



DOS TIPOS DE TEATRO RELIGIOSO

A CASO interesen a estos CUADERNOS DE TEATRO, que el alma lúcida y poética de Granada lanza al viento español, algunas notas relativas a la preceptiva escénica de las representaciones religiosas, tal como las concibo y llevo a la práctica en el Instituto del Teatro de Barcelona que yo tengo el honor y la responsabilidad de dirigir.

No haré mención —sino fugitivamente— del problema inicial de este teatro, de todo teatro: la conexión entre escena y público. El alma del personaje debe enlazar con el alma del espectador; y bien sabían la dimensión de esta dificultad los griegos cuando crearon el puente espiritual del coro que realiza una doble transmisión de la voz del personaje al alma del público y, en resaca matemática, el comentario de la masa, explícito en la glosa del coro cantor.

En el teatro medieval no existe problema. De un lado, porque el teatro medieval no es un teatro de tres dimensiones, como el griego, sino de una —infantilmente lineal, enumerativo— o de dos; pura ilustración plástica de un fervor universalmente sentido por una masa que vivía en perfecta comunicación espiritual con la representación estética.

La restauración actual de este teatro, iniciada justamente en Granada, como muy bien se ha recordado en estos CUADERNOS, plantea el problema desde otros puntos de vista. Restauración eminentemente erudita no choca con el problema espinosísimo de la evolución del público que, a través del Renacimiento y de la Enciclopedia, se ha hecho más heterogéneo y menos fervoroso. Y no choca porque su mismo carácter de “recreación arqueológica” lo sitúa ante un público ejemplarmente preparado para recoger la lección estética —ciertamente sólo la estética— de la representación.

Con todo, la responsabilidad del restaurador debe, a mi juicio, establecer una clara distinción en la postura en escena de cualquier teatro medieval religioso. Esta distinción se ha producido con claridad en los manuales de historia del teatro al señalar la diferencia entre “misterio” y “moralidad”. Bien sabido es que el “misterio” nos ofrece una escena en la que intervienen criaturas de carne y hueso mientras que en la “moralidad” los personajes no son otra cosa que símbolos. De todos conocida es la trascendencia de esta distinción inicial: del “misterio” surgen los “autos históricos” y, ya en el siglo XVII, las “comedias de santos”, mientras de las “moralidades” nacen los “autos alegóricos” y, finalmente, los “autos sacramentales” llevados a su máxima plenitud por Calderón.

Ahora bien: es evidente que el tratamiento escénico de estas dos tendencias debe ser distinto: la dinastía escénica que procede de ese "misterio" exigirá una versión sencilla y realista, una dimensión meramente elemental y una gesticulación que no exceda los límites de lo ingenuo y de lo popular.

El Instituto del Teatro, presentó en sesión íntima, en las Navidades del año pasado, una versión del auto del Nacimiento de Gómez Manrique, en la que se tuvieron en cuenta estas indicaciones.

Por el contrario, tuvimos ocasión de poner en práctica una tendencia estética distinta con la puesta en escena de *El Gran Teatro del Mundo*, representado por el Instituto del Teatro ante las gradas de la Catedral de Barcelona, con ocasión del Congreso Eucarístico. Frente a la estricta versión de figurillas de Belén, de la obra de Gómez Manrique el auto calderoniano representado ante diez mil espectadores, pudo ofrecerse con una grandiosidad inigualada: un puro arbitrarismo escénico podía mover a los personajes que ya no eran seres sino alegorías, cuidando sobre todo, sin embargo, de no caer en esteticismos de dudoso gusto —harto difundidos, por desgracia— en los que se representan los "autos sacramentales" con una impía estética de "ballet". Nuestra versión, por el contrario, tendió a acentuar la grave y tremenda solemnidad religiosa del auto. Sirvió de telón de fondo la propia Catedral que se iba iluminando por fragmentos por dentro (para hacer transparentes las vidrieras policromas de la fachada) y por fuera, progresivamente, hasta inundar de luz en la apoteosis final, toda la fachada hasta las agujas de las torres. Un servicio de micrófonos hacía llegar la voz de los actores, del órgano y coro catedralicio y de las campanas —echadas al vuelo al final— a los espectadores, que se apiñaban al pie de la escalinata donde se desarrollaba *la comedia de la vida, «el gran teatro del mundo»*. Aquí se introdujo otra importantísima innovación: puesto que los personajes: —el Rey, el Rico, el Pobre, el Labrador, la Discreción, la Hermosura— son, en realidad símbolos de los distintos estamentos de la vida, decidí incorporar a cada personaje una masa acompañante de unos veinticinco comparsas vestidos análogamente que seguían, en discreta pasividad, los movimientos, actitudes de su jefe de grupo. La entrada de la totalidad de las criaturas —cerca de ciento cincuenta comparsas— agazapadas bajo capas encapuchadas de color de tierra por la parte posterior del público producía un efecto impresionante. La aparición de cada estamento —en posesión de sus trajes y atributos— en la escena daba una nota de color —sabiamente calculada por nuestro profesor de realizaciones escénicas, Arturo Carbonell— que, en contraste con el fondo dorado de la fachada catedralicia constituía un espectáculo inolvidable.

El final, con la adoración de las criaturas que entonaban el *Tantum ergo*, acompañadas del órgano y las campanas, ante la puerta central donde se alzaba el trono del Autor, constituyó un espectáculo arrebatador de arte y religiosidad.

No a nuestro mérito debido, sino a la fiel observación del espíritu genial de Pedro Calderón de la Barca y a la dimensión gigantesca de esta lección eterna de poesía y verdad que es "*El Gran Teatro del Mundo*".

GUILLERMO DÍAZ PLAJA.

