

EL TEATRO ROMANTICO QUE YO VI

En España la cultura procede del Norte. Los movimientos culturales y artísticos llegan a través de los Pirineos. La historia es la que acostumbra a llegar por el Sur, a través del Estrecho de Gibraltar. La historia que es lo que realmente forma el ser de una nación. Como todos los países de cruce, esta puerta trasera de Occidente se ha encontrado siempre entre dos vientos contrarios. De esa disparidad nacen las esencias características de su cultura.

Los movimientos culturales casi siempre procedentes de Europa han alcanzado a veces un fuerte arraigo, amalgamándose al ser histórico español hasta transformar su naturaleza. Por ejemplo, ya en el siglo XI el movimiento clerical de la Orden de Cluny, que abriría al culto a Santiago Apóstol, romanizaría totalmente España frente al influjo semítico del Sur. Desde ese momento España quedaría enrolada al destino religioso y cultural de la Europa Borgoñona, de la Europa del Sacro Romano Imperio. Que la simiente cluniacense alcanzara cierta disparidad con respecto de Europa al unirse al influjo árabe es la eterna cuestión de la "diferencialidad" de España, eso que se ha impuesto como lema turístico.

Valga esta breve nota como prólogo al tema de esta ponencia que se refiere al movimiento romántico en España.

El llamado movimiento romántico, el romanticismo, vino también a través de los Pirineos. Al igual que más tarde vendría el naturalismo, el modernismo y el existencialismo. España nunca ha estado — como se pretende — aislada del influjo Europeo, que por el contrario — España es Europa, naturalmente — ha tenido una honda repercusión no sólo en la cultura, sino también en el ser español.

Si estos tres últimos movimientos (naturalismo, modernismo, existencialismo) dejaron huellas en la literatura española más o menos pasajeras y no demasiado sustanciales, el romanticismo sí que arraigó y fuertemente en España. Mucho más que cualquiera de los otros movimientos posteriores ya citados y que incluso los movimientos racionalistas del siglo anterior. Hoy, al reflexionar un instante, sobre los efectos del romanticismo en España nos damos cuenta de inmediato que no fue un movimiento pasajero, sino que echó fuertes raíces, que perduró hasta incluso después de la última guerra civil y que todavía-en esta era tecnológica en que nos ha tocado vivir ha ido pagando algún que otro coletazo. De cualquier modo, hay que reconocer que el romanticismo procedente de Francia ha dado a la literatura española importantes autores, importantes textos, importantes figuras de las letras. ¿Acaso uno de los mejores poetas españoles de todos los tiempos no es plenamente romántico? Tras el árido y racionalista siglo XVIII, yermo cultural para España, tenemos que esperar la aparición de Gustavo Adolfo Bécquer para que el panteón de hombres ilustres de la literatura española se enriquezca con uno de los más grandes poetas universales. La aparición de Bécquer significa el arraigo y la importancia que en España alcanzó el movimiento romántico. España era un país, por su cultura, por su tradición, por su orientalismo, por su situación extremadamente apropiado para que el movimiento romántico alcanzara un fuerte arraigo. Del mismo modo que el Modernismo, por ejemplo, favoreció sustancialmente a los países iberoamericanos — que tuvieron el gran sacerdote del movimiento en el nicaragüense Darío —, el romanticismo estaba llamado a enriquecerse en España. Cada movimiento cultural parece escoger un país en que asentarse, en que poder desplegar la gama de sus influjos e imágenes. Si el modernismo voló hacia la América Hispana, si el renacimiento anidó en las repúblicas cisalpinas italianas, el romanticismo, aunque nacido en Alemania, crecido en Francia, alcanzó una gran coherencia en España. España fue denominada romántica. Aún hoy los turistas encuentran a España romántica. El movimiento romántico no podía encontrar mejor ejemplo para sus imperativos que este viejo país anárquico, religioso, misterioso, cargado de historia y de pasión, ancestral, lleno de castillos, de sombríos cementerios, de iglesias abandonadas, con ese paisaje castellano mortecino, pobre, envuelto por el inefable cielo de la mística. ¿Dónde encontrar un paisaje más romántico? ¿Dónde mejor invocar a la muerte que en este país yerto que parecía ya en el siglo XIX haber abandonado los derroteros del mundo? Verdi en su *Trovatore* y en *La forza del destino* se encargaría muy bien de exportar la imagen del romanticismo español, a través de su maravillosa música, por todos los países.

