

Julián Gállego

Pintura y teatro

Coincidiendo con el inicio de la temporada de exposiciones en la Fundación Juan March, el 18 de septiembre, con la dedicada a David Hockney, comenzó la de los cursos universitarios con el ciclo de cuatro conferencias que dedicó el profesor emérito y crítico de arte Julián Gállego al tema de «Pintura y teatro».

Así, el martes 22 de septiembre habló de «Renacimiento y Comedia del Arte»; el jueves 24, de «Del Barroco al Neoclásico»; el martes 29, de «Romanticismo y Simbolismo»; y el jueves 1 de octubre, de «De los Ballets rusos a Hockney». El profesor Gállego ilustró con diapositivas sus conferencias y de éstas se ofrece a continuación un breve resumen.

Podríamos pensar si cabe un teatro sin espacio, es decir, si la noción de un espacio, de un lugar, de un sitio es consustancial con el teatro. En el fondo, no. El espacio no tiene por qué ser un espacio determinado; incluso el espacio puede estar determinado por el propio grupo que está actuando o por el grupo que está viendo el espectáculo.

El teatro, en definitiva, es una creación permanente de una realidad que sabemos falsa; vamos al teatro, y por eso es teatro, con ánimo de aceptar la ficción.

En la Edad Media, los trajes en el teatro eran una cosa sagrada y aparecían cada cual, como en la pintura, ateniéndose al significado de los colores. Tenían que ser vistosos, para que a la gente se le fueran los ojos detrás, y además tenían que ser colores simbólicos. En el siglo XV, el actor que hacía de Dios Padre tenía que ir con guantes; el blanco representaba la verdad; el verde, la esperanza, y el azul, la justicia.

Cervantes escribió que el inventor del «teatro nuevo» fue Lope de Rueda, y decía que todos los aparatos de un autor de comedias cabían en un costal; el escenario, cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, y con que se levantara del suelo cuatro palmos, bastaba.

El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía de lo que llamaban vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando, sin guitarra, algún romance antiguo. Esto escribe Cervantes.

En 1574, el italiano Alberto Canassa alquiló el Corral de la Pacheca, cubrió con techo el escenario —hasta el momento el escenario parece que no tenía techo necesariamente— y el resto con un toldo. En 1579 se construyó el primer teatro de Madrid, en la calle de la Cruz, que fue el Corral de la Cruz. Y en 1582, el Corral del Príncipe.

Si vemos la iconografía de Micenas o un poco más tarde la de los etruscos, nos encontramos con figuras de personas en ventanas como si fueran palcos, es decir, da la sensación de que ya había lugares desde los que se podía contemplar una escena.

En Grecia, los primeros teatros eran tablados bajo un emparrado, pero al desarrollarse la literatura se hicieron edificios especiales con graderías a semejanza de los que tenían los estadios, los hipódromos; luego pasan a asientos en forma de círculo, aprovechando un declive.

Para que no se perdiera el sonido se hizo un muro escénico, que empezó liso y cerrado, luego tuvo una



Julián Gállego nació en Zaragoza en 1919. Ha sido profesor de las Universidades de la Sorbona (París), Autónoma y Complutense de Madrid; de esta última fue catedrático y actualmente es profesor emérito de Historia del Arte. Es académico de Bellas Artes de San Fernando, crítico de arte del diario ABC y autor, entre otros títulos, de *El cuadro dentro del cuadro*, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* y *El pintor, de artesano a artista*.

puerta, después se decoró con columnas, con estatuas, y ese muro llegó en Roma a tener una riqueza inmensa.

El teatro más moderno que se hizo en Italia a finales del XVI tenía una sala en forma ya de herradura, pues se había descubierto que se veía mejor de esa forma y no en semicírculo. El Teatro Farnese, de Parma, puede ser considerado el primer teatro totalmente moderno.

De la Comedia del Arte pasan a la literatura todos unos personajes, empezando por Pulcinella, que es un infeliz, que va de blanco, y es la víctima de la fiesta; al pasar a Francia se llamará Pierrot, y adquirirá un as-

pecto más romántico, y en Rusia, Petruska. También está Arlequín, un ser astuto, muy gracioso, que va a quedarse en la ópera seria como acompañante, como servidor.

