literario de dramaturgos como Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Paul Claudel o Jean Giraudoux, entre muchos otros menos conocidos que han sido objeto de atención -constante o en forma de redescubrimientos sucesivos- en la escena o en el ámbito académico, ha pasado con creces la prueba del tiempo hasta convertirse en clásicos enteramente equiparables a los grandes nombres anteriores al siglo XX<sup>1</sup>.

En cuanto a la escena propiamente dicha, aún somos tributarios de la revolución del teatro en cuanto fenómeno artístico total, no limitado a la palabra, que llevaron a cabo diversos directores europeos, entre los cuales no se pueden olvidar las aportaciones francesas, desde André Antoine hasta los componentes del Cartel, por ejemplo.

Así pues, la imagen actual del teatro europeo anterior a la Segunda Guerra Mundial conjuga empuje socioeconómico, en tanto no fue arrojado de su trono como diversión popular, y una efervescencia creativa que, sin cuajar en una escuela hegemónica, se tradujo en variedad de hallazgos y de sugerencias sin las que el teatro actual sería incomprensible, incluso en sus manifestaciones más experimentales.

Ahora bien, podemos preguntarnos hasta qué punto un panorama teatral tan extenso fue conocido en España, especialmente en Madrid como el centro principal de la escena española en lengua castellana. El examen de los repertorios de las piezas estrenadas entre 1918 y 1936 revela el lugar secundario de las importaciones respecto de la producción nacional. ¿Hubo un lugar digno para el conocimiento de las propuestas extranjeras o habremos de resignarnos a creer que la capital de España y su zona de influencia estuvieron cerradas al futuro que se estaba construyendo en otros países? En algunos casos, la evidencia de la segunda posibilidad se impone dolorosamente, como ocurre en la observación de la

ignorancia completa del teatro rumano o del carácter marginal del portugués, cuya presencia fue anecdótica y, lo que es peor, ni siquiera representativa de la producción lusa, a falta de Raul Brandão o Alfredo Cortez y salvo los estrenos de Júlio Dantas, por otra parte no muy bien recibidos. Sin embargo, la impresión de cerrazón no se ajusta a la realidad cuando se trata de las dramaturgias nacionales más poderosas cuantitativa y cualitativamente. En el ámbito románico, éstas eran la francesa y la italiana, que fueron conocidas tal vez no con la amplitud deseable, pero sí a través de muestras suficientes como para hacerse una idea mínima de las corrientes y personas de mayor influencia<sup>2</sup>, con un predominio de las contemporáneas.

Las preferencias del público mayoritario por piezas de su tiempo, aunque no fuesen estrictamente modernas, no favoreció demasiado la representación de clásicos. Si los autores del Siglo de Oro no solían figurar en las carteleras madrileñas, menos cabía esperar que lo hiciesen los franceses e italianos, los cuales algunos comparaban de modo un tanto estrecho con los dramaturgos áureos para desventaja de los extranjeros. Así, no fue rara la especie de que, no habiendo en Italia un teatro nacional como el inglés isabelino o el de la escuela lopesca, el teatro antiguo de la península vecina carecía de interés, a excepción de la obra de un Carlo Goldoni de imagen popularizante, folclórica incluso, que fue bien aprovechada

por Martínez Sierra al estrenar en 1919 Rosaura o la viuda astuta en la forma también popular de zarzuela.

En cuanto al teatro clasicista francés, su carácter nacional no podía negarse, pero se le vio como contrapuesto al español, por lo que su forma más específica, la tragedia, no traspasó la frontera en esta coyuntura. Pierre Corneille brilló por su ausencia, mientras que a Jean Racine se le acusó tópicamente de retoricismo frío cuando la compañía francesa de Mme. Piérat tuvo el gesto de poner en escena Phèdre (1922). Molière fue algo más afortunado, ya que se estrenaron varias comedias suyas en adaptación (El médico a la fuerza, 1919; El avaro, 1927) y en el original (Le Misanthrope, 1923), pero su respeto de clásico llegó a trasmutarse en consideración justa del estímulo que su obra estaba significando para algunos de los dramaturgos franceses de vanguardia más prestigiosos, Jules Romains y Fernand Crommelynck en primer lugar, si bien el precedente molieresco no dejaría de ser invocado en esos casos, entre el exorcismo de la novedad y la integración revalorizadora de ésta en una tradición prestigiosa.

Frente a la marginación relativa de los teatros clásicos francés e italiano, el romántico francés<sup>3</sup> gozó de bastante auge, gracias a la confluencia de dos fenómenos en apariencia opuestos. Por una parte, algunos dramas románticos habían arraigado en el imaginario popular, donde permanecían con abstracción de la evolución de los gustos. La vigencia casi

ahistórica de Don Juan Tenorio o Don Alvaro se extendía a Los miserables hugolianos o a las novelas célebres de Alexandre Dumas padre, por lo que no parecerá extraño que a diversas adaptaciones de aquellos relatos de fama se añadiesen las de dramas de Victor Hugo dirigidos a un público popular, amante de la acción movida y conmovedora, melodramática: La tragedia del bufón (1920, de Le Roi s'amuse), Amor de reina (1920, de Maria Tudor) y la zarzuela Ruy Blas (1927).

Por otra parte, la revolución romántica suponía un precedente modélico de mutación de un paradigma artístico, justamente lo ambicionado por los cultivadores y partidarios de la renovación teatral, con la oportunidad de haberse realizado en pos de una libertad formal igualmente anhelada. De ahí la reaparición de los dramaturgos románticos menos convencionales, como Alfred de Musset y Prosper Mérimée, en contextos renovadores (estreno por "Galas Karsenty" y traducción por Manuel Azaña de La carroza del Santísimo, puesta en escena en 1931, respectivamente). Pese a ello, en Madrid la revalorización intelectual del Romanticismo se produjo en términos más bien tradicionalistas, como sugiere que en la celebración del centenario de aquel movimiento se destacara sobre todo el aniversario de Hernani, que fue representado en 1925 como una suerte de homenaje mirando al pasado, al teatro en verso de inspiración rostandiana que refleja una adaptación que prolonga un Hugo tópico en vez de

investigar cómo podía ser vigente en el mundo de las vanguardias.

Si el Romanticismo, aun esterilizado, fue tenido por un ejemplo estimulante de renovación, encarnaba un modelo negativo el teatro que lo sustituyó en el favor del público mediante la convencionalización ideológica y estéticamente tranquilizadora que supusieron los distintos tipos de la obra bien hecha, desde la comedia de tesis hasta el vodevil o el melodrama. Por ello, alguna iniciativa de recuperación como la intentada por Martínez Sierra al estrenar en 1918 La felicidad de Antonieta (Le Gendre de M. Poirier), de Emile Augier, no fue bien recibida más que por algún crítico conservador. Fuera de ahí y de algún estreno más, los intelectuales madrileños no se ocuparon apenas de un teatro ya caído, del que las reposiciones, aun si numerosas, de piezas de repertorio (La dama de las camelias, de Alexandre Dumas hijo; Felipe Derblay, de Georges Ohnet; La muerte civil, de Paolo Giacometti; las piezas más famosas de Victorien Sardou, etc.) no eran sino pervivencias de glorias pasadas.

El obstáculo más formidable que se encontró el teatro renovador no fueron, pues, los herederos directos de Eugène Scribe, sino los que hicieron triunfar una fórmula dramática que se asemejaba a la consagrada por el autor de Le Verre d'eau en cuanto a su acatamiento axiomático de la mentalidad burguesa y la organización de la obra como un mecanismo

efectista, pero que había aspirado a modernizarse acogiendo rasgos de uno de los primeros movimientos en ser asimilados tras el rechazo inicial, el Naturalismo. La producción de un Henry Bataille o un Henry Bernstein en Francia y la de un Dario Niccodemi en Italia, es decir, los dramaturgos considerados de primera fila de esta modalidad y dechado de los numerosísimos autores que adoptaron su fórmula, se caracterizó por haber escuchado las recomendaciones naturalistas de empleo de un lenguaje verosímil, funcional, para la expresión de conflictos que tendían a equivaler a experimentos sobre diversas cuestiones que preocupaban a la sociedad burguesa, con predominio de los problemas derivados de la infidelidad conyugal.

El adulterio fue un filón temático explotado hasta la saciedad por todos ellos<sup>4</sup> en todas las variantes casuísticas imaginables que fueran compatibles con la renuncia a indagar el fundamento profundo o la validez de unas actuaciones de apariencia mecánica, a causa de su previsibilidad una vez conocidas las premisas ideológicas y de costumbres que las sostenían con la aquiescencia de los autores, aun si éstos proponían reformas puntuales. La consecuencia solía ser el truncamiento del impulso analítico postulado y la caída en un convencionalismo desde el que era difícil huir de la tentación del efecto por el efecto.

Se trataba, pues, de un teatro tan tranquilizador como el anterior, aunque dotado de un barniz de arte contemporáneo que lo debió de hacer muy atractivo para los profesionales del teatro en busca de un compromiso entre los imperativos comerciales tendentes a una inercia conformista y el deseo de ofrecer un producto prestigiado con el marchamo de lo artístico. Si a ello le sumamos las oportunidades de lucimiento que el acento dramático-sentimental de estas piezas brindaba a los divos y aspirantes a serlo, tal vez acertemos a explicarnos su gran presencia en los escenarios madrileños, donde se representaron todas sus obras famosas, pese a la falta de éxito de público y los duros ataques de la crítica, para quien la nombradía de estos dramaturgos no fue óbice para lamentar un convencionalismo en el que vieron una regresión respecto de la sinceridad naturalista<sup>5</sup> y un obstáculo para la aceptación general de la creatividad vanguardista.

Dichos ataques no han de ser atribuidos a un prejuicio en contra de la escena comercial cortejada por aquellos dramaturgos. Lo que debió de parecer mal no fue el traspaso de una estética de origen minoritario al panorama teatral corriente sino que la hubiesen paralizado, convertida en banal. Cuando fueron conociéndose ejemplos de iniciativas de experimentación formal y temática en el seno del Boulevard<sup>6</sup>, gracias a las giras de las compañías francesas más que a las adaptaciones, las cuales tuvieron no obstante la virtud de

abrir caminos<sup>7</sup>, la reacción solió ser positiva en proporción a la independencia artística que se percibiera. Estrenos como los de Martine (1930), de Jean-Jacques Bernard; La Galerie des glaces (1927), de Bernstein; L'Ennemie (1931), de André-Paul Antoine; Vient de paraître (1928) y La Prisonnière (1931; 1929, en castellano), de Edouard Bourdet; Jazz (1928), de Marcel Pagnol; Jean de la Lune (1930) y Dominó (1933), de Marcel Achard, y en menor medida de las obras más novedosas de Paul Géraldy (Aimer, 1922; en español, 1930), Denis Amiel (Le Voyageur, 1929), Jean Sarment (Le Pêcheur d'ombres, 1927), Jacques Natanson (Le Gréluchon délicat, 1928), Jacques Deval (Camarada, 1934, y Mademoiselle, 1936) y Sacha Guitry (La Jalousie, 1931), suscitaron una atención intelectual considerable que se reflejó en extensos análisis que pretendieron dilucidar la índole de sus aportaciones personales a la definición de estéticas teatrales alternativas, principalmente desde el punto de vista de las estructuras formales (L'ennemie, Jazz...), de los temas (las obras de Bourdet, Pagnol, Deval, etc.) o de la perspectiva, cuando la originalidad de ésta anulaba el peligro del tópico sentimental y adulterino (emoción contenida en los intimistas, introspección en el Bernstein mejor aceptado, cinismo de Antoine y Natanson, fantasía lírica achardiana o ironía de Guitry). Al contrario, la condena de la mayoría de la crítica recayó sobre los que repitieron el proceso de rebajamiento

convencionalizador de la fórmula innovadora hasta hacerla encajar en los moldes dramáticos burgueses preestablecidos, como ocurrió sobre todo con las demás obras de Amiel, Géraldy, Sarment y Natanson importadas en el período, además de las escritas por seguidores menos dotados (Léopold Marchand, los cultivadores de la nueva comedia ligera, etc.).

De manera complementaria, tampoco tuvieron buena recepción las manifestaciones boulevardières renovadoras que parecían mantener demasiados lazos con lo anterior: por ejemplo, la utilización del vodevil con fines iconoclastas por Alfred Savoir no le salvó de ser menospreciado como un vodevilista más, y las pervivencias melodramáticas y efectistas en el Bernstein de la segunda época ocultaron su originalidad relativa, a pesar del espacio a que se hizo merecedor por su fama de décadas y de la técnica no tradicional de dramas como Mélo. Únicamente las reservas ante una obra tan interesante como Topaze (1929; en español, 1931), de Pagnol, o el silencio que rodeó a La Souriante Mme. Beudet (1929; en castellano, 1923), de Amiel y André Obey, quedan como excepciones en cuanto a una recepción que consideramos anómala.

Personalidad propia y aportaciones novedosas aparecen casi siempre, pues, como los dos criterios principales de valoración que se aplicaron al nuevo Boulevard con la claridad que facilita la oposición en un mismo ámbito del rasgo

positivo de la originalidad vs. el negativo del convencionalismo. La ausencia de cualquiera de los dos términos de esta oposición esconde pero no anula su pertinencia a la hora de explicar la actitud de la crítica y, por ende, de la intelectualidad del tiempo. Ya quedaron señaladas las causas del desvío hacia el teatro burgués, a causa de su deficiencia en el primero de los términos opuestos.

Asimismo, la ausencia de pretensiones literarias de gran parte del teatro industrial o de consumo a la búsqueda del éxito suscitó el rechazo de una crítica que a menudo se inhibió del juicio so pretexto de que el criterio de valoración pertinente era la taquilla, aunque no pudo dejar de reconocer las diferencias de empeño literario en los textos, desde el mecanicismo manido de numerosos vodeviles hasta la presencia de elementos dignificadores de sátira y de observación social en las piezas de un Tristan Bernard y, sobre todo, un Louis Verneuil. Este consiguió hacer triunfar en Madrid un tipo de comedia en la que elementos de renovación (por ejemplo, la convivencia, irónica a menudo, de fantasía y realidad) modificaban la estructura vodevilesca en una línea de humor ligero e imaginativo que será muy cultivada en el Madrid de la posguerra.

Aun en los casos en que el componente textual del espectáculo no fuese considerado de gran interés, la belleza

plástica de la representación denotaba un esfuerzo creativo por parte de la dirección de escena que, además de ser recompensada a veces con el éxito de público, solía ser alentada por la crítica en aras del impulso significado a la modernización de la materialidad de la representación (v.i.). Sin embargo, el protagonismo otorgado mayoritariamente a la palabra dentro del fenómeno teatral orientó sobre todo las preferencias de crítica e intelectuales hacia las manifestaciones dramáticas literariamente ambiciosas, en las que se desplegaba la libre voluntad artística de sus creadores apenas limitada por el destino público de un género como el dramático, al que se exigía en su ejercicio el intento de una dignificación del texto como condición fundamental del progreso estético de la escena en su conjunto. Consecuentemente, serían las piezas vanguardistas susceptibles de insertarse en el panorama, modificándolo, las apoyadas en mayor medida por las élites cultas, que pidieron con frecuencia los estrenos de los autores extranjeros que se habían distinguido por una escritura dramática original.