Quiere decirse que el estreno de *Hernani* de Víctor Hugo fue como un relámpago que llegó a España para abrir una verdadera tempestad romántica. Al relámpago de Hugo seguiría un cortejo interminable de cementerios, cipreses, ruinas, lances de espada, coros fúnebres, aventuras de ultratumba y toda esa fenomenología que caracteriza al romanticismo. Y fue en el teatro, donde encontraría un espacio para desarrollarse. El romanticismo teatral español producirá una larga lista de nombres y textos importantes. Desde Angel de Saavedra, Duque de Rivas, hasta el último Zorrilla, desde *Don Alvaro o la fuerza del sino* hasta el *Don Juan Tenorio*, los escenarios españoles hicieron vibrar a su público, lo romantizaron, por decirlo así, a través de tantos dramas y comedias, en donde no pocas veces la desmesura hizo de algunos dramas algo más romántico que el propio romanticismo, como por ejemplo esa obra, tan conocida aquí en Italia, *El trovador*, ejemplo característico del más recalcitrante romanticismo y que valió a su autor, un humilde soldado, el soldado García Gutiérrez, la honra de ser el primero que saldría a saludar ante el público tras la primera y comprometida representación de su obra. No he de extenderme demasiado en explicar las características peculiares del teatro romántico español, pues especialistas ilustres del tema hay en este congreso que ahora celebramos; pero sí será necesario decir que lo español, la peculiaridad nacional, hizo que el teatro romántico de mi país alcanzara una sustancialidad muy específica. Así el teatro romántico español pronto adquiere unas características especiales que le hacen diferente del teatro romántico europeo. Es un teatro que no por ser fundamentalmente romántico, es decir no por acomodarse — incluso hasta la desmesura — al patrón romántico europeo en todas sus notas, deja de tener una esencia españolísima. Y no porque los temas — el tema de Don Juan, por ejemplo — sean exclusivamente españoles, sino porque hay algo en los principales dramas románticos de España que les hace inconfundiblemente españoles. Es indudable que dramas como *Don Alvaro, o Don Juan Tenorio*, no pueden ser más románticos y a la vez más españoles. Y habré que decir que esta sustancialidad española del teatro romántico se produce por la influencia inevitable que ejerce en los autores románticos el gran teatro clásico del Siglo de Oro. El *Don Alvaro* será un drama romántico, según patrón europeo, estamos de acuerdo, pero a la vez se advierte en él, los rasgos de las grandes obras picarescas, de capa y espada de Lope o de Calderón. Y en el *Don Juan Tenorio* ¿no hemos de ver — como lo ha visto muy acertadamente el profesor Torrente Ballester — la incrustación, por decirlo así, de un viejo auto sacramental calderoniano? ¿Podemos dejar de ver, a una primera lectura simplemente, la influencia que *El condenado por desconfiado* por ejemplo

(para no citar más a Calderón) ejerce sobre Don Juan, que acabará redimiendo su vida malvada por la gracia santificante, como un nuevo Enrico?

Pero, en fin, he venido a hablar del teatro romántico que yo llegué a ver en los escenarios españoles, pues otros temas más difíciles, otros aspectos meramente investigativos van a elucidarse en este congreso de especialistas. No debo invadir otros terrenos y, por otra parte, confieso que no estoy preparado para ello.

Vengo aquí como autor teatral español y, fundamentalmente, como espectador y espectador apasionado del teatro. Espectador, además tradicional, que busca en el teatro tanto el pasado, como el presente y el futuro sin dejarse condicionar por los ismos y las evoluciones. Y el título de mi ponencia resulta suficientemente claro: "El teatro romántico que yo vi".