La mujer puede llamarse Spinetta o Colombina, Colombina en el teatro francés. Hay necesariamente un señor mayor al que le toca hacer el ridículo, que es Pantalón y que daba mucha risa verle con esos calzones que le llegaban a ras de suelo, en lugar de hasta la rodilla —y de ahí viene el nombre de esta prenda—.

Estos personajes aparecen todavía hoy y siguen teniendo vigencia en el teatro de muñecos para delicia de niños. Es curioso que estos personajes de guiñol, representados de forma tan primaria, sigan teniendo un éxito increíble con comedias de una pobreza argumental tremenda (porque el que mueve los muñecos sólo tiene dos manos, y siempre son diálogos: se esconde uno y sale otro, y se cambia la voz), y siempre con golpes de comicidad que son los mismos que se empleaban entonces en la Comedia del Arte, en las obras de Molière.

En el siglo XVII se pone de moda, a través del teatro francés, la teoría de las tres unidades (tiempo, lugar y acción). Para que una obra sea perfecta tiene que suceder en un espacio de tiempo muy corto y en un lugar del cual no se muevan; por lo demás, no hay acción, todo lo cuentan: pasan cosas terribles, pero nunca en escena.

Esto da origen a situaciones muy ficticias; pues tienen que pasar muchas cosas en veinticuatro horas y por eso los autores tienen que exagerar su habilidad para que no se note esa confluencia de casualidades en un solo día.

Esto en España realmente no tuvo mucho éxito y Lope de Vega cambiaba continuamente de lugar de acción, daba argumentos entremezclados, etc. Calderón se tomó muchas libertades, y más que nadie Shakespeare. Mo-

lière, en cambio, respetaba la regla de las tres unidades, y Racine, no digamos.

A Lope le tiene sin cuidado el aparato escénico, las acotaciones son increíblemente simples, y acepta que sus comedias sean consideradas en Francia y en Italia como bárbaras por no ceñirse a las tres unidades. Pero Lope, escribiendo sus versos, tenía un extraordinario sentido plástico.

Con Calderón la cosa cambia bastante. Con él, por influencia del lujo en la corte de Felipe IV, las escenografías cada vez son más ricas, más pomposas y con más mutaciones.

En 1623, el italiano Julio César Fontana levanta y arregla escenarios al aire libre en los que actúa la familia real. Este hecho es normal en todas las cortes europeas, y en el siglo XVIII surgen pequeños teatros para diversión de los reyes.

En 1628 llega a Madrid el italiano Lotti, gran inventor de tramoyas, quien organiza grutas iluminadas artificialmente, carros e islas flotantes; también proyecta catafalcos, monumentos de Jueves Santo, y todo esto indica una teatralización total de la cultura en todas las esferas.

Romanticismo y simbolismo

Con el cambio de ideas, a partir de la Revolución Francesa, el pueblo se siente llamado a ir al teatro y hay que hacer por ello teatros mayores. Incluso se produce un cambio de género, pues hasta entonces una cosa tan complicada de montaje como *La flauta mágica* de Mozart se había montado en un teatro pequeño y con un escenario relativamente pequeño.

A partir de ahora se va a hacer otro tipo de teatro, que es la gran ópera del siglo XIX, en la cual verdaderas masas de figurantes, de cantantes, etc., tienen que caber en un escenario de dimensiones colosales.

En este paso del XVIII al XIX, otro problema que hay que afrontar es el

de si hay que seguir o no la regla de las tres unidades. En 1831 tiene lugar en París un acontecimiento trascendental (los franceses aseguran que ahí comienza el romanticismo; aunque esto sea bastante discutible, pues hoy se piensa que el romanticismo existía ya desde mediados del XVIII), que es lo que se ha llamado «la batalla de *Hernani*», y que supone un cambio radical en el concepto de obra de teatro.

El combate se entabló entre los señores amigos de las tres unidades y del teatro antiguo y los jóvenes modernos, entre ellos Gautier, que se puso un chaleco rojo y con eso llamó mucho la atención.