La actitud de simpatía hacia los teatros conocidos de vanguardia fue general, de modo que rara vez un dramaturgo con prestigio de renovador dejó de ser apoyado por una crítica bien dispuesta a priori. Esto no quiere decir que hubiera uniformidad en el tratamiento de los estrenos de vanguardia, que englobaban realizaciones inevitablemente heterogéneas.

Junto a las diferencias de calidad naturales en autores diversos, razón de la falta de interés por los seguidores de los grandes nombres, la multiplicidad de tendencias -o de modas- y la sucesión de sus bogas respectivas influyeron también en que la simpatía fuese más o menos viva según una coyuntura temporal en que la abundancia de experimentos dramáticos trasladaba el interés de unos autores a otros y según las preferencias de los comentaristas, quienes hicieron valer sus gustos y sus prejuicios, no siempre de orden estético, en la batalla de las propuestas renovadoras por hacerse con la hegemonía en la república literaria. Estos principios de recepción aparecían subordinados en todo caso a las condiciones específicas del panorama escénico español, que favorecieron u obstaculizaron la difusión de las novedades extranjeras según la capacidad de adecuación de éstas a los límites y necesidades del teatro en Madrid, de todo lo cual iremos viendo ejemplos al repasar someramente la acogida de las diferentes vanguardias teatrales.

La primera de ellas, desde la perspectiva del período<sup>8</sup>, fue la naturalista, exactamente la literatura dramática que corresponde a la alternativa escénica representada por el Théâtre Libre, donde se consagraron los tres dramaturgos de la escuela estrenados en Madrid, con recepción diversa. Pitusa (1930), de Eugène Brieux, que Cipriano Rivas Cherif puso en escena como un homenaje a la revolución significada por la

escena puesta en marcha por André Antoine, fue rechazada netamente por la crítica, a excepción de Alejandro Miquis, conocido campeón del Naturalismo desde principios de siglo. La obra pareció insoportablemente fechada en preocupaciones y construcción, ingenuamente zolescas.

Por el contrario, François de Curel y Georges de Porto-Riche, tal olvidados hoy como Brioux, fueron objeto de elogios sumos, el primero por su producción entera más que por La borrachera del sabio (1928), la obra -muy inferior a otras suyas- que Margarita Xirgu importó para cubrir una laguna en la escena intelectual madrileña, de donde había estado ausente el teatro de ideas cureliano, que entonces resultaba actual tanto por su raigambre ibseniana como por su influencia en Henri-René Lenormand, además de por sus conflictos entre aspiraciones espirituales y escepticismo, cuyo eco se agrandaba por la sensación de crisis ideológica común en la época de entreguerras.

Porto-Riche fue considerado aún más vigente: su análisis descarnado de la pareja en Amoureuse (representada en francés en 1922, 1924 y 1931), incluida la cuestión del sexo, se correspondía con numerosas piezas recientes, empezando por Aimer, de Géraudy, que trataron el tema desde puntos de vista parecidos, en un contexto de descomposición progresiva de la moralidad burguesa decimonónica.

En cuanto a los veristas italianos, la ignorancia en la práctica<sup>9</sup> sobre el Giovanni Verga dramaturgo, Giuseppe Giacosa, Carlo Bertolazzi o Giacinto Gallina, y la ausencia de Salvatore Di Giacomo de los escenarios madrileños en el período a pesar de cierto interés crítico por su teatro, ocultó las aportaciones más originales del movimiento, que estuvo representado en la capital española sobre todo por las adaptaciones de Malia (Pasa el lobo, 1921, y Hechizo, 1926), de Luigi Capuana, y por El santo, de Roberto Bracco, las cuales no fueron demasiado bien recibidas por razón de su efectismo costumbrista y melodramático, respectivamente, y de su compenetración con la mentalidad ya periclitada de fin de siglo, al igual que le había ocurrido a Brieux.

Si el carácter precursor de modalidades teatrales contemporáneas de los críticos garantizó la vitalidad del Naturalismo flexible de Porto-Riche y Curel, el teatro poético que surgió al mismo tiempo, como reacción en parte, se vio perjudicado por la existencia en España de dramas históricos en verso que de allí parecían derivar y que pudieron considerarse resurrecciones anacrónicas opuestas al concepto mismo de renovación. La crítica no promovió normalmente la representación de las obras de sus presuntos precedentes románicos y, cuando se hizo, las solió rechazar. Aunque se reconoció ciertamente el papel desempeñado por autores como Edmond Rostand, Júlio Dantas y Gabriele D'Annunzio<sup>10</sup>, y se

elogió su calidad literaria, más en términos de poesía que de drama, sus obras fueron estudiadas como manifestaciones premodernas.

Así ocurrió no sólo con las que podían justificar tal postergación a una estética que se quería superada, como El aguilucho (1920), de Rostand, y La cena de los cardenales (1923), de Dantas, cuyas adaptaciones no eran en nada disímiles de las piezas de Villaespesa o del primer Marquina, sino también las del mismo D'Annunzio, cuya Antorcha escondida (1926) pareció un intento artificioso de conseguir una tragedia a la manera clásica y shakespeariana mediante la mera acumulación efectista de horrores, esto es, reproduciendo la mera apariencia de sus modelos más que vertiendo su espíritu en moldes ajustados a la contemporaneidad. A esto pudo aducirse que los contenidos veristas de la obra, hacia la sugestión de la ruina de una familia y una clase, trasladaban la justificación de la tragedia a un ámbito formal y temático nada anacrónico, pero el peso de la imagen de D'Annunzio como cultivador de un teatro atento sobre todo a los superficiales esplendores de un estilo historicista le encerró en un género visto con hostilidad considerable.

Por ejemplo, el simple tratamiento de un tema del pasado hizo atribuir al Judas (1934), de Federico Valerio Ratti, la misma exuberancia declamatoria atacada en el drama poético tradicionalista, a pesar de que esta obra está escrita en una

prosa sencilla y destacó en su tiempo por su interpretación intelectualista, con intención de novedad, del hecho dramatizado. Sólo el estreno de Elisabeth, la mujer sin hombre (1936), de André Josset, alcanzaría a imponer en Madrid la existencia en el mundo románico de un teatro histórico de vanguardia, en este caso heredero del Naturalismo con la mediación de la división en cuadros y del psicoanálisis lenormandianos.

El panorama de la recepción se complica cuando pasamos de los movimientos de preguerra a las dramaturgias vanguardistas que se sucedieron, encabalgándose, después de la gran crisis bélica. Mientras la dramaturgia no comercial de principios de siglo pudo dividirse grosso modo en Naturalismo y teatro poético, los autores de posguerra se resistían a las clasificaciones, por lo que fueron estudiados sobre todo en función de sus características individuales, según iban llegando a los escenarios de Madrid, encabezados por Luigi Pirandello.

Este fue uno de los dramaturgos renovadores más representados e influyentes entre 1918 y 1936. Nada menos que diez de sus obras dramáticas se estrenaron en la capital de España, allí donde los demás vanguardistas sólo veían presentarse una media de dos. Su revelación fue uno de los acontecimientos fundamentales del período, por su oportunidad tanto como por sus méritos intrínsecos. Andrenio afirmó que

había llegado en el buen cuarto de hora, cuando se estaba abriendo camino en la intelectualidad española el anhelo de un teatro que no remitiese a estéticas anteriores a la Gran Guerra. La puesta en escena magistral de Sei personaggi in cerca d'autore por la compañía dirigida por Dario Niccodemi, en diciembre de 1923, como plato fuerte de un banquete del mejor teatro italiano contemporáneo, proporcionó un objeto a la curiosidad con capacidad para mantenerla ocupada durante bastante tiempo. Se publicaron amplias reseñas y artículos en que se intentó dilucidar la razón de la fascinación ejercida por una obra que se salía tan llamativamente de los cauces.

El conflicto entre la ficción y la realidad fue el aspecto más destacado en general, bien desde el punto de vista de su base filosófica según el pensamiento de Pirandello, bien del de sus consecuencias para la construcción dramática, en la que el ilusionismo del espectáculo quedaba roto al borrarse las fronteras con la realidad material. Ambas dimensiones, filosófica y técnica, suscitaron opiniones encontradas, aun en el reconocimiento unánime del excepcional valor estético de la comedia por hacer. Pirandello fue motejado de cerebral, de frío jugador de conceptos paradójicos, mientras que el descubrimiento del proceso creador y del mecanismo teatral era tildado de recurso acrobáticamente ingenioso para llamar la atención con un procedimiento inusitado. Por otra parte, otros críticos insistieron en el contenido humano de ésta y las

demás de sus piezas, por su angustia por la vaguedad relativa de la identidad propia y de la verdad a que nos aferramos ilusoriamente, angustia traducida en unas formas que rehuían tranquilizar al espectador con las certezas de una ficción compensadora. Al contrario, el cuestionamiento de las seguridades metafísicas partía del núcleo del drama, en Sei personaggi in cerca d'autore con extremosidad tal que se acordaba con la tendencia del arte más reciente de llamar la atención sobre sus medios de representación en lugar de sobre lo representado.

Entre el sambenito de cerebralismo ingenioso y la defensa de la seriedad de su empeño estético osciló a partir de entonces la recepción crítica de sus siguientes obras, que se fueron sucediendo regularmente en los escenarios madrileños a partir de Sei personaggi in cerca d'autore, cuyo gran eco en la prensa convirtió a su autor en popular. Aun conociéndose pocas veces su fundamento y sus contornos reales, el pirandellismo entró en el vocabulario incluso de personas no especialmente cultas, y el autor siciliano pasó a considerarse la encarnación por excelencia del teatro de vanguardia. Las compañías profesionales no tardaron en subirse al carro de la moda: en 1924 se estrenaron La razón de los demás, Dos en una y Piénsalo bien...; al año siguiente, El hombre, la bestia y la virtud, El placer de la virtud, Así es... (si así os parece) y Vestir al desnudo, y en 1926, Cada cual a su manera

y Seis personajes en busca de autor en versión española. A todas ellas, el público reaccionó con benevolencia, pero sin asegurarles un gran número de representaciones. Pese a la fama de su nombre, Pirandello fue en Madrid un fenómeno de índole intelectual y crítico, más que escénico. Lo mismo se puede decir de los demás dramaturgos renovadores, con la diferencia de que aquél consiguió mantenerse en primer plano durante todo el período. Aun si las aportaciones críticas posteriores hicieron poco más que prolongar y matizar los argumentos pronunciados con ocasión del estreno de Sei personaggi in cerca d'autore y la abundancia de estrenos y comentarios pudo inducir un cansancio que se reflejó en su postergación en favor de los vanguardistas conocidos más tarde y en la ausencia de estrenos, a excepción del de A la salida fuera de la escena profesional (1934), Pirandello se mantuvo como una referencia insoslayable hasta más allá de la Guerra Civil.

Al lado del desenmascaramiento íntegro de las ilusiones humanas por parte de Pirandello, la empresa análoga emprendida por Luigi Chiarelli, limitada a la dimensión social y realizada con una considerable timidez en cuanto al procedimiento teatral, presentó menor interés para la crítica, ya desde el estreno de su obra maestra, La maschera e il volto, un día después de Sei personaggi... (en español, La máscara y el rostro fue presentada en 1926). De hecho, en su recepción pesó más que su valor propio, en general reconocido,

su trascendencia histórica como arranque de un movimiento teatral, el grottesco, que poseía la virtualidad de proporcionar una identidad de escuela englobadora de fenómenos dramáticos turbadoramente distintos en apariencia. En efecto, no faltó la tendencia a identificar la mayor parte del teatro italiano renovador con el grottesco, incluidos Pirandello, Rosso di San Secondo y Massimo Bontempelli, aunque éste último con un aire de extravagancia artística que le habían conferido sus contactos con el movimiento futurista. Esa extrañeza pudo ser confirmada cuando la Xirgu estrenó a finales de 1926 Nuestra Diosa como un ejercicio osado de vanguardismo ante el que los espectadores reaccionaron con frialdad y los comentaristas afirmando que era una pirueta caprichosa, interesante sobre todo por significar un esperanzador síntoma de apertura a lo nuevo.

Pero las esperanzas no se vieron ahí confirmadas para el teatro renovador italiano. Después de 1926, y aparte del estreno en 1930 de la chiarelliana La divina ficción (Fuochi d'artificio), ciertamente poco atrevida, ninguna obra italiana considerada vanguardista subió a las tablas de la Villa y Corte antes de la Guerra Civil. Su lugar de privilegio, simbolizado por el conspicuo Pirandello, fue ocupado por la vanguardia teatral francesa, antes escasamente conocida sobre las tablas. Por ejemplo, si bien el éxito internacional de Le Cocu magnifique, de Crommelynck, había tenido su reflejo

español en una cantidad respetable de informes elogiosos desde el principio de los años 20 y la editorial de la Revista de Occidente había publicado una buena traducción de dicha farsa con el título de El estupendo cornudo (1925), hubo de esperarse a 1933 para poder verla en un escenario madrileño, en lo que fue un estreno de gran resonancia por la expectación ante la reacción del público. Este aceptó sin demasiada protesta los atrevimientos morales de una obra en que el adulterio y el sexo aparecían tratados poéticamente pero sin ambages, y apreció la comicidad compleja de la obra, con ribetes trágicos, que la crítica glosó amplia y elogiosamente, si no con agudeza al haber analizado generalmente a su protagonista en términos naturalistas de patología.

El desfase cronológico entre Le Cocu magnifique y El estupendo cornudo debió de disminuir el efecto positivo en sentido modernizador que habría tenido de presentarse en los años veinte, puesto que su estreno una década más tarde eliminó su carácter de avanzada por existir ya un género de farsa vanguardista, cultivado entre otros por García Lorca, que se estaba haciendo un hueco de prestigio en el panorama del teatro republicano y, en cuanto a su influencia en la escena, por el hecho de que a la obra de Crommelynck habían precedido otros estrenos franceses que habían ido preparando al público, a pesar de los retrocesos aparentes en el dominio artístico y en el moral. Este último fue el caso del estreno

escandaloso de Maya en 1930, de Simon Gantillon, debido a la intolerancia por parte de un sector del público opuesto a la exhibición sin excusas de una vida prostibularia, escándalo que se sobrepuso a cualquier valoración de la pieza por sí misma, aunque se señaló la contradicción entre la intención alegórica (representación del eterno enigma femenino ante el deseo del hombre) y realismo extremo de la representación.

Desde el punto de vista artístico, el principal tropiezo correspondió al primer estreno de una pieza francesa de vanguardia indiscutida, el de Knock, de Romain, en 1925. Esta farsa se colocaba junto a la citada de Crommelynck en su carácter tragicómico a partir de un dechado molieresco puesto al día, en Knock mediante el interés moderno del procedimiento unanímista adoptado de manera flexible por el autor. La crítica aplaudió sin reservas la obra, pero condenó su adaptación por Manuel y José Linares Rivas, quienes habían modificado la obra para hacerla encajar en los moldes inadecuados del juguete cómico, de modo que desvirtuaron su sentido renovador. Fue una oportunidad perdida, y esto era tanto más grave por tratarse de la obra maestra dramática de Romain, de quien no se daría a conocer en adelante (1926) más que la alegoría de Jean le Maufranc, que el buen trabajo interpretativo de los Pitoëff no salvó de los ataques de una crítica descontenta de los excesos discursivos del texto.