Vamos a hablar, pues, de lo que yo he visto. Y debo decir que aunque tengo bastantes años, entiendo que no son demasiados a la hora de comprobar que alcancé a ver en los escenarios españoles algunas obras románticas y además representadas al estilo romántico. Ello dará idea del fuerte arraigo que el teatro romántico ha tenido en España. Por ejemplo, hay que decir que el famoso *Don Juan Tenorio* de Zorrilla se ha venido representado anualmente en España, por la fecha tradicional de los difuntos, a primeros de noviembre, hasta hace poco menos de un quinquenio. Y aún hoy, este mismo año de 1981, los medios de comunicación españoles, incluida la televisión, no han dejado de recordar al "desaparecido" Don Juan, personaje que por el mes de noviembre, como digo, aparecía en los escenarios españoles, junto con los primeros fríos, las primeras castañas asadas y las primeras capas y abrigos. Ni los movimientos naturalistas, realistas, existencialistas y vanguardistas, pudieron con la sombra tradicional del Tenorio y lo único que podría con ella fue la tecnología industrial del automóvil y el éxodo a la carretera. Esto, hizo desaparecer a Don Juan Tenorio, como está haciendo desaparecer el teatro en general y no — como se ha dicho últimamente — la ley de divorcio recientemente aprobada en España y la transformación del seductor en simple "voyeur" como afirmaban los avispados periodistas, ni tampoco la democracia como han dicho otros, pues épocas democráticas hubo en que Don Juan Tenorio siguió apareciendo anualmente y con toda su majestad.

Quiere decirse que el teatro romántico en España ha tenido vigencia hasta muy mediado el siglo XX y cuando digo teatro romántico, me refiero al teatro del siglo XIX y no a los derivados neorrómanticos solamente.

Me van a permitir que me extienda un poco sobre esta obra zorrillesca, que considero un arquetipo del teatro popular romántico de España:

El *Don Juan Juan Tenorio* fue quizá la primera obra teatral que yo conocí, casi al adquirir el uso de la razón, como vinieron a conocerla casi todos los que pertenecen a mi generación y no digamos los de generaciones anteriores. El Tenorio de Zorrilla resultó, prácticamente hasta hoy, un personaje doméstico. El Tenorio (como se conocía familiarmente) era casi sinónimo de teatro. La palabra "tenorio" y no Don Juan sirvió y sirve aún para definir al seductor más o menos populachero. "Fulano de tal es un tenorio", afirmaban, y no "es un Don Juan". Quiere decirse, por consiguiente, que el apellido Tenorio del personaje zorrillesco vino a eclipsar un poco al nombre de pila, a ese Don Juan, de Tirso de Molina, de Zamora y de la ópera mozartiana. El notorio apellido de Tenorio vino a dar a Don Juan un casticismo familiar, como de amigo de casa, despojándole de cierta universalidad, de cierta abstracción intelectual. Vino a ser una reencarnación nueva, cercana al espectador popular, del Don Juan de Tirso y sus seguidores. Este Don Juan Tenorio, ya concretizado (podría apellidarse también Pérez, o Rodríguez, o Gómez) se mueve en un paisaje, en un área más doméstica, más cerrada que su ilustre precedente clásico. Se hace más comprensible, más cálido, más propenso a la crítica humorística (ya sabemos que se hicieron innumerables caricaturas cómicas y cómico-musicales del *Tenorio*). En suma a este Don Juan ya se le puede quitar un poco el "don", ese "don" que en España, hasta hace poco significaba aristocracia, y puede llamársele, como se le ha llamado, por el simple apellido de Tenorio. Y despojado de hidalguía este personaje viene a ser lo que en el siglo XIX se denominaba un "silbante", un seductor de clase media. No por ello dejará de ser un personaje heroico y romántico hasta las cachas. Por el contrario, al reducir su ámbito y su acción, viene a humanizarse, a hacerse más comprensible y por consiguiente más familiar al público de los anfiteatros españoles. Nuestro Tenorio, en la obra zorrillesca, solo se enfrenta a una mujer, Dona Inés, aunque se hable de otras seducidas ("desde la princesa altiva/a la que pesca en ruin barca"). Y esta Doña Inés, si bien es noble, e hija de un Comendador, resulta también un personaje próximo, familiar, que no se tiene que llamar Tisbea, ni Amarilis, sino Inés simplemente. Nuestro Don Juan aparece moviéndose solamente en España, concretamente en Sevilla. Ya ha desaparecido de los escenarios italianos, aunque se hable de pasadas andanzas por Roma y por Flandes. Este Don Juan ya no pertenece al Imperio, sino a la España décimonona que ha establecido su nueva división territorial administrativa. Pero por eso mismo, por moverse en un ámbito digamos provinciano, se hace más simpático, incluso. Transcurre la acción en la Sevilla del siglo XVI, pero lo cierto es que apenas se entrevé Sevilla en la obra.