La gran discusión fue, pues, si había que seguir la regla de las tres unidades o si era una regla ridícula, dado que grandes escritores como Goethe o Shakespeare o Calderón no la habían seguido.

En ese tiempo, en España se da a la vez un teatro romántico y un teatro clásico. Es curioso que Leandro Fernández de Moratín, el amigo de Goya, el autor de *La comedia nueva o el café*, que es una de las comedias más novedosas e inteligentes que se han escrito en España nunca, fuera capaz de traducir el *Hamlet*, de Shakespeare, que para sus gustos classicistas tenía que ser una monstruosidad, pero Moratín lo salvaba por la belleza de sus escenas, aunque no respetara las tres unidades.

El teatro español se afianza por esos años con obras de Martínez de la Rosa, Duque de Rivas, Espronceda, Larra, García Gutiérrez y Zorrilla —muchas de estas obras van a terminar siendo adaptadas para la ópera, dado que en la ópera se podía gastar más—. Entre estas obras y sus escenografías y la pintura de la época se producen semejanzas evidentes.

En el teatro del siglo XIX hay dos telones esenciales: el telón de boca y el de fondo. El de boca nos prepara a lo que va a suceder y deja un espacio corto, que puede servir para una escena de una calle con pocos personajes, mientras se prepara el decorado más

complicado detrás. El telón de fondo sirvió siempre de reserva y de solución, para cuando el decorado se complica.

El escenario en este siglo se complica también mucho, puesto que el escenario tiene que dar idea de la enormidad de la acción. El escenario debe tener una doble altura, para poder subir y bajar los decorados.

El cambio de decorados que exige la acción romántica hace que haya que tener una reserva para los distintos decorados. La luminotecnia, a partir de la invención del gas, adquiere una importancia extraordinaria.

En el ballet, el decorado, por el contrario, no es demasiado esencial y resulta bastante artificioso. Ha sobrevivido casi hasta nuestros días a base de bambalinas y de telones pintados de tela o de papel.

Con Tchaikovsky la cosa varía, pues además de que sus ballets son en tres actos, verdaderos y largos, y con mucha orquesta y gran número de bailarines, el hecho de que sea un teatro oficial, como es el Teatro Imperial de Rusia, hace que los decorados sean muy complejos y con ellos llega el momento de la grandeza del espectáculo romántico del siglo XIX.

De los ballets rusos a Hockney

El ballet es una creación del siglo XVIII proveniente de la corte francesa de Luis XIV y de ahí fue evolucionando. En el siglo XIX tuvo una autonomía propia, con academias y grandes compañías, y desde mediados del siglo empezaron a descollar los ballets rusos. Las compañías rusas eran muy tradicionales, porque estaban convencidas del valor de su estilo.

Pero hubo una gran renovación hacia los años diez de nuestro siglo, cuando un señor que no era bailarín, ni hombre de teatro, ni siquiera un mecenas muy rico, que se llamaba Sergio Diaghilev, montó una compañía de ballet y empezó a mostrar los ballets de una forma distinta.

En lugar de tratar de ambientar con decorados de tipo tradicional, como todavía se ve en Rusia, él quiso que el escenario fuera una especie de cuadro y que los trajes que llevasen los bailarines contribuyesen a dar esta sensación de pintura.

Y por eso los encargaba a grandes pintores, que se hicieron escenógrafos gracias a él, como Bakst, por ejemplo, que es con quien más colaboró. Pero también trabajaron Picasso, De Chirico, Braque, Delaunay, Matisse, Modigliani, etc. Realmente echó mano de todos los pintores del momento.

Este concepto de escenario como cuadro completo influye mucho en el concepto de decorado que los propios dramaturgos proponen para presentar sus obras. El escenario y los actores forman parte de una especie de composición pictórica.

Y esta idea es compartida por Hockney desde sus primeras escenografías para obras de Jarry o Cocteau o las más recientes basadas en piezas de Stravinsky o Wagner. □

Fundación Juan March

MÚSICAS Y CONFERENCIAS
PARA UNA EXPOSICIÓN

HOCKNEY