Tras el paso en falso de Knock, la puesta en escena en 1928 de Los fracasados, de Lenormand, por Margarita Xirgu, fue el primer estreno importante del nuevo teatro francés. La actriz, que había intentado meses antes dar a conocer un Naturalismo ignorado en Madrid con la presentación de una pieza de Curel, quiso ser la primera en presentar al público al dramaturgo que, en la sucesión del autor de La borrachera del sabio, se había convertido en el símbolo de la renovación dramática del país vecino, como un rival en fama de Pirandello. Como era de esperar, la expectación que rodeó el estreno fue grande. A los comentarios sobre la producción lenormandiana que habían saludado anteriormente la boga del dramaturgo, entre los que ha de destacarse un estudio iluminador por Díez-Canedo que precedió la traducción de El hombre y sus fantasmas en la Revista de Occidente, se sumó un buen número de ensayos y de entrevistas que procuraron ganarse la simpatía del público por Lenormand. El resultado de tal campaña de promoción, encabezada por el mismo autor, quien se había trasladado expresamente a Madrid, distó no obstante de ser comparable al del primer estreno de Pirandello. El francés no caló en el pueblo ni siquiera como nombre, mientras que la crítica no disimuló una decepción relativa.

Varios comentaristas atacaron la división de la acción en cuadros que se había convertido en la marca de fábrica de Lenormand y tal vez su rasgo más influyente, tildándola de

estimación de Lenormand, quien perdió así su posición privilegiada. En adelante, ningún otro dramaturgo francés se alzaría desde la perspectiva madrileña con la hegemonía simbólica del teatro de vanguardia de su país a la manera de un Pirandello o un Shaw en los suyos. Sin embargo, los intelectuales españoles no dejaron de mostrar preferencias por autores determinados, empezando por la Revista de Occidente. Estos serían Jean Cocteau y Jean Giraudoux, del primero de los cuales el órgano fundado por José Ortega y Gasset publicó Orfeo y La voz humana, y del segundo, Anfitrión 38.

El Orfeo de Cocteau fue el objeto a finales de 1928 de un estreno notable desde el punto de vista de la dirección de escena por parte del teatro de arte "El Caracol", a cargo de Rivas Cherif, con una escenografía de Salvador Bartolozzi que tradujo en la plástica el irónico y vitalista juego reateatralizador de la obra, cuyos valores fueron estudiados y elogiados seriamente por Enrique Díez-Canedo y por Melchor Fernández Almagro, mientras otros críticos la dejaron pasar en silencio o aludieron al tópico de la arbitrariedad de un Cocteau con fama extendida de dilettante de la vanguardia, de talento provocador sostenido por un virtuosismo que disimularía la falta de trascendencia. Quien era para unos capitán de la lucha contra todos los convencionalismos, incluso contra el de la renovación perpetua en una pieza aparentemente tradicional como La voz humana, presentada en

facilona y de perjudicial para el efecto emotivo por no corresponderse a una necesidad íntima del asunto. La búsqueda de un justificante psicoanalítico del proceder de los personajes tampoco encontró gracia a los ojos de algunos, que percibieron ahí un remozamiento superficial del determinismo naturalista, cuando no una coartada para un grand guignol. Aunque otros prolongaron el ambiente elogioso previo al estreno mediante la defensa del inconsciente como nueva fuente de sentimientos trágicos y de la división en cuadros como una innovación que hacía más flexible la estructura dramática y permitía en Los fracasados la sugerencia de paisajes sociales y psicológicos diversos, el prestigio del autor se resintió considerablemente. Años después, Luis Araquistáin le dedicó un capítulo de La batalla teatral (1930) en que sistematizó los argumentos contrarios a la propuesta lenormandiana avanzados tras el conocimiento teatral de Los fracasados, unos argumentos que se repetirían con menor oposición con ocasión de su segundo estreno, el de Asia en 1933, cuyas ambiciones de emular la Medea de Eurípides o Séneca, al tiempo que trataba temas tan trascendentales como el de la raza y el choque de Occidente con las civilizaciones asiáticas, no hicieron sino poner más de relieve las limitaciones de Lenormand, pese a la poeticidad del estilo de su tragedia.

Las objeciones suscitadas y la disminución progresiva de ensayos a él dedicados son indicios de una baja en la

Madrid en 1930 sin gran resonancia, era para otros un ejemplo de frivolidad juvenil, aunque no se negara en ningún momento la solidez de su compromiso renovador, razón principal de su paradójico prestigio.

En relación a Giraudoux se produjo la situación contradictoria de que sus dos obras presentadas, Siegfried en español (1930) y Amphitryon 38 en francés (1931), merecieron reseñas excepcionalmente positivas, sin que ese entusiasmo generase una atención comparable a su autor más allá de los estrenos. Ni siquiera Pirandello había impuesto su genio con la claridad con que lo hizo Giraudoux. Los críticos conservadores aplaudieron su inserción en una tradición asumida creativamente, descubriendo su validez esencial y no arqueológica, hacia una vanguardia en equilibrio logrado entre el pasado y las preocupaciones contemporáneas. Los partidarios más decididos de la renovación se dieron cuenta de que bajo el clasicismo temático de Amphitryon 38 y los ecos de la comedia burguesa sentimental de Siegfried discurría una revolución dramática tanto más sólida por cuanto no se confiaba a sorpresas externas, una revolución que se cifraba en la fusión perfecta, sin puntos débiles, de idea y poesía, de símbolo y de plasticidad sensible. Sus personajes encarnaban posturas intelectuales ante un conflicto que también vivían en su espíritu y en su carne, sin cargar la mano en los sentimientos gracias al control constante de la ironía, mientras el

lenguaje alcanzaba a expresar los matices más finos de forma que la belleza de la palabra realzaba la teatralidad. La coherencia del conjunto fue destacada unánimemente como signo de un valor estético sobresaliente al servicio, además, de un mensaje humanista que nadie dejó de compartir. A pesar de todo ello, Giraudoux quedó en la sombra después del estreno de Amphitryon 38, obra cuya traducción no llegó significativamente a ponerse en escena antes de la Guerra Civil.

El fenómeno representado por Giraudoux, tan trascendental en Francia, fue después de todo un hecho puntual en aquel Madrid, tanto como lo habían sido la importación de Romain, Crommelynck, Cocteau y, en general, la de los demás dramaturgos renovadores, a excepción de Pirandello. Su presencia revistió, pues, caracteres de excepcionalidad, lo cual no quiere decir que fuera poco fructífera. Cada uno de sus estrenos planteaba un desafío exegético nunca rehuido por la crítica. Antes al contrario, cada nueva presentación de un autor inédito en el panorama escénico de Madrid, incluso si no volvía a ser estrenado, representaba una oportunidad de proceder a un amplio estudio de las características de su escritura a partir de una obra que todos podían conocer de manera directa.

La disponibilidad del referente alentaba la realización de análisis más exhaustivos de lo que podía hacerse en los

informes sobre dramaturgos no importados aún, cuya utilidad se solía ver limitada por la lejanía del objeto de la información respecto de sus destinatarios madrileños. No cabe duda de que los ensayos sobre las iniciativas teatrales de Romain Rolland contribuirían a dar a conocer la existencia de un teatro proletario como una alternativa estéticamente válida a la escena burguesa, igual que lo era un teatro católico no arcaizante que se puede ejemplificar en los dramas fundamentalistas de un Pemán, sino experimentador de nuevas formas como lo eran el de un Claudel admirado, pero no puesto en escena, o un Ghéon cuyo Patrón de España (La Farce du pendu dépendu) fue estrenado por una compañía no profesional (el T.E.A. de Rivas Cherif y Felipe Lluch Garín), pero que no llegó a ver un equivalente en España de las representaciones religiosas a la manera medieval que constituyen quizá su principal aportación al teatro.

Sin embargo, estos informes indirectos, como los dedicados a otros dramaturgos (Jean-Victor Pellerin, Marinetti, etc.), no profundizaron tanto como la documentación publicada con ocasión de los estrenos, ya que entonces se trataba no sólo de difundir sino de hacer comprender al público un teatro al que no estaba acostumbrado y cuyo triunfo, deseado por buena parte de los comentaristas, dependía de su explicación correcta y lo más amplia posible.

Junto a este móvil, no tuvo menos importancia el hecho de que la importación de una pieza vanguardista permitía la asistencia y la participación en la formación de un nuevo canon. Aunque el prestigio de los dramaturgos extranjeros renovadores llegaba ya perfilado desde sus países de origen y a lo largo de su carrera internacional, los comentaristas madrileños no renunciaron a su independencia de juicio, en el marco de su competencia. Ciertamente, lo que dijese tenía poca influencia en la valoración universal del autor italiano o francés, pero la autoridad intelectual de sus interpretaciones incidía en su integración en el horizonte teatral de España. La recepción riquísima de Pirandello no debe de ser ajena a su fortuna duradera en nuestro país, en contraste con la boga pasajera de un Lenormand que decepcionó, mientras que fenómenos como el de la postergación de un elogiadísimo Giraudoux sólo son en apariencia contradictorios, como sugiere su reaparición en el panorama posterior a la Guerra Civil, y se debieron seguramente a las condiciones de la coyuntura. Pero el examen de éstas nos aleja del dominio de la crítica ahora repasado.

## 6.2. Las condiciones de la representación:

### 6.2.1. El público:

Una simple revisión del corpus de teatro francés e italiano representado en Madrid entre 1918 y 1936 resalta la evidencia del desfase entre las preferencias de la crítica y la realidad de la escena. El teatro con mayores connotaciones estéticas, sea clásico o vanguardista, atrajo el mayor interés y los sufragios de los portavoces de la intelectualidad española, pero llegó a las tablas irregularmente, cuando no en condiciones de excepcionalidad. Mientras tanto, las modalidades dramáticas más atacadas por ellos, desde la comedia dramática burguesa hasta las variadas manifestaciones de teatro industrial, se sucedían sin solución de continuidad en las carteleras. Este contraste dio lugar a una dialéctica que determinó el modo de importación del nuevo teatro y, por ende, el grado de modernización de la escena.

Hubo piezas dadas a conocer fuera del panorama comercial, bien en el seno de iniciativas de teatro alternativo (por ejemplo, Orfeo, de Cocteau o Patrón de España, de Ghéon), bien por medio de las representaciones en lengua original ofrecidas por compañías extranjeras visitantes, cuya realización en teatros regulares no anulan lo atípico en dicho contexto de unas puestas en escena que sólo podía apreciar una minoría

políglota. Pese a la gran recepción crítica de estos dos tipos de espectáculo, la batalla en torno a la renovación teatral no se libraba ahí, sino en la escena convencional, cuyo público había que ganar.

La tarea no fue fácil en España, como no lo fue tampoco en otros países. Tratándose de una actividad lucrativa, los profesionales del teatro tendieron lógicamente a ofrecer aquello por lo que los espectadores parecían más dispuestos a pagar, es decir, un teatro lúdico que les divirtiese sin exigirles demasiados esfuerzos de comprensión de ideas o de estructuras formales sorprendentes. Las obras francesas e italianas que se hicieron centenarias correspondieron a este concepto de teatro que primaba los géneros y tópicos aceptados. Aunque el cambio de gustos y mentalidades, así como en cierta medida la presión de los críticos, se reflejó en cierta evolución modernizadora que sugieren los éxitos de Louis Verneuil, ni aun en este caso el gran público dio muestras de favorecer las exigencias intelectuales de las dramaturgias extranjeras normalmente preferidas por la élite cultivada, aunque es evidente que la acción de ésta tuvo efectos considerables a la hora de despertar una curiosidad que explica la difusión de fenómenos como el pirandellismo y la buena acogida a corto plazo de muchos estrenos de prestigio.

Para facilitar de todos modos el éxito multitudinario se adoptaron estrategias diversas. La más frecuente fue, sin duda, la modificación de los textos para adecuarlos a las expectativas del público. Este procedimiento era común en la importación del teatro industrial, desde el extremo de la conversión del género original (predominantemente el vodevil) en uno autóctono (juguete cómico, sainete, etc.) mediante la sustitución completa del texto primitivo, salvo el esqueleto de la fábula y del reparto, hasta la supresión de pasajes más o menos extensos para agilizar la acción y evitar la cólera del español sentado.

El primero de los métodos aludidos fue aplicado en pocas ocasiones a piezas de gran prestigio literario. La denostada mutación de Knock en juguete cómico vulgar no se repitió prácticamente. Por el contrario, el segundo fue el preferido por buena parte de los adaptadores de teatro culto, quienes no dudaron en alterar obras de reconocida calidad literaria con tal de hacer más fácil su aceptación por todos los espectadores. Esta operación no fue siempre realizada con idéntico grado de limpieza. Algunos demostraron gran habilidad, de modo que la desaparición de elementos circunstanciales no afectaba apreciablemente ni el sentido ni las cualidades de escritura de la obra. Las adaptaciones hechas por José Juan Cadenas pueden ser un buen ejemplo de cortes discretos. Otras veces, las intervenciones hicieron

perder tal cantidad de texto que llegaron a desfigurar el original. Las versiones de Hernani, de Hugo, y de L'Aiglon (El aguilucho), de Rostand, pueden citarse entre las más dolorosamente infieles al respecto, no sólo por el escamoteo de escenas fundamentales sino también por la vulgarización que tendía a rebajar la belleza expresiva del original en aras de su acercamiento a moldes estilísticos convencionales en la escena de Madrid, fuera la andadura neozorrillesca del teatro en verso, en estos ejemplos, o el funcionalismo de la prosa del teatro burgués en otras adaptaciones, como la de Arturo Mori del Asie lenormandiana<sup>11</sup>.

Además de las pretensiones de agilización y familiaridad con el público que impulsaron los cambios en las versiones, hubo otra razón de gran peso, sobre todo para el teatro de vanguardia. Mientras se respetó la distinción tácita entre una escena industrial cuyos atrevimientos se aceptaban sin demasiados problemas y un teatro culto que se atenía a rajatabla a las apariencias de la moralidad burguesa heredera de los rigores decimonónicos, no se planteó el problema de la tolerancia con la gravedad creciente determinada por la ruptura de las buenas formas a manos del teatro renovador<sup>12</sup>. El rechazo de los comportamientos tópicos en cuanto al adulterio y la familia desde la perspectiva intelectual de un Pirandello o un Chiarelli, el lirismo de un Achard o el apasionamiento carnavalesco de un Crommelynck; la aparición

sin excusas ni sentimentalismos de tipos entonces moralmente condenados (el mantenido por su mujer en Los fracasados, de Lenormand; la prostituta de Maya, de Gantillon; la lesbiana protagonista de La prisionera, de Bourdet, etc.); la utilización de un lenguaje sin eufemismos (Crommelynck y Gantillon, sobre todo), etc., eran otras tantas pruebas para la paciencia de unos espectadores madrileños cuya presunta intransigencia en tales cuestiones hizo temer por el destino de unas piezas de vanguardia tenidas por escabrosas o irreverentes. A ese temor ha de atribuirse parte de la responsabilidad de que cierto teatro de vanguardia no llegara a Madrid o lo hiciese tarde (recuérdese El estupendo cornudo), y de que a menudo el público no conociera un equivalente fiel del original.