Creo que el espectador está pensando en Madrid. Y Tenorio es un madrileño aventurero de amores por las callejas de la Villa del Oso y el Madroño. Las concreciones geográficas no fueron más que concesiones hechas por Zorrilla al personaje legendario.

Pero tal vez lo que singulariza verdaderamente al Tenorio de Zorrilla frente a su modelo, el *Burlador de Sevilla* de Tirso, sea el haber dado al personaje una dimensión religiosa que, es curioso, el padre de la primera criatura no le dio, con haber sido el autor de *El condenado por desconfiado*. Parece ser que Don José Zorrilla bebió tanto en las fuentes de Tirso y conocía tan a fondo la obra de Tirso que añadió esa nota de salvación y religiosidad recóndita del *Tenorio*, que aleteaba en la obra de Tirso. Creo que — como señalaba al principio — Gonzalo Torrente Ballester afina muy bien al decir que el *Tenorio* de Zorrilla es un "auto sacramental". ¿Cómo no haberlo advertido antes? ¿Qué otra cosa es — digo yo — ese apoteosis ingenuo y candoroso en que Don Juan, sube a la gloria de la mano de Doña Inés, rodeado por angelitos con sus flores y bengalas? Dona Inés es la Virgen, la Gracia Santificante, y Don Juan el pecador arrepentido. El drama culmina en una exaltación eucarística. En una exposición del sacramento del amor espiritual, fuente de salvación y justificación.

Pero dejando aparte este final de auto sacramental, observamos que don Juan Tenorio es un personaje religioso a través de toda la obra. Un personaje religioso, aunque no creyente. Don Juan alardea, como cualquier españolito de su descreencia, sin detenerse en la blasfemia ("llamé al cielo y no me oyó"), pero lo cierto es que hay un fondo religioso latiendo en su alma constantemente. Esta religión latente, en un incrédulo de apariencia, es algo muy español y uno de los motivos — creo yo — del éxito que tuvo el personaje en el pueblo. Don Juan Tenorio, como cualquier español que hace gala de ateísmo, vive impresionado por la religión, por lo sacro. Profanar un convento de monjas resulta una aventura maravillosa, porque tiene un profundo respeto, un sacro respeto al recinto conventual; arrancar del claustro a "una novicia" no puede compararse al placer de sacar de su palacio a una Doña Ana de Pantoja cualquiera. "Entrar a saco en Gante, en el palacio episcopal, cuando Su Eminencia estaba presidiendo el Coro", era demostrar el colmo, el summum de la hombría y de la descreencia.

El miedo, la superstición, el culto a la muerte son sentimientos tan españoles... Don Juan Tenorio deambulará por los cementerios, hablando con sus propias víctimas ("Si buena vida os quité / buena sepultura os dí") para romper el sortilegio de la ultratumba y sentirse así fuerte y viril, pues nada habrá más machista que desafiar a la Muerte. Y al fin, después de la depravada vida, la salvación, la gloria y la paz eterna, por haber amado mucho.

Mezcla de escarnio y sacramento, juego de escarnio medieval y auto sacramental en una refundición popular con ramalazos sainetescos, melodramáticos y hasta zarzueleros. He aquí el mérito de esta obra en la que Zorrilla supo condensar tantos imperativos del hombre español que le hicieron vibrar y sentirse cercano, en carne y hueso, de este héroe plenamente romántico.

Y aún habría que hablar de la forma en que está escrito este drama, de la versificación tan popular con sus sonoras redondillas — el metro romántico por excelencia — sus romances, sus letrillas, sus ovillejos... Verso fluido, que mana como un borbotón de agua por un cano grueso de fuente popular. Versos los del *Tenorio*, plagados de hermosos ripios, despreocupados de estética consciente y por eso llenos de un ritmo simpático, versos que se aprendieron de memoria tantos y tantos. ¿Quién durante los larguísimos años de vigencia del *Tenorio* no se sabía de memoria y recitaba ante los amigos la famosa "escena del sofá", que quedó como un arquetipo, como una costumbre, como un modelo de la declaración amorosa, porque el sofá en que Doña Inés escucha la apasionada declaración de Don Juan se convirtió también en sinónimo de engaño? "Me hizo la escena del sofá" decían las gentes para describir la engañosa declaración del pretendiente arrepentido de sus malas hazañas.

He visto, como es natural, muchas veces representar esta obra zorrillesca. Tal vez fue esta una de las primeras obras que vi de niño y me animó hacia la vida del teatro. Representar el *Tenorio* era algo obligado para cualquier actor y actriz. Puede decirse que un actor no se consagraba definitivamente si no alcanzaba a representar con éxito a Don Juan Tenorio. Lo mismo puede decirse de una actriz que no hubiera representado a la heroína Doña Inés. El público, que se sabía de memoria muchos pasajes de la afortunada obra, esperaba severo a juzgar al actor de turno en las escenas culminantes — la del sofá, por supuesto, los ovillejos de la segunda estampa, etc. — para premiarlo con grandes ovaciones o reprimirlo con un silencio severo. Creo que durante muchos años no hubo primer actor en España que no hubiera interpretado el *Tenorio* por la fecha tradicional de los Difuntos. En Madrid, en Barcelona y en las importantes ciudades españolas, llegaban a reunirse dos o tres y aún más *Tenorios* distintos en distintas salas, interpretados por los divos del momento. El público escogía gozoso a su intérprete favorito y decía: "vamos a ver el *Tenorio* de Emilio Thuiller, o el de Ricardo Calvo, o el de Enrique Borrás". Y con cada galán se escogía a la dama: "vamos a ver a la Guerrero en Doña Inés". "Veamos como interpreta a la Inés Margarita Xirgu". Y las representaciones se ajustaban perfectamente al patrón romántico. Aunque por entonces no existía la dirección escénica el caso es que

cada compañía intentaba reflejar con mayor fidelidad el mundo del *Tenorio*. Rivalizaban las compañías en presentar un cementerio bien lúgubre, con sus nubes aborascadas y su mortecina luz lunar, su coro de esqueletos brillantes de fósforo con las apariciones de los difuntos — Doña Inés, el Comendador, llenas de cándida fantasmagoría, para culminar en el apoteosis celeste con gran gasto de bengalas y ruedas luminosas, coros de querubines y música celestial.

Y aún se realizaban experiencias escénicas sobre el texto tenoriesco, experiencias arriesgadas. ¿Cómo no recordar las representaciones de *Don Juan Tenorio* llevadas a cabo por un actor como Enrique Rambal, valenciano funambulesco, que hacía bajas desde lo alto del escenario a las sombras mortuorias y sembraba de fuegos fatuos el cementerio? ¿Cómo no recordar, allá por los finales de la década de los cuarenta — ayer mismo — la versión que Salvador Dalí hizo del *Tenorio*, vistiendo a Don Juan de mariposa, con alas coloradas y a Doña Inés de flor, de lirio invertido, a los comparsas les convirtió en hidras de varias cabezas, sin que la esencia del drama perdiera?