En efecto, no es raro que los adaptadores intentaran disimular en lo posible las piedras de escándalo mediante la supresión de escabrosidades y cambios en la formulación de los pasajes en que se veía atacada más o menos explícitamente la moralidad convencional. Este pudor dio a veces buenos resultados en lo referido a la tranquilidad del auditorio, como ocurrió, por ejemplo, con La máscara y el rostro, de Chiarelli, que en castellano difiere grandemente del original por el empeño de los adaptadores, Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, de asegurarse la benevolencia del público, con la añadidura incluso de un prólogo justificativo; pero

otras no impidió las protestas de los espectadores más pacatos. Por ejemplo, ni los cortes ni la dignificación del estilo crudamente vulgar de Maya por parte de Azorín previnieron una indignación moral que se manifestó de la forma más ruidosa.

Paradójicamente, no se protestó apenas cuando la traducción había sido fiel. A pesar de los ataques de la prensa conservadora en cuanto a las costumbres, las versiones nada eufemísticas de piezas de considerable carga erótica como la pirandelliana El hombre, la bestia y la virtud y El estupendo cornudo fueron escuchadas sin incidentes. ¿Significaba esto que la famosa intolerancia del público madrileño no era tal? Es difícil responder, aunque podría buscarse el origen de esa actitud de respeto en la preparación circunstancial del público.

El riesgo de fracaso en el estreno que podía desprenderse de la extrañeza de la masa de los espectadores ante unas obras cuyos rasgos vanguardistas en lo ideológico (incluyendo ahí lo moral, naturalmente) y en lo estético (construcción y lenguaje no usuales) se sumaban al mismo carácter extranjero de las mismas, se conjuró a menudo mediante una estrategia que no requería una adaptación contemporizadora, la cual no había por menos de desagradar a los que pensaban que el teatro renovador foráneo había de conocerse con fidelidad para ser efectivamente beneficioso.

Esa estrategia consistió sobre todo en convencer al público del interés de los autores y piezas de prestigio internacional mediante campañas de promoción, cuyo grado de espontaneidad es difícilmente calculable y por las cuales los intelectuales estéticamente progresistas se volcaron en la defensa e ilustración del teatro que se iba o se acababa de someter al veredicto popular. De este modo, se conseguía un ambiente al tiempo de expectación y de respeto hacia el elogiado por prestigiosos generadores de opinión cultural suficiente como para atraer al teatro durante la noche del estreno un auditorio simpatizante que garantizaba el triunfo durante los primeros días, aunque la taquilla no respondiese a la larga a tan feliz comienzo. La publicación de otros ensayos al calor de la moda iniciada mantenía el interés e incrementaba el prestigio del autor, dotado ahora de una fama que bastaba para prevenir una disidencia sonora en estrenos posteriores. Es de creer que nadie se atrevería a que lo tildasen de retrógrado o ignorante por el rechazo explícito y sonoro de los dramas de alguien presentado con tal autoridad cultural como Pirandello o, en menor medida, Lenormand.

Por supuesto, la diversidad de intereses en la república literaria sería un obstáculo para la repetición de campañas tan amplias como las que hicieron famosos a aquellos dramaturgos, pero no cabe duda de que la nombradía en los círculos intelectuales, con su reflejo en los comentarios

publicados, contribuyó a ir ganando progresivamente un respeto y una curiosidad fundamentales de la mayoría de los espectadores hacia las manifestaciones teatrales de vanguardia extranjera, aunque no se produjera normalmente el éxito masivo. La labor de la crítica no fue, por tanto, estéril en lo referido a la educación del gran público. Además, sus consecuencias positivas no se detuvieron ahí.

Al lado de muchas compañías que se contentaban con los beneficios materiales derivados de la explotación industrial del teatro, otras intentaron hacer compatibles la finalidad económica y el prestigio artístico. Entre la sinceridad del compromiso artístico de la Xirgu y el innegable esnobismo de otros líderes de compañías<sup>13</sup>, el deseo de gozar del aura de cultura otorgado por los sufragios positivos de los órganos de opinión, además de su propia conciencia e inquietudes profesionales, les llevaría a afrontar no sólo el riesgo de fracaso en taquilla, sino también las dificultades de la puesta en escena de un teatro no rutinario, posibilitando así el conocimiento práctico del muy respetable número de piezas clásicas y de vanguardia que subieron a los tablados de Madrid. Otra cosa era que la calidad de las representaciones estuviese a la altura de la de los textos.

### 6.2.2. Las compañías y la puesta en escena:

El peso de la rutina fue a veces determinante en el fracaso artístico de ciertas compañías que no supieron ver que la novedad de las piezas de vanguardia descartaba su adaptación a viejos moldes escénicos, los cuales conllevaban una deformación tal del significado teatral de la obra que su representación se volvería estéril para el progreso estético de la escena. Los espectáculos de un Knock, de Romain, en forma de juguete cómico o de un Asia, de Lenormand, con apariencias melodramáticas en la interpretación, no son más que unos ejemplos de lo poco que se entendió en ocasiones el hecho de que una escritura dramática renovadora no podía reflejarse sobre el escenario de un modo tradicionalista so pena de incurrir en una vulgaridad inútil más allá de la mera difusión de un texto traicionado por habersele reducido a lo que tuviese de pervivencia del teatro anterior, lo cual resultaba más fácil, desde luego, que imaginar un tipo de representación que se saliera de los caminos trillados de la compañía.

Esta obediencia a la ley del mínimo esfuerzo puede observarse también en otros casos. A la pregunta de por qué unos dramaturgos franceses de vanguardia de prestigio apenas inferior al de Pirandello no vieron tantas obras suyas representadas en Madrid como éste, aunque tampoco tuvieron más

que un éxito discreto en cuanto a la taquilla, se podría contestar aludiendo a la gran familiaridad de los profesionales del teatro y del público con las características del teatro burgués de preguerra que Pirandello había utilizado polémica pero reconociblemente, mientras que renovadores franceses como Cocteau, Giraudoux o Crommelynck, entre otros, invocaban a menudo un acervo cultural que, dada su rareza relativa en el panorama<sup>14</sup>, requería un esfuerzo suplementario de preparación incompatible muchas veces con la gran movilidad de las carteleras y con la misma formación de los miembros de las compañías.

Una consecuencia fue seguramente la de la excepcionalidad ya mencionada de los estrenos de estos dramaturgos, pero también la de su frecuente calidad cuando se llevaron a cabo, derivada del hecho de que su evidente heterogeneidad respecto del teatro al uso en Madrid contribuía a hacer descartar la rutina en favor de una apasionante investigación comprensiva del texto, aunque los resultados no estuviesen siempre a la altura de la intención: entre otros el director Rivas Cherif acertó plenamente en la puesta en escena alegremente ingenuista del Orfeo de Cocteau y no tanto en el historicismo de corto aliento aplicado a El estupendo cornudo, de Crommelynck. Sin embargo, como el mayor interés radicaba en la propuesta, inconformista por definición en el marco del panorama madrileño coetáneo, su valor ejemplar quedó intacto,

al igual que el de los espectáculos modélicos de Margarita Xirgu, tal vez más sólidos en su equilibrio entre sus apetencias experimentales y la atención a las condiciones de un teatro comercial en el que trabajó con aspiraciones constantes a mejorarlo, de lo cual son muestra elocuente flexibles puestas en escena como las de Los fracasados, de Lenormand, y Nuestra Diosa, de Bontempelli.

Rivas Cherif y la Xirgu fueron tal vez los que intentaron con más ahínco presentar al público madrileño las piezas renovadoras extranjeras en unas condiciones de modernidad equiparables a las de las representaciones en los países de origen, que a veces pudieron ser conocidas directamente gracias a las giras de compañías francesas e italianas, cuyo trabajo en Madrid durante unos pocos días en casi todas las temporadas suponía una posibilidad de apertura a aires de fuera que mereció toda la atención de la crítica. Sin embargo, no siempre los conjuntos visitantes estuvieron a la altura de las expectativas creadas. Las piezas nuevas podían brillar por su ausencia en los repertorios o, de serlo, podían reflejar escasamente las últimas tendencias del teatro de su procedencia, mientras que la puesta en escena podía ser pobre, con decorados de tercera e intérpretes que secundaban malamente a la estrella de la compañía. Los comentaristas protestaron invariablemente por el desprecio que todo ello significaba hacia la sensibilidad del público español y

lamentaron lo que podía tener de mal ejemplo en algunos casos. Efectivamente, la organización de las compañías en torno a los divos desequilibraba el espectáculo en favor del actor y con perjuicio del texto y de la coherencia de los demás elementos de la representación, defecto que se achacó sobre todo a los italianos, aunque fueran tan prestigiosos como Ermete Zacconi, Emma Gramatica y Mimí Aguglia, quien compensó, no obstante, sus carencias graves, visibles en puestas en escena muy atacadas como las de La antorcha encendida, de D'Annunzio, o los Seis personajes en busca de autor pirandellianos, con su voluntad loable de dar a conocer su buen repertorio a la mayoría de los espectadores mediante su representación en castellano.

Junto a estas giras cuya aportación al panorama madrileño fue muy limitada, hubo otras cuya influencia beneficiosa fue considerable. Las visitas anuales de las compañías creadas ad hoc por Raphaël Karsenty para la difusión semioficial del último teatro francés, con especialidad en el boulevard renovado, fueron mejorando en calidad de temporada en temporada, desde el industrialismo de las primeras (1924-1926) hasta el cuidado con que se eligió el repertorio y se procedió a la escenificación en las últimas (1927-1930). Una finalidad propagandística del teatro propio tuvo también la serie de actuaciones de la "Cía. Vera Vergani", dirigida por Dario Niccodemi, que presentó a finales de 1923 y principios de 1924

algunas de las obras más resonantes del teatro italiano, incluyendo La maschera e il volto, de Chiarelli y, sobre todo, Sei personaggi in cerca d'autore. El interés del repertorio se vio realizado por la buena interpretación de un conjunto en que la versatilidad expresiva de la primera actriz servía maravillosamente las obras, pero no eclipsaba al resto de los intérpretes, todos los cuales se integraban en el espectáculo perfectamente según su papel. Pese a las pervivencias de divismo, el equilibrio resultante denotaba una presencia de un director que había concebido la totalidad de los espectáculos de acuerdo con el sentido de las obras, lo cual fue aplaudido en Madrid como un modelo digno de ser imitado en cuanto a la organización y desempeño de las compañías.

A este estímulo de reforma se sumó el anuncio de una tendencia que estaba extendiéndose en medios teatrales avanzados. Niccodemi y su compañía habían escenificado Sei personaggi in cerca d'autore de forma que la intención reteatralizadora de Pirandello quedó bien patente. La desnudez del escenario, la utilización no ilusionista de los elementos materiales del teatro, la interpretación alegórica y antirrealista, la estilización de los referentes reales en un proceso continuo de semiotización cada vez más autónoma como teatro, son algunos de los caminos ahí señalados y que se estaban siguiendo contemporáneamente en Francia por la pujante dirección de escena vanguardista, esto es, por Jacques Copeau

y por los que, más tarde, constituirían el Cartel (Georges y Ludmilla Pitoëff, Charles Dullin, Gaston Baty y Louis Jouvet), quienes fueron objeto de diversos artículos que dieron a conocer sus teorías, sobre todo las de Gaston Baty, autor de unos ensayos escritos expresamente para el ABC. Así pues, el conocimiento indirecto de sus propuestas era relativamente amplio, pero no llegó a producirse la lección práctica de representaciones a su cargo en Madrid excepto en el caso de los Pitoëff, que ofrecieron cuatro espectáculos en febrero de 1927, con puestas en escena bastante discutidas. No suscitaron reparos ni la interpretación (elogiada calurosamente) ni el eclecticismo al servicio del texto de que la compañía hizo gala, sino el carácter sintético de la escenografía, que fue motejada por algunos de arbitraria, mientras que otros admiraron su buena elección de los detalles significativos.

La acogida ambivalente de la austeridad escénica de los Pitoëff se tornó en entusiasmo cuando la "Compagnie des Quinze", discípulos de Copeau, estrenó en la Residencia de Estudiantes dos piezas (Le Viol de Lucrèce, de André Obey, y La Mauvaise Conduite, de Jean Variot) expresamente adaptadas para ellos de clásicos (Shakespeare y Plauto, respectivamente) como un pretexto para unos espectáculos en que la palabra palidecía ante el acierto plástico de una ejecución teatral análoga a la de una orquesta. Fuera en un registro serio, con reminiscencias de tragedia, como en la primera de las obras

citadas, o fuera en uno cómico y carnavalesco como en la versión plautina, los "Quinze" habían conseguido algo más que una compenetración perfecta de la interpretación hasta el punto de que era imposible señalar un actor o actriz destacados. La disposición de los decorados esquemáticos creaba un espacio sugerente cuya abstracción se animaba con la luz y, sobre todo, con la presencia de los actores que circulaban en dicho espacio con un sentido rítmico del movimiento, de la pantomima y de la modulación que convertía la representación en un todo armónico, cuya belleza visual y auditiva era independiente del valor posible del texto.

La buena recepción del paso de la escenificación de mera servidora de la literatura dramática a centro artístico del fenómeno teatral que simbolizaba el trabajo de los "Quinze", es indicativa de una evolución preñada de consecuencias para el futuro. Los críticos aceptaron sin reservas el que unas piezas de carácter literario indudable se subordinaran al espectáculo y no al revés, en contra de las reafirmaciones constantes de predominio de la palabra, incluso en boca de los comentaristas más propicios a las Vanguardias. Aparte de sus méritos intrínsecos, las puestas en escena de los "Quinze" habían conseguido trasladar al teatro dramático culto, aunque fuera efímeramente, un cambio de perspectiva que sí se solía admitir cuando la índole humilde de las piezas hacía poner más énfasis en la valoración plástica de lo representado.

Este fue el caso de las piezas medievales dadas a conocer en 1936 por la visita también a la Residencia de Estudiantes de los "Théophiliens" de la Sorbona, un grupo de funcionamiento semejante al de los "Quinze" dirigido por el profesor Gustave Cohen. Los "Théophiliens" representaban las encantadoras obritas a la manera de la época en que fueron escritas, con lo que ofrecieron un modelo de puesta en escena alternativa a la hegemónica italiana que conectó con la sensibilidad de unos renovadores deseosos de recuperar el espíritu de participación empática de los auditorios medievales, así como algunos de sus recursos técnicos fundamentales (decorados simbólicos sencillos, simultaneidad, etc.).

Al redescubrimiento del potencial escénico del teatro de la Edad Media había precedido años antes una nueva valoración de otra modalidad en la cual los textos tampoco solían ser considerados de gran importancia. La tendencia a la reteatralización que favorecería el éxito crítico de los "Théophiliens" había puesto de moda el folclórico teatro de marionetas, uno de los menos ilusionistas de que disponía el panorama escénico occidental, rescatándolo de la marginación y colocándolo en una posición de privilegio de la que puede ser testimonio el revuelo levantado por el "Teatro dei Piccoli" de Vittorio Podrecca en sus dos visitas a Madrid (1924 y 1935). La maestría de los marionetistas italianos no sólo sorprendió

por su dominio técnico, sino que fue vista como una fuente provechosa de enseñanzas. La vista de los hilos que movían a los muñecos demostraba que la imaginación podía ser estimulada sin necesidad de creer la realidad de los hechos dramatizados, antes al contrario la conciencia de la teatralidad se bastaba a sí misma. Tanto el espectador infantil como el adulto se conformaban gustosamente con la expresividad convencional de la marionetas magistrales de Podrecca, no necesitaban del prestigio de la palabra para sacar el mayor partido a la sorpresa ante la gracia y la elegancia propias de unos entes de palo cuya rectitud de procedimiento ponía en evidencia, además, la falsedad de muchos intérpretes de carne y hueso.

La supeditación del texto al espectáculo es apreciable también en cierto teatro que no contó con el entusiasmo crítico que rodeó a los "Piccoli", los "Quinze" y los "Théophiliens". Mientras éstas tenían el atractivo vanguardista de situarse fuera del panorama escénico madrileño, la hostilidad hacia los géneros de éxito se tradujo en percepción deficiente de la modernidad escénica de algunas de sus modalidades. Son frecuentes los comentarios irónicos sobre la responsabilidad de escenógrafos, luminotécnicos, figurinistas y hasta de los progenitores de las mujeres exhibidas, en el triunfo popular de unos espectáculos a que muchos se refirieron como no susceptibles de juicio por no tener importancia en ellos la literatura.

Pocos críticos dedujeron las consecuencias del énfasis puesto en la plasticidad sensual de espectáculos revisteriles o cercanos a la revista de los que fue un maestro el director, empresario y adaptador José Juan Cadenas. Aunque se elogió a menudo la belleza de números en que la fastuosidad de los decorados y vestuario, el atractivo de las actrices y coristas, y lo pegadizo de la música se aliaban para concitar todos los sentidos, incluido el del olfato (las flores eran frecuentes), la consideración por muchos críticos del teatro industrial como un fenómeno paralelo, cuando no hostil, al teatro renovador culto que se trataba de promover, disimuló la coincidencia práctica de estos espectáculos con las propuestas reteatralizadoras de directores y compañías en ámbitos de vanguardia.

De hecho, no creo que sea demasiado atrevido el afirmar que tal vez encontremos en las revistas de Cadenas algunas de las manifestaciones españolas más logradas de modernidad teatral en cuanto al espectáculo. Será entonces el texto el que haya de justificar una distinción cuya pertinencia no ha de olvidarse porque, aparte de espectáculos de gran especificidad como los de los "Piccoli" y, de otro modo, los "Théophiliens" y los "Quinze", la renovación solía ser entendida como una reforma integral de un teatro en que la literatura y la plasticidad de la representación debían encontrar un equilibrio que conjugara ambas dimensiones en un

proceso dinámico de mejora continua, aun manteniendo la palabra una posición hegemónica poco a poco erosionada. De ahí la tensión hacia el futuro que significa el espíritu de renovación teatral, la esperanza histórica que nos cautiva nostálgicamente desde nuestra perspectiva de fin de época.



### 6.3. Conclusión:

Las novedades extranjeras le atraen poco; las verdaderas novedades, se entiende. En cambio, se han traducido o adaptado (nadie sabe los riesgos que entran en esta palabra: adaptación) las comedias francesas más vulgares, no superiores a las nacionales de tipo medio. Si se ha traído a la escena de Madrid algo de Shaw, de Barrie, de Pirandello, de Romain, de Lenormand, de Giraudoux, de Gantillón [sic], de Chiarelli, de Molnar, de O'Neill, de Rice, de Kaiser, ha sido como excepción, sin verdadero éxito, y por actores temerarios, heroicos, casi siempre los mismos, o por principiantes y aficionados. Estos han llegado a dar, inclusive, obras de Cocteau, de Bontempelli<sup>15</sup>, consideradas como inauditas extravagancias.

Estas palabras de Díez-Canedo, referidas al empresario pero que se extienden implícitamente a todo el panorama teatral madrileño de entreguerras, constituyen una observación famosa del gran crítico hecha recién acabado el período<sup>16</sup> cuya influencia se ha hecho notar durante mucho tiempo en la historiografía del teatro contemporáneo en España<sup>17</sup>. Sin embargo, es evidente la parcialidad del diagnóstico, que hemos de atribuir al desencanto del renovador ante la no realización completa de sus anhelos. Ciertamente, se importó mucho teatro de consumo francés y, en menor medida, italiano, cuya entidad literaria -no la espectacular en algunos casos- distó de satisfacer las exigencias de los intelectuales estéticamente progresistas; pero también es exagerada la minimización por parte de Díez-Canedo (y de otros críticos coetáneos) de la

presencia del teatro extranjero renovador, concretamente del francés e italiano, en el horizonte teatral de aquel tiempo.

El escaso número de estrenos por autor, salvo Pirandello, tuvo su compensación en la representatividad de las obras elegidas, por lo que el público pudo hacerse una idea más o menos clara de las distintas escrituras dramáticas, pasadas o presentes, que se estaban importando, mientras que las visitas frecuentes de las compañías extranjeras no sólo difundieron amplios repertorios sino que también proporcionaron ejemplos prácticos de la evolución de la puesta en escena. Varios de esos estrenos no calaron en la masa de los espectadores y en ocasiones las versiones alteraron gravemente la obra original; pero ni siquiera esto debe hacer pensar con Díez-Canedo que la inserción de la producción extranjera en el sistema teatral español se saldó con un fracaso.

No se olvide que existió, además, un factor multiplicador importante: la misma crítica. Sus reseñas, sus ensayos sobre los dramaturgos, los intérpretes o los directores de escena, y sus informes sobre la actividad teatral foránea aportaron una documentación muy rica, cuya aparición mayoritaria en la prensa garantizaba una difusión considerable, de la que fenómenos como el pirandellismo pueden ser indicios significativos. Por otra parte, la frecuente calidad hermenéutica de dichos textos facilitó la profundidad en el conocimiento de las figuras o iniciativas estudiadas y,

por consiguiente, su incorporación sin deformaciones en el panorama madrileño. El conjunto de los intelectuales pudo disponer así de análisis rigurosos cuyas sugerencias hubieron de ser aprovechadas por los propios creadores españoles, una vez que el teatro extranjero fue asimilado, convertido en elemento activo gracias a un esfuerzo cuyos resultados sólo abusivamente podrán ser calificados de decepcionantes.



## NOTAS

1. Como meros botones de muestra, indicaré la inclusión de diversas obras de Giraudoux en colecciones de clásicos de bolsillo, como la de "Le Livre de Poche", donde figura con parecido número de piezas que Marivaux o Victor Hugo. En Italia, cuestiones de derechos de autor han impedido hasta hace poco un proceso semejante con Pirandello, al contrario que D'Annunzio, cuya Figlia di Iorio es una de las escasas obras de teatro de la colección de clásicos de los populares Oscar de Mondadori, junto con Machiavelli, Goldoni, Manzoni o Verga.

2. La fortuna de los movimientos de vanguardia extrema, tales como el Dadaísmo, el Surrealismo o el Futurismo, avivó el interés académico (no tanto el de la escena) por las manifestaciones dramáticas de estos ismos, de manera que se podría cuestionar la suficiencia de un conocimiento del teatro francés e italiano que no tuvo en cuenta las piezas encuadrables en ellos más allá de alusiones aisladas y, a veces, no muy exactas, como ocurrió en la polémica sobre el Surrealismo en el teatro. Pero a esta carencia se puede aducir el hecho empíricamente demostrable de su marginalidad en el panorama escénico de los propios países de origen. Por mucho que puedan interesarnos ahora, las piezas de Tristan Tzara, André Breton, Roger Vitrac y, en menor medida, las de Alfred Jarry o Filippo Tommaso Marinetti, fueron curiosidades de escasa resonancia en la vida teatral de su tiempo, que las ignoró casi completamente.

3. El romanticismo teatral italiano no llegó a alumbrar una dramaturgia que triunfara dentro y fuera del país. Incluso las tragedias de Manzoni perviven más como poemas dramáticos que como propuestas escénicas no eruditas.

4. Bernstein presenta unos intereses más variados, pero en pocos de sus dramas de la primera época el adulterio deja de aparecer como uno de los motivos desencadenantes de la crisis.

5. El aire de verdad popular de las piezas estrenadas de Sabatino Lopez (Parodi y C. y La señora Rosa) influyó en el hecho de que su indudable convencionalismo burgués no desagradara tanto como el de otros autores.

6. La llegada a la escena comercial de las inquietudes renovadoras superadoras del Naturalismo tuvo lugar sobre todo en Francia. En Italia, la dramaturgia de Pirandello y Chiarelli podría entenderse asimismo como una mutación modernizadora del teatro burgués, cuyos ecos son omnipresentes en buena parte de sus obras, pero, entre otras cosas, fueron considerados de vanguardia por todos, tal vez por la debilidad en su país de un movimiento articulado de teatro comercial moderno que se situara entre el viejo teatro burgués y los experimentos que rechazaban o despreciaban íntegramente los convencionalismos dominantes.

7. A este respecto, fueron históricamente significativos los estrenos de La prisionera, de Bourdet, por la apertura moral implícita en su aceptación por parte del público, o de Dominó, de Achard, por anunciar la comedia ligera española de posguerra: no en vano fue Edgar Neville su traductor.

8. Las fuentes críticas del período coinciden en señalar el Naturalismo como el punto de partida de las vanguardias, como el primer ismo teatral.

9. Aunque es probable que críticos e intelectuales conocieran sus obras, la parquedad o inexistencia de las alusiones a sus producciones dramáticas equivale documentalmente a su desconocimiento.

10. Entre los maestros del drama no naturalista en torno a 1900 figura también Maurice Maeterlinck, cuya escritura no es homologable con la de los demás citados. Sin embargo, no suscitó demasiado interés, como corresponde al eclipse que sufrió tras la Gran Guerra, del que no le sacó el (melo)drama patriótico estrenado en Madrid con el título de El alcalde de Stilmonde (1920). Otro dramaturgo que se esforzó en encontrar alternativas al Naturalismo, Saint-Georges de Bouhélier, muy respetado por su carácter de precursor de tendencias de entreguerras, sólo fue conocido indirectamente.

11. Además de rebajar el impulso lírico de muchas de las réplicas de la obra, Mori se permitió cambiar su desenlace, algo que rara vez hicieron otros adaptadores de teatro no industrial.

12. La política, sobre todo si era contra el sistema, también era un tabú, pero el carácter no militante de la mayoría de las obras francesas e italianas importadas y la lejanía de los referentes respecto del público español cuando cuestiones políticas sí eran tratadas (por ejemplo, Siegfried, de Giraudoux, o Los mercaderes de la gloria, de Pagnol) hicieron

de la tolerancia un problema de ámbito casi exclusivamente moral.

13. Podemos recordar el intento de Anita Adamuz de elevar su antes baja consideración de actriz culta mediante el estreno de Asia, de Lenormand, con un resultado cuya petulancia condenó el dramaturgo mismo.

14. Ténganse en cuenta la fortuna menguada del teatro francés del Grand Siècle y la escasez de representaciones de clásicos grecolatinos.

15. Este dato es erróneo. La importación del teatro de Bontempelli fue llevada a cabo en realidad por Margarita Xirgu.

16. E. Díez-Canedo, "Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936", Hora de España, IV (abril, 1938), 16, pp. 13-52.

17. Por ejemplo, quejas similares sobre la presunta ausencia del teatro moderno extranjero en España, salvo excepciones que confirmarían la regla, pueden encontrarse en los conocidos panoramas de Max Aub, "Algunos aspectos del Teatro Español de 1920 a 1930", en Revista Hispánica Moderna, XXXI (1965), pp. 17-28, y "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", en Papeles de Son Armadáns, XL (1966), 118, pp. 69-96.



## 7. SELECCION BIBLIOGRAFICA:

### 7.1. Bibliografía crítica:

- AA. VV., Prensa y sociedad en España (1820-1936), Madrid, Edicusa, 1975.
- AGUILERA SASTRE, Juan, Manuel AZNAR SOLER y Enrique de RIVAS, "Cipriano Rivas Cherif: Retrato de una utopía", Cuadernos de El Público (diciembre, 1989), 42.
- ALBERES, René Marill, Esthétique et morale chez Jean Giraudoux, Paris, Nizet, 1970.
- ALSINA, José, Museo Dramático, Madrid, Renacimiento, 1919.
- AMOROS GUARDIOLA, Andrés, Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- ANDERSON, Andrew A., "Los dramaturgos españoles y el Surrealismo francés", Insula, XLIV (1989), 515, pp. 23-25.
- \_\_\_\_\_, "Bewitched, Bothered and Bewildered: Spanish Dramatists and Surrealism", en The Surrealist Adventure in Spain, Ottawa Hispanic Studies, 6, 1991, pp. 240-281.
- ANTONUCCI, Giovanni, Storia del teatro italiano del Novecento, Roma, Studium, 1986.
- ARAQUISTAIN, Luis (pr.), Teatro de la Revolución: Dantón y Los lobos, de Romain Rolland, Madrid, Cénit, 1929.

- \_\_\_\_\_, La batalla teatral, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Mundo Latino, 1930.
- ARISTOTELES, Poética, tr. y ed. de Juan David García Bacca, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- AUB, Max, "Algunos aspectos del Teatro Español de 1920 a 1930", Revista Hispánica Moderna, XXXI (1965), pp. 17-28.
- \_\_\_\_\_, "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", Papeles de Son Armadáns, XL (1966), 118, pp. 69-96.
- AZORIN, La farándula, Zaragoza, Librería General, 1945.
- \_\_\_\_\_, Ante las candilejas, Zaragoza, Librería General, 1947.
- \_\_\_\_\_, Escena y sala, Zaragoza, Librería General, 1947.
- BAEZA, Ricardo, "El teatro de Gabriel D'Annunzio y La hija de Iorio", en D'ANNUNZIO, Gabriel, La hija de Iorio, Madrid, Atenea, 1917, pp. VII-XLI.
- BARILLI, R., Pirandello, una rivoluzione culturale, Milano, Mursia, 1986.
- BASSO, Alberto (dir.), Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Torino, U.T.E.T., 1983-1988.
- BATHILLE, Pierre, Henry Bernstein: Son oeuvre, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1931.
- BARTHES, Roland, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, 1972.