Una obra, el *Tenorio*, en que se han podido interpretar mitos freudianos, teorías marañonescas, hipótesis simplemente teatrales, caricaturas, conatos de revista musical, sin que el personaje, el chisgarabís seductor, llegara nunca a borrarse. He aquí la fuerza de un personaje cuando está concebido con la tremenda totalidad con que lo concibió Don José Zorrilla.

El protagonista de *Don Alvaro o la fuerza del sino* fue otro personaje vigente en la escena española hasta no hace muchos años. Otro personaje que un actor tenía que interpretar, para consagrarse como actor. Arquetipo de la virilidad, la ternura y la pasión, este personaje aventurero, perdido entre los laberintos de la milicia, la picaresca y los claustros, era presa codiciada de los grandes actores españoles. Suficientemente conocido el drama aquí en Italia, aunque sólo sea a través de esa ópera bellísima insustituible en los más habituales repertorios del teatro musical italiano, no voy a entrar en su análisis — el profesor Caldera nos va a hablar de ella — sólo diré que por la rotundidad de su expresión, por su sonoro verso que consagró a su autor Angel de Saavedra, como uno de los puntales del romanticismo español, hizo vibrar siempre a los públicos españoles y satisfizo con creces las ansias de gloria de los muchos actores españoles que interpretaron a su héroe.

He visto más de una representación — ya mediado el siglo XX — de esta hermosa obra romántica (y por supuesto he escuchado la ópera). Actores españoles que se preciaban de galanes, aunque alcanzaran ya el medio siglo de edad, que al igual que en el *Tenorio*, demostraban su capacidad de primeros actores.

Siempre vi el *Don Alvaro* escenificado con aquellas decoraciones pintadas que — a pesar de los avances de la escenotecnia — nunca han superado las nuevas escenificaciones: esos lienzos pintados, donde se reproducía el aguaducho, la venta andaluza, el monasterio entre cipreses, los riscos eremitas y ¿qué decir de la batalla con sus bombardas de fósforo y sus estampidos de guardarrope? Ese Don Alvaro interpretado unas veces por Fernando Díaz de Mendoza, por Thuiller, por Vico, por Ricardo Calvo, y más recientemente por Alfonso Muñoz o Enrique Guitart.,.

No puedo hablar de haber visto representaciones de dramas como *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, ínclito político y plumífero romántico, ni de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, ni tampoco — y esto sí que lo lamento — del gran éxito romántico español, *El Trovador* (aunque he paladeado muchas veces la gran ópera de Verdi). Tal vez esta obra, *El Trovador*, por su desmesura, por su tempestuosa concepción romántica, donde no falta nada, absolutamente nada, ha resultado más difícil de transvasarse a través de los años. No hubo probablemente empresario con la suficiente valentía para acometer la aventura de reponer en los escenarios españoles de la segunda mitad del siglo XX un drama tan arriesgado. Y mucho menos, por supuesto, otras obras del mismo autor, que yacen ya casi sepultadas en el olvido y que — opino yo — aún habrían de rescatarse para emprender ese retorno a las fuentes que está exigiendo el teatro de hoy.

Sin embargo pude ver también otras obras zorrillescas, menos conocidas que *El Tenorio* y que, curiosamente, estaban aún vigentes a mediados de este siglo. Extrañamente, tal vez por el imperio de actores maduros, como Ricardo Calvo o Enrique Borrás, por ejemplo, en la época de mi juventud, se representaban obras como *El zapatero y el rey*, que el público aplaudía con el mismo entusiasmo que aplaudía cualquier obra de Jacinto Benavente. Yo recuerdo una interpretación de esta obra por el ya añoso, cargado de espaldas, ronco y casi hemipléjico actor Ricardo Calvo. Aquel actor en plena ancianidad manejaba la espada con gran entusiasmo, dando mandobles en el aire, mientras soltaba con voz ronca, a través de sus dientes postizos el torrente de versos con voz enardecida.