- BASTIANELLI, Edi Benassi, La Francia in Azorín, Messina-Firenze, D'Anna, 1970.
- BERENGUER, Angel, El teatro del siglo XX (hasta 1939), Madrid, Taurus, 1988.
- BERMUDO DEL PINO, M<sup>a</sup> Pilar, "El teatro de D'Annunzio en España", Revista de la Universidad de Madrid, XI (1962), 44, pp. 622-623.
- BERTHIER, Patrick, Le Théâtre au XIX siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- \_\_\_\_\_, D'Annunzio e il teatro: Tra cronaca e letteratura drammatica, Milano, Mursia, 1991.
- BLANCHART, P., Le Théâtre d'H.R. Lenormand, apocalypse d'une société, Paris, Masques, 1947.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, Semiología de la obra dramática, Madrid, Taurus, 1987.
- BONZI, Lidia, D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984.
- BOSCHIGGIA, Elisabetta, Guida alla lettura di Pirandello, Milano, Mondadori, 1986.
- BRAGAGLIA, Leonardo, Pirandello e i suoi interpreti, Roma, Trevi, 1984.
- BRIHUEGA, Jaime, "Il futurismo in Spagna", en Trent'anni di avanguardia spagnola, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 19-38.
- BRUNEL, Pierre e Yves CHEVREL (eds.), Précis de littérature comparée, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

- BUGLIANI, Americo, La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán, Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1976.
- BURNIAUX, R. y R. FRICKX, La Littérature belge d'expression française, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- CALVET, Rosa Mª, "La literatura francesa en la Revista de Occidente", Epos, III (1987), pp. 303-328 y IV (1988), pp. 437-467.
- \_\_\_\_\_, "Las versiones españolas del teatro de Emile Augier", en Traducción y adaptación cultural: España-Francia, ed. de Mª Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Oviedo, Universidad, 1991.
- CATALOGO Cumulativo 1886-1957 del Bolettino delle Pubblicazioni italiane ricevute per diritto di Stampa dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Nendeln-Lichtenstein, Kraus Reprint, 1968-1969.
- CATALOGO de publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930), Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933.
- CATALOGUE Général des Livres Imprimés de la Bibliothèque National, Paris, Imprimerie Nationale, 1897-1980.
- CHICHARRO, Dámaso, "La formación teatral de los Machado: traducciones y refundiciones", en Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, I, Granada, Universidad, 1989, pp. 387-403.
- COBOS CASTRO, Esperanza, Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920), Córdoba, Librería Andaluza, 1981.

- COMPERE, Gaston, Maurice Maeterlinck, Paris, La Manufacture, 1990.
- CONDE GUERRI, María José, "La traducción en las colecciones dramáticas (1910-1936)", Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, León, Universidad, 1989, pp. 315-320.
- CORREIA FERNANDES, M., Literatura portuguesa em Espanha. Ensaio duma bibliografia (1890-1985), pr. de José Adriano de Carvalho, Porto, Livaria Telos, 1986.
- CORVIN, Michel, Le Théâtre de boulevard, Presses Universitaires de France, 1989.
- \_\_\_\_\_, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1991.
- CRUZ, Duarte Ivo, Introdução à história do teatro português, Lisboa, Guimaraes e C., 1983.
- D'AMICO, Silvio, Il teatro dei fantocci, Firenze, Vallecchi, 1920.
- \_\_\_\_\_, Il teatro italiano, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.
- DANIEL-ROPS, H., Sur le théâtre de H.-R. Lenormand, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1926.
- DE FILIPPO, Luigi, "Pirandello in Spagna", Nuova Antologia, XCIX (1964), 2, pp. 197-206.
- DECAUDIN, Michel (pr.), La Vie unanime, de Jules Romains, Paris, Gallimard, 1983.

- DESCOTES, Maurice, Histoire de la critique dramatique en France, Tübingen-Paris, Gunter Narr Verlag - Jean-Michel Place, 1980.
- DESVOIS, M. J., La prensa en España (1900-1931), Madrid, Siglo XXI, 1977.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", Hora de España, IV (abril, 1938), 16, pp. 13-52.
- DONATI, Corrado, Bibliografia della critica pirandelliana (1962-1981), Firenze, La Ginestra, 1986.
- DORFLES, Gillo, Las oscilaciones del gusto, Barcelona, Lumen, 1974.
- DORT, Bernard, "Entre la nostalgie et l'uthopie: Esquisse pour une histoire du théâtre français au vingtième siècle", Cahiers théâtre Louvain (1980), 43, pp. 9-22.
- DOUGHERTY, Dru y M<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS, La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación, Madrid, Fundamentos, 1990.
- \_\_\_\_\_ y \_\_\_\_\_ (coord. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939, Madrid, C.S.I.C.-F.G.L.-Tabapress, 1992.
- \_\_\_\_\_, "Talía convulsa: La crisis teatral en los años veinte", en Dos ensayos sobre teatro español de los veinte, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 11, Murcia, Universidad, 1984, pp. 85-157.

- \_\_\_\_\_ y Ma Francisca VILCHES DE FRUTOS, "Carnaval y teatro: De Cansinos- Asséns a Valle-Inclán, pasando por el teatro comercial", Bulletin Hispanique, XCIV (1992), 1, pp. 327-340.
- DUCHET, Claude (coord.), Manuel d'Histoire Littéraire de la France, V (1848-1917), Paris, Editions Sociales, 1977.
- DUMUR, G. (ed.), Histoire des spectacles, Paris, Gallimard, 1965.
- DURAND, Régis (ed.), La Relation théâtrale, Lille, Presses Universitaires, 1980.
- ECHEVARRIA, Evelio, "El esperpento y el teatro de marionetas italiano", Hispanic Review, XLIII (1975), 1, pp. 311-315.
- ELAM, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, London-New York, Routledge, 1991.
- ENCICLOPEDIA dello spettacolo, Roma, Le Maschere, 1954-1962.
- ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo Americana, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1908-1988.
- ESGUEVA MARTINEZ, M., La colección teatral 'La Farsa', Madrid, C.S.I.C., 1971.
- ESPINA, Antonio, "Las dramáticas del momento", Revista de Occidente (diciembre 1925), 30, pp. 316-329.
- ESQUER TORRES, Ramón, La colección dramática 'El Teatro Moderno', Madrid, C.S.I.C., 1969.
- ESTEVEZ-ORTEGA, Enrique, Nuevo escenario, Barcelona, Luz, 1928.

- \_\_\_\_\_, Enciclopedia gráfica. El teatro, Barcelona, Cervantes, 1930.
- FEAL, G., Le Théâtre de Crommelynck. Erotisme et spiritualité, Paris, Minard, 1972.
- FEAL-DEIBE, Carlos, "Crommelynck y Lorca: Variaciones sobre un mismo tema", Revue de Littérature Comparée, XLIV (1970), 3, pp. 403-409.
- FERNADEZ MURGA, F, "Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua spagnola", en Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita, Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, pp. 144-160.
- \_\_\_\_\_, "D'Annunzio e i paesi di lingua spagnola", L'Italia che scrive, XLVII (1969), 9-10, pp. 176-177.
- FERRONE, Siro (ed.), Teatro dell'Italia unita, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- FOKKEMA, D. W. y Elrud IBSCH, Teorías de la literatura del siglo XX, Madrid, Cátedra, 1988.
- GALLINA, A. M., "Pirandello in Catalogna", Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 201-208.
- GALVEZ ACERO, Marina, El teatro hispanoamericano, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCIA ANTON, Cecilia, "Comedias (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", Revista de Literatura, L (1988), 100, pp. 547-569.

- GARCIA BARQUERO, Juan y Antonio ZAPATERO VICENTE, Cien años de teatro europeo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- GARCIA BARRIENTOS, José Luis, "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 372-390.
- GARCIA GALLEGO, J., La recepción del Surrealismo en España (1924-1931), Granada, Antonio Ubago, 1984.
- GARCIA LORENZO, Luciano y M<sup>a</sup> Francisca VILCHES, "El teatro español del siglo XX. Estado de la investigación y últimas tendencias", Siglo XX/20th Century (1984-1985), 1-2, pp. 1-14.
- GARCIA TEMPLADO, José, El teatro anterior a 1939, Madrid, Cincel, 1984.
- GARCIA-ABAD GARCIA, Teresa, "La crítica teatral de Antonio Machado en La Libertad (1910-1926)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 535-554.
- GIDEL, Henry, Le Vaudeville, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- GOMEZ APARICIO, P., Historia del Periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil, IV, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- GOMEZ CARRILLO, E., La nueva literatura francesa, Madrid, Mundo Latino, 1927.
- GOMEZ DE BAQUERO, Andrenio, Pirandello y compañía, Madrid, Mundo Latino, s.a.

- GOMEZ REA, Javier, "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)", Cuadernos Bibliográficos, XXXI (1974), pp. 65-140.
- GORDON, Mel, The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror, New York, Amok Press, 1988.
- GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa- Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.a.
- GREGERSEN, Halldan, Ibsen and Spain, Cambridge, Harvard University Press, 1936.
- GUTIERREZ CUADRADO, Juan, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", Cuadernos Hispanoamericanos (1978), 333, pp. 347-386.
- HANSE, J. y R. VIVIER, Maurice Maeterlinck 1862-1962, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962.
- HARTNOLL, P. (ed.), The Oxford Companion to the Theatre, London, Oxford University Press, 1967.
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y del arte, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- HOLLOWAY, Vance, La crítica teatral en ABC (1918-1936), New York, Peter Lang, 1991.
- \_\_\_\_\_, "La Página Teatral de ABC: Actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)", Siglo XX/20th Century, VII (1989-1990), 1-2, pp. 1-6.
- ISER, Wolfgang, L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Mardaga, 1985.

- JAKOBSON, Roman, "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, pp. 347-394.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, "Lectura de cuartillas: Ensayo sobre el teatro actual", Tres comedias con un solo ensayo; Madrid, Biblioteca Nueva, 1934.
- JAUSS, Hans Robert, La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976.
- \_\_\_\_\_, Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la hermenéutica estética), Madrid, Taurus, 1986.
- KNAPP, Bettina L., French Theatre, London, McMillan, 1985.
- KOWLES, Dorothy, French Drama of the Inter-War Years 1918-1939, London, George G. Harrap and Co. Ltd., 1967.
- KRONIK, John W., La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra, Chapell Hill, University of North Carolina, 1971.
- LALOU, René, Le Théâtre en France depuis 1900, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- LAPINI, Lia, I teatri di Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo, Firenze, Vallecchi, 1977.
- \_\_\_\_\_, Il teatro futurista italiano, Milano, Mursia, 1977.
- LASSO DE LA VEGA, José S., Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh), Murcia, Universidad, 1981.

- LAVIADA, Fernando, "El Teatro Dramático Nacional y el Teatro Nacional de Ensayos", en El teatro en España. Necesidad de la creación de los Teatros Dramático Nacional y de Ensayos. Conferencias, Madrid, Lecturas Breves, 1935.
- LENORMAND, Henri-René, Confessions d'aun auteur dramatique, Paris, Albin Michel, 1953.
- LENTZEN, Manfred, "Tragedia grottesca, Esperpento und das italianische Teatro del grottesco", Ibero Romania, X (1979), pp. 65-84.
- \_\_\_\_\_, "Marinetti y el futurismo en España", Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas, II, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 309-317.
- LIVIO, Gigi (ed.), Teatro grottesco del 900: Antologia [incluye Marionette, che passione, de Rosso di San Secondo; La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli; L'uomo che incontrò s estesso, de Luigi Antonelli, y L'uccello del paradiso, de Enrico Cavacchioli], Milano, Mursia, 1965.
- \_\_\_\_\_, Il teatro in rivolta, Milano, Mursia, 1976.
- LOPEZ, María Luisa, "El teatro expresionista y su repercusión en España", Letras de Deusto, III (1972), pp. 47-98.
- LOPEZ CAMPILLO, Evelyne, La Revista de Occidente y al formación de minorías (1923-1936), Madrid, Taurus, 1972.
- McCLINTOCK, Lander, The Age of Pirandello, Bloomington, Indiana University Press, 1951.

- MCGAHA, M. D., The Theatre in Madrid during the Second Republic, London, Grant and Cutler, 1979.
- MANSO, Christian, "Recepción del Surrealismo en Azorín hasta Brandy, mucho brandy", Litoral, XVI (1987), 174-176, pp. 208-217.
- MARRAST, Robert, El teatre durant la Guerra Civil espanyola, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.
- MARTIN RODRIGUEZ, Mariano, "Ejemplos de renovación: Teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936), en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939, ob. cit., pp. 127-135.
- MARTINEZ-PENUELA VIRSEDA, Ana, Cuarenta años de teatro italiano en Madrid (1939-1979), Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- MATLAW, M., Modern World Drama, An Encyclopedia, London, Secker-Warburg, 1972.
- MAYORAL, José Antonio (ed.), Estética de la recepción, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- MEMBREZ, Nancy, The Teatro por Horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922), Diss., University of California, Santa Barbara, 1987.
- MEREGALLI, Franco, La literatura desde el punto de vista del receptor, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989.
- \_\_\_\_\_, "D'Annunzio en España", Filología Moderna, IV (1964), pp. 265-289.

- MESA, Enrique de, Apostillas a la escena, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- MIGNON, Paul-Louis, Le Théâtre au vingtième siècle, Paris, Gallimard, 1986.
- MOLINA, César Antonio, Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950), Madrid, Enymion, 1990.
- MORI, Arturo, El teatro. Autores, comedias y cómicos. Impresiones críticas en un momento de transición (1918-1920), Madrid, Reus, s.a.
- MOULIN, Jean, Fernand Cromelynck ou le théâtre du paroxisme, Bruxelles, Palais des Accadémies, 1978.
- MUKAROVSKY, Jan, La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali: Semiologia e sociologia dell'arte, Torino, Einaudi, 1971.
- THE NATIONAL Union Catalog: Pre-1956 Imprints, London, Chicago, Mansell, 1968-1981.
- NAVAS, Federico, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928.
- NEWBERRY, Wilma, The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre, Albany, State University of New York Press, 1973.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, Autores dramáticas españolas entre 1918 y 1936, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

- \_\_\_\_\_, "La polémica teatral en Sparta, revista de espectáculos (1932-1933)", Siglo XX/20th Century, VII (1989-1990), pp. 12-19.
- \_\_\_\_\_, "Teatros: Página teatral de El Sol (1927-1928)", Anales de Literatura Española Contemporánea, XVI (1991), 3, pp. 291-319.
- NONOYAMA, Minako, "La función de los símbolos en Pelléas et Mélisende de Maeterlinck, Bodas de sangre de Lorca y Riders to the Sea de Synge", Revista de Estudios Hispánicos, IX (enero, 1975), 1, pp. 81-98.
- OJEDA GONZALEZ, V. y E. CANO MARQUEZ, Anuario teatral (1919-1920), Madrid, 1920.
- ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, pr. de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- OSORIO, Luis Enrique, El teatro francés contemporáneo, Paris, Editions Le Livre Libre, 1926, pp. 9-81.
- OSUNA, Rafael, Revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939, Valencia, Pre-textos, 1986.
- \_\_\_\_\_, "Revistas literarias y culturales españolas (1920-1936): Bibliografía comentada", Ottawa Hispánica, VII (1985), pp. 50-86.
- PALAU DE NEMES, Graciela, "La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas", Revue Belge de Philologie et d'Histoire, XL (1962), 3-4, pp. 714-728.