El mismo actor, Don Ricardo Calvo, era el intérprete de otra obra zorrillesca, *Traidor, inconfeso y mártir*, que el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid representó con gran éxito a finales de la década de los cuarenta. Ricardo Calvo interpretaba, con gran sobriedad y mayestática postura, el misterioso personaje de Gabriel de Espinosa, el famoso pastelero de Madrigal de las Altas Torres que pretendía ser el Rey de Portugal. En esta ocasión la labor del actor se vio circundada por una gran escenografía y una experta dirección por parte — creo,

aunque no estoy seguro — del director español Luis Escobar- Esta curiosa obra de intriga y ficción a la vez, parecía estar más acorde con el tiempo en que se representaba, tal vez porque aquí Zorrilla adopta, consciente o inconscientemente, algunos rasgos del teatro psicológico, ciertos retazos naturalistas anunciadores ya del final del romanticismo. Parece adivinarse ya el naturalismo de Ibsen en los sombríos cuadros de *Traidor, inconfeso y mártir*.

Todas estas obras, plenamente románticas, alternaban con esos otros productos de lo que podríamos llamar "neorromanticismo", como son las obras de Eduardo Marquina, de Villaespesa, de Ardevín e incluso de José María Pemán. El romanticismo, como todos los movimientos que han zarandeado a las almas populares, se resistió a morir durante mucho tiempo y aún arrastró su cola de cenizas y pequeños resplandores hasta no hace muchos años.

Y llegados al momento presente, tal vez sea ocasión ahora con motivo de este II Congreso de Teatro Español Romántico, preguntarse si el movimiento romántico está totalmente muerto, suponiendo que los movimientos artísticos creadores, que tuvieron una vigencia profunda en el ánimo de las gentes, mueren totalmente y no resucitan, transformados, en otros movimientos posteriores. Por muy aventurada que resulte la hipótesis cabe conjeturar que los "ismos" posteriores fueron condicionados por el romanticismo, bien por contraste y oposición, o bien por transformación. ¿No cabe suponer en el largo, variado y caótico movimiento de los "ismos" europeos en que vendría a desintegrarse el primer modernismo, una serie de imperativos románticos? Recordemos el surrealismo, por ejemplo y su ansia de expresar lo oscuro, lo misterioso y lo inefable. ¿Acaso no hay una carga romántica en los surrealismos europeos de los años 20?

De cualquier manera habría que resucitar el romanticismo y exponerlo, o contrastarlo de nuevo al público. Las obras españolas que aquí se han estudiado y a las que puede atribuirse un rango "clásico", es decir un carácter de modelo, de arquetipo de lo que fue el movimiento romántico en el teatro, no debieran yacer en el olvido.

La situación teatral por la que atraviesa España en estos momentos es, como en casi todos los países de Occidente, bastante precaria. El teatro parece que no es el espectáculo adecuado a esta era tecnológica. El espectáculo de esta hora, no nos engañemos, es el deporte masivo, la música electrónica, la televisión, los espectáculos dirigidos a las masas. La tecnología del automóvil ha alejado a las gentes de los teatros. Y el teatro, a su vez, en una desesperada lucha por sobrevivir se ha ido complicando, se ha tecnificado al máximo, haciéndose difícil, esotérico, con lo cual el público se ha ido desentendiendo de este arte.

Sigo creyendo yo que en estos momentos queda poco por descubrir en el teatro. Hemos llegado ya hasta el absurdo de crear una forma llamada "anti-teatro". Por eso estimo que hay que volver a las fuentes primitivas del teatro, hay que investigar en los orígenes y tratar de hallar esa motivación que hoy se nos aparece tan oscura, que hacía a las gentes llenar los anfiteatros para escuchar las palabras de Eurípides, de Shakespeare, de Pirandello. Volver a las fuentes, esta es la cuestión. Algunos ensayos se han hecho ya. En esta vuelta a los orígenes del teatro, no cabe la menor duda de que el movimiento romántico ofrece una sugestiva gama de gratificaciones que deberían volverse a poner de manifiesto. Ofrecer de nuevo al público un *Don Alvaro*, un *Trovador*, un *Tenorio* y tantas otras obras que hicieron vibrar a nuestros antecesores sería volver a reencontrarnos con los viejos dioses de Talía que, aún muertos, siguen impresionando nuestras almas.

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