- PAVIS, Patrice, Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1983.
- PEREZ DE AYALA, Ramón, Las máscaras, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.
- PEREZ BAZO, Francisco Javier, Juan Chabás y Martí: Vida y obra, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981, pp. 45-46.
- PEREZ BOWIE, José Antonio, "La colección dramática La Novela Teatral (1916-1925)", Segismundo, XIII (1977), 25-26, pp. 273-325.
- \_\_\_\_\_, "Datos para una sociología de la actividad teatral en Zamora (1923-1936)", Studia Zamorensia, 3 (1982), pp. 191-243.
- \_\_\_\_\_, "Una recepción crítica ideologizada: La crítica teatral del diario madrileño ABC durante la Segunda República", II Simposio Internacional de Semiótica, II, Oviedo, Universidad, 1988, pp. 317-334.
- \_\_\_\_\_ y Antonio SANCHEZ ZAMARREÑO, "Una aportación al estudio del teatro español de preguerra: La colección dramática La Novela Cómica (1916-1919)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 679-723.
- PEREZ DE AYALA, Ramón, Las máscaras, en Obras completas, III, Madrid, Aguilar, 1966.

- PEREZ GALDOS, Benito, Nuestro teatro, Madrid, Renacimiento, 1923.
- PEREZ MINIK, Domingo, Teatro europeo contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1961.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours, Paris, Armand Colin, 1939.
- PILLEMENT, Georges, Anthologie du théâtre français contemporain, Paris, Editions du Béliet, 1945-1948.
- PIRANDELLO, Luigi, L'umorismo, introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Mondadori, 1994.
- PRUNER, Francis (ed.), Théâtre, de Georges Courteline, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- PULLINI, Giorgio, Teatro italiano del Novecento, Bologna, Cappelli, 1971.
- REBELLO, Luiz Francisco, El teatro portugués, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- \_\_\_\_\_ (ed.), Teatro português: Do Romantismo aos nossos dias, II, Lisboa, s.a.
- RELA, Walter, El teatro brasileño, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.
- REY FARALDOS, Gloria, "Notas sobre el teatro ruso en España", Segismundo, XX (1986), 43-44, pp. 265-288.
- RIPERT, E., Edmond Rostand, sa vie, son oeuvre, Paris, Hachette, 1968.

- RIVAS CHERIF, Cipriano, Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español, ed. de E. de Rivas, Valencia, Pretextos, 1991.
- ROBICHEZ, Jacques, Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre, Paris, L'Arche, 1972.
- RODRIGO, Antonina, Margarita Xirgu y su teatro, Barcelona, Planeta, 1974.
- RÖSSNER, Michael, "Zerspiegel, Marionette, Grottesken: Valle-Inclán esperpentos im Vergleich mit dem italienischen teatro del grottesco und Pirandello", en Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), ed.H. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- RUBIO JIMENEZ, Jesús, El teatro poético en España del Modernismo a las Vanguardias, Murcia, Universidad, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán: Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista", en Leda SCHIAVO (ed.), Valle-Inclán, hoy: Estudio críticos y biográficos, Alcalá de Henares, Universidad, 1993, pp. 73-85.
- RUIZ CONTRERAS, Luis, Medio siglo de teatro infructuoso, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.
- SALVAT, Ricard, Historia del teatro moderno: Los inicios de la nueva objetividad, Barcelona, Península, 1981.

- 
- SANTOS DEULOFEU, Elena, "La Comedia, breve colección teatral madrileña de 1925", Revista de Literatura, XLIX (1987), 98, pp. 551-560.
  - \_\_\_\_\_, "La Farsa: Una revista teatral de vanguardia (1925-1926)", Siglo XX/20th Century, VI (1988-1989), 1-2, pp. 57-65.
  - SASSONE, Felipe, El teatro, espectáculo literario, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
  - \_\_\_\_\_, Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Renacimiento, 1931.
  - SCARPIT, Robert, Hacia una sociología del hecho literario, Madrid, Edicusa, 1974.
  - SCHMELING, Manfred, Teoría y praxis de la literatura comparada, Barcelona-Caracas, 1984.
  - SEGURA COVERSI, Enrique, Índice de la Revista de Occidente, Madrid, C.S.I.C., 1952.
  - SENABRE, Ricardo, Literatura y público, Madrid, Paraninfo, 1989.
  - SENDER, Ramón J., Teatro de masas, Valencia, Orto, s.a.
  - SIMON PALMER, M<sup>a</sup> del Carmen, Mauscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, Madrid, C.S.I.C., 1979.
  - SORENSEN GOODRICH, Diana, "Rezeptionsästhetik: Teoría de la recepción alemana", Escritura, VI (1981), 12, pp. 219-246.

- SORIA OLMEDO, Andrés, Vanguardismo y crítica literaria en España, Madrid, Istmo, 1989.
- SPANG, Kurt, Toería del drama. Lectura y análisis de la obra teatral, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- STÄUBLE, Antonio, Il teatro intimista. Contributo alla storia del teatro italiano del Novecento, Roma, Bulzoni, 1975.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, Storia del teatro portoghese, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- STEMPEL, Wolf Dieter, "Aspects génériques de la réception", en AA. VV., Théorie des genres, Paris, Editions du Seuil, 1986, pp. 161-178.
- SZONDI, Peter, Théorie du drame moderne (1880-1950), Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- TADIE, J.-Y., La Critique littéraire au vingtième siècle, Paris, Belfond, 1987.
- TILGHER, Adriano, Studi sul teatro contemporaneo, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923.
- TINTERRI, Alessandro (ed.), Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello, Bologna, Il Mulino, 1990.
- UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 1977.
- \_\_\_\_\_ (ed.), Hernani, de Victor Hugo, pr. d'Antoine Vitez, Paris, Le Livre de Poche, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de, "Pirandello y yo", en De mi vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 153-156.

- VALDERRAMA PASCUAL DE POBIL, Amalia-Cristina, El teatro francés en España entre 1948 y 1975: Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- VERDONE, Mario, Teatro del Novecento, Brescia, La Scuola, 1981.
- VERSINI, Georges, Le Théâtre français depuis 1900, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca, "Las ideas teatrales de Ramón J. Sender en sus colaboraciones periodísticas (Primera etapa, 1919-1936)", Segismundo, XVI (1982), 35-36, pp. 211-223.
- \_\_\_\_\_ y Dru DOUGHERTY, "La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: La página teatral del Heraldo de Madrid (1923-1927)", Siglo XX/20th Century, VI (1988-1989), pp. 47-56.
- \_\_\_\_\_ y \_\_\_\_\_, "La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia", Anales de la Literatura Española Contemporánea, XVII (1992), pp. 207-220.
- VODICKA, Felix, "La estética de la recepción de las obras literarias", en Estética de la recepción, ed. de Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989, pp. 55-62.
- \_\_\_\_\_, "La concreción de la obra literaria", en Estética de la recepción, ob. cit., pp. 63-80.

- ZOLA, Emile, "Le Naturalisme au théâtre", en Le Roman expérimental, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

7.2. Ediciones consultadas:

- ACHARD, Marcel, "Domino, comédie en trois actes", La Petite Illustration (25-VI-1932), 582 (théâtre, 303).
- ADAM DE LA HALLE, Le Jeu de Robin et Marion, ed. de Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.
- AMIEL, Denys, "La Souriante Madame Beudet, tragi-comédie en deux actes", La Petite Illustration, (30-VII-1921), 58 (théâtre, 46).
- \_\_\_\_\_, "Le Voyageur, pièce en un acte", La Petite Illustration (18-VIII-1923), 158 (théâtre, 100).
- \_\_\_\_\_, Monsieur et Madame Un Tel, pièce en trois actes, en Théâtre, Paris, Albin Michel, 1928, pp. 117-217.
- \_\_\_\_\_, "L'Image, comédie dramatique en trois actes", Les Oeuvres Libres (1928), 84, pp. 95-184.
- \_\_\_\_\_, Le Couple, en Théâtre: Le Voyageur - Le Couple - Café-Tabac, Paris, Albin Michel, s.a., pp. 75-228.
- ANTOINE, André-Paul, "L'Ennemie, comédie en trois actes et huit tableaux", La Petite Illustration (29-VI-1929), 436 (théâtre, 233).
- AUGIER, Emile, L'Aventurière, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.
- \_\_\_\_\_, Le Gendre de Monsieur Poirier, notice et notes par Oscar Grojean, Bruxelles, Labor, s.a.

- \_\_\_\_\_, Emilio y Julio SANDEAU, La felicidad de Antonieta, comedia en tres actos, adaptación de G. Martínez Sierra, Madrid, Estrella, 1919.
- [BARRE, Albert y Henri KEROUL], La conquista de Pardillo, vodevil en tres actos, adaptación española de Carlos de Larra y Francisco Lozano, música de los maestros Fuentes y Camarero, Madrid, Imprenta de la Correspondencia Militar, 1921.
- BARZINI, Luigi y Arnaldo FRACCAROLI, Quello che non t'aspetti, commedia in tre atti, Milano-Roma, Mondadori, 1922.
- BATAILLE, Henry, "Le Scandale, pièce en quatre actes", L'Illustration théâtrale (9-X-1909), 125.
- \_\_\_\_\_, "L'Enfant d'amour, pièce en quatre actes", L'Illustration théâtrale (13-V-1911), 180.
- \_\_\_\_\_, "Les Soeurs d'amour, pièce en quatre actes", La Petite Illustration théâtrale (2-VIII-1919), 5 (nouvelle série).
- \_\_\_\_\_, "La Tendresse, pièce en trois actes", La Petite Illustration (9-VII-1921), 55 (théâtre, 45).
- \_\_\_\_\_, "La ternura, comedia dramática en tres actos, traducción de Federico Oliván y Francisco Marroquín", El Teatro Moderno, V (25-V-1929), 196.
- BENELLI, Sem, La cena delle beffe, poema drammatico in quattro atti, Milano, Fratelli Treves, 1910.

- BERNARD, Jean-Jacques, "Le Feu qui reprend mal, pièce en trois actes", La Petite Illustration (6-VIII-1921), 59 (théâtre, 47).
- \_\_\_\_\_, "Martine, pièce en cinq tableaux", La France Dramatique, Paris, Stock, 1923.
- BERNSTEIN, Henry, "Samson, pièce en quatre actes", L'illustration théâtrale (29-II-1908), 83.
- \_\_\_\_\_, "Israël, pièce en trois actes", L'illustration théâtrale (28-XI-1908), 102.
- \_\_\_\_\_, "L'Assaut, pièce en trois actes", L'illustration théâtrale (1-VI-1912), 216.
- \_\_\_\_\_, Sansón, drama en cuatro actos, adaptado a la escena española por Ramón Caralt, Barcelona, SAE, 1923.
- \_\_\_\_\_, "La Galerie des glaces, pièce en trois actes", La Petite Illustration (28-III-1925), 236 (théâtre, 138).
- \_\_\_\_\_, "Félix, pièce en trois actes", Les Oeuvres Libres (1927), 76, pp. 5-108.
- \_\_\_\_\_, "Le Venin, pièce en trois actes", Les Oeuvres Libres (1928), 85, pp. 5-124.
- \_\_\_\_\_, "Mélo, pièce en trois actes et douze tableaux", Les Oeuvres Libres (1930), 112, pp. 5-116.
- \_\_\_\_\_, "Melo (Melodrama), folletín escénico en tres actos, divididos en doce cuadros, traducción del francés por Magda Donato", La Farsa, VIII (15-IX-1934), 366.

- BERR, Georges y Louis VERNEUIL, "Maître Bolbec et son mari, comédie en trois actes", La Petite Illustration (29-X-1927), 191 (théâtre, 135).
- \_\_\_\_\_ y VERNEUIL, "Mi mujer es un gran hombre, comedia en tres actos, versión castellana de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Farsa, I (8-X-1927), 2.
- \_\_\_\_\_ y VERNEUIL, en colaboración con J. J. Cadenas y E. F. Gutiérrez Roig [sic], "Mi hermana Genoveva, comedia en tres actos", La Farsa, II (1-XII-1928), 65.
- \_\_\_\_\_ y Louis VERNEUIL, "Ma Soeur et moi, comédie en trois actes", Les Oeuvres Libres (1931), 115, pp. 115-240.
- BONTEMPELLI, Massimo, "Nostra Dea, commedia storica, en Nostra Dea e altre commedie, a cura di Alessandro Tintorri, Torino, Einaudi, 1989, pp. 89-169.
- BOURDET, Edouard, "La Prisonnière, comédie en trois actes", Les Oeuvres Libres (1926), 60, pp. 5-116.
- \_\_\_\_\_, "Vient de paraître, comédie en quatre actes", La Petite Illustration (2-VI-1928), 384 (théâtre, 209).
- \_\_\_\_\_, "La prisionera, comedia en tres actos, versión castellana de Cadenas y Gutiérrez Roig", La Farsa, III (15-VI-1929), 91.
- BRACCO, Roberto, Il piccolo santo, dramma in cinque atti, ed. by Vincent Luciani, New York, S. F. Vanni, 1961.
- BRIEUX, Eugène, "Blanchette, comédie en trois actes", en Théâtre complet, I, pp. 103-255.

- CAPUANA, Luigi, "Pasa el lobo", drama de costumbres sicilianas en tres actos, versión castellana de Luis Gabaldón y Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Novela Teatral, IX (9-III-1924), 381.
- \_\_\_\_\_, Malia, en Teatro dialettale siciliano, a cura di Pietro Mazzamuto, Catania, Niccolò Giannota, 1974, pp. 79-144.
- CHIARELLI, Luis, La maschera e il volto, grottesco in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1920.
- \_\_\_\_\_, "La máscara y el rostro", farsa grotesca en tres actos, versión de Antonio F. Lepina y Enrique Tedeschi", Comedias, II (8-V-1926), 12, pp. 29-88.
- \_\_\_\_\_, "La divina ficción", comedia en tres actos y en prosa, traducida y adaptada por F. Gómez Hidalgo (Francisco de Toledo)", El Teatro Moderno, VI (17-V-1930), 247.
- \_\_\_\_\_, Fuochi d'artificio, commedia in tre atti, en La maschera e il volto e altri drammi rappresentati (1916-1928), a cura di Giancarlo Sammartano, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 255-317.
- Los claveles rojos, opereta en tres actos, música del maestro Cusina [sic], adaptación de José Juan Cadenas, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1923.
- COCTEAU, Jean, "Orfeo", tragedia en un acto y un intervalo, [traducción de Corpus Barga]", Revista de Occidente, XV (febrero, 1927), 44, pp. 171-199, y XV (marzo, 1927), 45, pp. 347-378.

- \_\_\_\_\_, The Human Voice, translated by Carl Wildman, London, Vision Pres Ltd., 1951, pp. 49-87.
- \_\_\_\_\_, Orphée: The Play and the Film, ed. by Edward Freeman, London, Bristol Classical Press, 1992, pp. 1-43.
- CROMMELYNCK, Fernand, El estupendo cornudo, farsa en tres actos, traducción de Augusto D'Halmar y Antonio Espina, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- \_\_\_\_\_, Le Cocu magnifique, farce en trois actes, préface de Jean Duvignaud, lecture de Paul Emond, Bruxelles, Labor, 1987.
- CUREL, François de, "L'Ivresse du sage, comédie en trois actes", La Petite Illustration (23-XII-1922), 126 (nouvelle série, 83).
- D'ANNUNZIO, Gabriele, La fiaccola sotto il moggio, tragedia, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1988.
- \_\_\_\_\_, La figlia di Iorio, tragedia pastorale in tre atti, introduzione di Eurialo DE Michelis, Milano, Mondadori, 1991.
- \_\_\_\_\_, Tragedie, sogni e misteri, pr. de Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1949.
- DANTAS, Júlio, A Ceia dos Cardeaes [sic], peça em um acto, em verso, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmao, 1902.
- \_\_\_\_\_, A Severa, peça em quatro actos, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1904.
- \_\_\_\_\_, Sóror Mariana, peça em um acto, Lisboa-Rio de Janeiro, Portugal-Brasil Limitada, s.a.

- \_\_\_\_\_, "La cena de los cardenales, comedia en un acto, traducción de Francisco Villaespesa", La Novela Teatral, IX (16-III-1924), 382.
- DEVAL, Jacques, "Mademoiselle, comédie en trois actes", La Petite Illustration (24-IX-1932), 595 (théâtre, 306).
- \_\_\_\_\_, "Tovaritch, pièce en quatre actes", La Petite Illustration (29-XII-1934), 704.
- DI GIACOMO, Salvatore, Assunta Spina, a cura di Andrea Bisicchia, Milano, Mursia, 1986.
- GANTILLON, Simon, "Maya, spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue", Masques: Cahiers d'Art Dramatique (1927), 5.
- \_\_\_\_\_, "Maya, espectáculo en un prólogo, nueve cuadros y un epílogo, traducción de Azorín", La Farsa, IV (15-II-1930), 127.
- GERALDY, Paul, "Aimer, pièce en trois actes", La Petite Illustration (24-XII-1921), 77 (théâtre, 56).
- \_\_\_\_\_ y Robert SPITZER, "Si je voulais..., comédie en trois actes", La Petite Illustration (26-VII-1924), 204 (théâtre, 124).
- GERBIDON, Marcel, y Paul ARMONT, Souris d'hôtel, comédie en quatre actes, Paris, Librairie Théâtrale, 1927.
- GHEON, Henri, La Farce du pendu dépendu, Paris, Société Littéraire de France, 1920.

- GIRAUDOUX, Jean, "Siegfried, pieza en cuatro actos, versión de Enrique Díez-Canedo", La Farsa, IV (30-XI-1930), 167.
- \_\_\_\_\_, Amphitryon 38, comédie en trois actes, en Théâtre complet, ed. publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1982, pp. 113-195.
- \_\_\_\_\_, Siegfried, en Siegfried et le Limousin suivi de Siegfried, ed. de Jacques Body, Paris, Le Livre de Poche, 1991, pp. 283-389.
- GOLDONI, Carlo, La vedova scaltra, commedia in tre atti, en La donna di garbo - La vedova scaltra - La putta onorata, a cura di Gastone Geron, Milano, Mursia, 1984, pp. 115-199.
- GUILLEN, Pascual, Manuel CARBALLEDA y BAERLAM [sic], "Veinte mil leguas de viaje submarino, fantasía en cuatro capítulos, distribuidos en quince cuadros, inspirada en el pensamiento de la célebre novela de Julio Verne que lleva el mismo título, ilustraciones musicales del maestro Ubeda", Comedias, III (14-I-1928), 100.
- GUITRY, Sacha, "L'illusioniste, comédie en un prologue et trois actes", Les Oeuvres Libres (1922), 13, pp. 5-67.
- \_\_\_\_\_, "La Jalousie, comédie en trois actes", La Petite Illustration (28-VII-1934), 684 (théâtre, 351).
- HENNEQUIN, Maurice, Marcel GUILLEMAUD y Henry de GORSSE, Chouquette et son as, vaudeville en trois actes, Paris, Librairie Théâtrale Georges Oudet, 1923.

- HUGO, Victor, Hernani, drame, en Théâtre: Amy Robsart - Marion de Lorme - Hernani - Le Roi s'amuse, ed. de Raymond Pouilliart, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 311-440.
- \_\_\_\_\_, Le Roi s'amuse, drame, en id., pp. 441-572.
- HUGO, Victor, Marie Tudor, en Théâtre: Lucrece Borgia - Marie Tudor - Angelo, tyran de Padoue - Ruy Blas, ed. de Raymond Pouilliart, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 153-272.
- JOSSET, André, Elizabeth, la femme sans homme, pièce en deux parties (cinq tableaux), Paris, Fasquelle, 1936.
- \_\_\_\_\_ y José Juan CADENAS [sic], "Elizabeth, la mujer sin hombre", obra dramática en dos partes y cinco cuadros", La Farsa, X (27-VI-1936), 458.
- JOYET, E., El gallo, vodevil en dos actos, divididos en ocho cuadros, arreglo y cantables de Francisco Lozano, Enrique Arroyo y Francisco de Torres, música del maestro Francisco Alonso, Madrid, Gráfica Literaria, s.a.
- LAGE, Francisco y Joao Corrêa d'Oliveira, Os lobos, tragédia rústica em tres actos, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1922.
- LENORMAND, H.-R., Les Ratés, pièce en quatorze tableaux, en Théâtre complet, I, Paris, G. Crès et Cie., 1921, pp. 1-143.
- \_\_\_\_\_, "Asia, tragedia en tres actos, traducida al castellano por Arturo Mori", La Farsa, VII (8-IV-1933), 291.

- \_\_\_\_\_, Asie, pièce en trois actes et dix tableaux, en Théâtre complet, IX, Paris, Albin Michel, 1938, pp. 5-147.
- LOPEZ, Sabatino, Parodi e C., commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.
- \_\_\_\_\_, "Parodi y C.ª, comedia en tres actos, traducida del italiano y adaptada por Luis Linares Becerra y Enrique Tedeschi", El Teatro Moderno, V (12-I-1929), 177.
- \_\_\_\_\_, La signora Rosa e Sole d'ottobre, a cura di Guido Lopez, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 19-95.
- MACHADO, D. Manuel y D. Antonio, y D. Francisco VILLAESPESA, "Hernani, versión y arreglo a la escena española", La Farsa, II (23-VI-1928), 42.
- MAETERLINCK, Maurice, "El alcalde de Stilmonde, drama en tres actos, traducción de Gómez Carrillo", Cosmópolis, I (febrero, 1919), 2, pp. 268-284; I (marzo, 1919), 3, pp. 392-406, y I (abril, 1919), 4, pp. 604-616.
- \_\_\_\_\_, Le Bourgmestre de Stilmonde, drame en trois actes, en Le Bourgmestre de Stilmonde suivi de Le Sel de la vie, Paris, Fasquelle, 1920, pp. 1-142.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, Teatro, a cura di Giovanni Calendoli, Roma, Vito Bianci, 1960.
- MARTINEZ OLMEDILLA, Augusto, "Amor de reina (María Tudor, de Víctor Hugo)", Los Contemporáneos, XII (14-X-1920), 612.
- \_\_\_\_\_, y Enrique TEDESCHI, "Una madre", Los Contemporáneos, XIII (22-XII-1921), 674.

- MERIMEE, Prosper, Le Carrosse du Saint-Sacrément, saynète, en Théâtre de Clara Gazul suivi de La Famille de Carvajal, chronologie et préface par Pierre Salomon, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 287-319.
- MOLIERE, Théâtre complet, ed. de Robert Jouanny, Paris, Garnier, 1962.
- MUSSET, Alfred de, Comédies et proverbes, texte établi et présenté par Pierre Gastinel, Paris, Les Belles Lettres, 1952-1957.
- \_\_\_\_\_, A quoi rêvent les jeunes filles?, en Théâtre, I, ed. de Yves Florenne, pr. de René Clair, Paris, Le Livre de Poche, 1964, pp. 157-190.
- NANCEY y RIOUX, "¡Que no lo sepa Fernanda!", vodevil en tres actos, adaptación castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos", La Novela Teatral (17-IX-1922), 304.
- NATANSON, Jacques, "Le Greluchon délicat, comédie en trois actes", Les Oeuvres Libres 1926), 61, pp. 83-192.
- \_\_\_\_\_, "Je t'attendais, comédie en trois actes et quatre tableaux", La Petite Illustration (28-XII-1929), 460 (théâtre, 247).
- NICCODEMI, Dario, "La maestrilla, comedia en tres actos, versión castellana de A. Fernández Lepina y Enrique Tedeschi", Los Contemporáneos, XI (25-IX-1919) 560.
- \_\_\_\_\_, La volaja, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1920.

- \_\_\_\_\_, L'alba, il giorno, la notte, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921.
- \_\_\_\_\_, La maestrina, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921.
- \_\_\_\_\_, Acidalia, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1922.
- \_\_\_\_\_, "El alba, el día, la noche, comedia en tres actos, adaptación castellana de Antonio F. Lepina y Enrique Tedeschi", La Novela Teatral, IX (14-IX-1924), 408.
- \_\_\_\_\_, L'ombra, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.
- \_\_\_\_\_, La casa segreta, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.
- \_\_\_\_\_, "La sombra, drama en tres actos, en prosa", La Farsa, IV (16-VIII-1930), 153.
- OBEY, André, Le Viol de Lucrece, pièce en quatre actes, en Théâtre, I, Paris, Gallimard, 1948, pp. 119-193.
- OTEYZA, Luis de, y Manuel MACHADO, "El aguilucho, drama en cinco actos, en verso, traducción de L'Aiglon de Edmond Rostand", La Farsa, VI (4-VI-1932), 247.
- PAGNOL, Marcel y Paul NIVOIX, "Les Marchands de Gloire, pièce en quatre actes et un prologue", La Petite Illustration (6-II-1926), 274 (théâtre, 157).
- \_\_\_\_\_, "Jazz, pièce en quatre actes", La Petite Illustration (2-IV-1927), 327.

- \_\_\_\_\_, y NIVOIX, "Los mercaderes de la gloria", comedia en cuatro actos y un prólogo, adaptación de José María Candelero", Talía, VI (1945), 64.
- \_\_\_\_\_, Topaze, pièce en quatre actes, ed. by David Coward, Hong-Kong, Nelson, 1990.
- PASO, Antonio y Emilio SAEZ, La "miss" más "miss", vodevil en tres actos, divididos en cinco cuadros, original de André Nounery-Eon [sic] y René Pujol, adaptado a la escena española, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1934.
- PELLERIN, Jean-Victor, "Têtes de rechange", spectacle en trois parties", Masques: Cahiers d'Art Dramatique (1926), 2.
- PIRANDELLO, Luigi, L'uomo, la bestia e la virtù, apologo in tre atti, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1922.
- \_\_\_\_\_, La signora Morli, una e due, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1922.
- \_\_\_\_\_, Vestire gli ignudi, commedia in tre atti, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1923.
- \_\_\_\_\_, Ciascuno a suo modo, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1924.
- \_\_\_\_\_, All'uscita, mistero profano, en Maschere nude, I, a cura di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 1986, pp. 241-254.
- \_\_\_\_\_, Così è (se vi pare), parabola in tre atti, en id., pp. 435-309.
- \_\_\_\_\_, Pensaci, Giaocchino!, en id., pp. 273-338.

- \_\_\_\_\_, Il piacere dell'onestà, en id., pp. 551-616.
- \_\_\_\_\_, La ragione degli altri, commedia in tre atti, en id., pp. 158-232.
- PORTO-RICHE, Georges de, "Amoureuse, comédie en trois actes", L'Illustration théâtrale (4-VII-1908), 93.
- \_\_\_\_\_, "Le Vieil Homme, pièce en cinq actes", L'Illustration théâtrale (21-I-1911 y 28-I-1911), 170-171.
- RACINE, Jean, Phèdre, tragédie, en Théâtre complet, ed. de J. Morel y A. Viala, Paris, Garnier, 1980, pp. 577-686.
- RATTI, Federico Valerio, Giuda, tragedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1929.
- RAYNAL, Paul, "Le Maître de son coeur, comédie en trois actes", La Petite Illustration (7-VIII-1920), 24.
- ROLLAND, Romain, Théâtre de la Revolution: Le 14 Juillet, Danton, Les Loups, Paris, P. Ollendorff, 1920.
- ROMAINS, Jules, Knock ou Le triomphe de la Médecine, trois actes, Paris, Gallimard, 1924.
- \_\_\_\_\_, "Jean le Maufranc, mystère en cinq actes et neuf tableaux", L'Illustration Théâtrale, (12-II-1927), 320 (théâtre, 177).
- ROMERO, Federico, y Guillermo FERNANDEZ-SHAW, "La Morería, zarzuela en tres actos y en verso, basada en la obra de Julio Dantas A Severa", La Farsa, II (26-V-1928), 38.
- ROSTAND, Edmond, L'Aiglon, drame en six actes, en vers, éd. de Patrick Besnier, Paris, Gallimard, 1986.

- RUTEBEUF, Le Miracle de Théophile, éd. de Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1987.
- SAINT-GEORGES DE BOUHELIER, Le Carnaval des enfants, pièce en trois actes, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1911.
- SAN JOSE, Diego y Enrique REOYO, "La tragedia del bufón, drama en cuatro actos, escrito en verso sobre el pensamiento del de Víctor Hugo Le roi s'amuse", Los Contemporáneos, XIII (28-IV-1921), 640.
- SARDOU, Victorien, Les Femmes fortes, comédie en trois actes, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.
- \_\_\_\_\_, "Las superhembras, comedia en tres actos, versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos", La Novela Teatral, VIII (15-IV-1923), 334.
- SARMENT, Jean, "Le Pêcheur d'ombres", La Petite Illustration (4-VI-1921), 50 (théâtre, 42).
- \_\_\_\_\_, "Madelon, comédie en quatre actes", La Petite Illustration (2-V-1925), 240 (théâtre, 140).
- \_\_\_\_\_, "Les plus beaux yeux du monde, comédie en trois actes", La Petite Illustration (234-I-1926), 272 (théâtre, 155).
- SELVAGEM, Carlos, Ninho d'águias, Porto, Renascença Portuguesa, 1920.
- SIMONI, Renato, Congedo, commedia in tre atti, Milano, Baldini e Castoldi, 1912.

- VEBER, Pierre, y Henry de GORSSE, Un Réveillon au Père-Lachaise, pièce en trois petits actes, Paris, Librairie Théâtrale Georges Oudet, 1921.
- VERNEUIL, Louis, "El amante de madame Vidal, comedia en tres actos, versión al castellano de Enrique Fernández Sad", La Farsa, IV (23-XI-1930), 170.
- \_\_\_\_\_, "L'Amant de madame Vidal, comédie en trois actes", La Petite Illustration (20-IV-1935), 720.