

6-1997

El teatro dei piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos

Teresa García-Abad García

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

García-Abad García, Teresa. (1997) "El teatro dei piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 135-153.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

6

EL TEATRO DEI PICCOLI DE VITTORIO PODRECCA O LA RUPTURA DE LOS LÍMITES ESTÉTICOS*

M^a Teresa García-Abad García
(C.S.I.C.)

¡Una cosa sorprendente! Encontraremos en la historia de estos actores de madera las mismas etapas de desarrollo (hierático, aristocrático y popular) que ya hemos apuntado y que nos han servido como útiles medidas en nuestras investigaciones dentro del gran drama real. De hecho el humilde dominio del títere es como un tipo de microcosmos teatral, en el cual la historia completa del teatro está concentrada y reflejada, y en la que el ojo del crítico puede, con perfecta claridad, percibir el conjunto total de leyes que regulan el avance del genio dramático universal.¹

Estas palabras de Magnin sobre el teatro de títeres y marionetas vienen a definir la complejidad de un teatro que, como ningún otro, acertó a revelar desde la teoría y desde la práctica el auténtico camino para la renovación, para la *reteatralización* de la escena contemporánea, aunque este hecho no haya sido suficientemente reconocido. En este

* Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación "Teatro y sociedad: Nuevos enfoques críticos para una historia del teatro en Madrid entre 1900 y 1936" (PB95-0132), dirigido por M^a Francisca Vilches de Frutos (C.S.I.C.) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley) y financiado por el Ministerio de Educación y Cultura (Dirección General de Enseñanza Superior). Agradezco a sus directores la orientación para la preparación de este ensayo.

¹ Véase Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, París, 1852, pp.1-2, *apud* Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, editado por Concha de la Casa, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres, 1990, pp. 10-11.

sentido, la temporada de la compañía de Vittorio Podrecca,² lejos de significar una presencia más de las múltiples que anualmente pasaban por nuestros escenarios, suscitó una atención digna de tener en cuenta hoy para valorar en toda su dimensión el alcance de montajes ajenos a nuestra historiografía dramática, pero que en su día calaron profundamente en la sensibilidad de aquellos que tuvieron la oportunidad de presenciarlos, pequeños o mayores, letrados o profanos, teatreros o ajenos a la farándula.³

Vittorio Podrecca "italiano e hispanófilo ferviente", "gran retablista", "genial taumaturgo italiano, el director de la compañía mejor disciplinada que hemos visto",⁴ era el artífice de una conjunción artística en la que se armonizaron la música, la danza, el color, la palabra y el gesto, en una combinación de códigos raramente presente en nuestros escenarios, a la que se refirió Dario Niccodemi con el apelativo "teatro de prodigios".⁵

El público español pudo asistir casi en primicia a las evoluciones de este teatro de fantoches que en 1924 iniciaba una gira mundial cuyo primer destino sería Gran

² Vittorio Podrecca (1883-1959), descendiente de una familia de músicos, comediógrafos, periodistas y actores venecianos es el fundador, empresario y director de la compañía italiana de marionetas *I Piccoli*. Su creación tenía lugar en 1914 en Roma, en la sala Verdi del Palazzo Odescalchi, fecha en la que comienza una incesante actividad teatral que se extendería a través de toda una década. Podrecca apeló a la colaboración de reconocidos pintores e ilustradores, algunos de los cuales se iniciaron como escenógrafos en su teatro: Angoletta, Cambelloti, Caramba, Cominetti, Depero, Oppo, Pompei, Prampolini, Sensani, Tòfano y muchos otros. Véase la *Enciclopedia dello spettacolo*, Firenze/Roma, G. C. Sansoni, 1960, pp.254-256.

³ La impresión causada por una representación del Piccoli en Salamanca está en el origen de la dedicación a las marionetas de uno de nuestros grandes marionetistas, Natalio Rodríguez, *Talio*. Véase Sebastián Gasch, "El gran marionetista Natalio Rodríguez, 'Talio'", en *Titeres y marionetas*, Barcelona/Buenos Aires, Argos, 1949, pp. 49-53.

⁴ Véase, "Movimiento teatral. El teatro para niños. Un artículo de Ruggero Palmieri", *Heraldo de Madrid* (15-X-1924), p.6; "Movimiento teatral. Teatro dei Piccoli. 'La garza ladra [sic]' ('La urraca ladrona')", *Heraldo de Madrid* (12-XI-1924), p.6, y "Zarzuela. 'El gato con botas'", *Informaciones* (7-XI-1924), p.6.

⁵ Dario Niccodemi, "El Teatro de los Prodigios", *El Sol* (30-VII-1924), p.2. La compañía estaba integrada por veinticinco o treinta personas encargadas de mover y dar vida a 1.240 marionetas, parte del volumen del equipaje de Podrecca, cuyo peso oscilaba alrededor de unas 20 toneladas. Cipriano de Rivas Cherif se atribuye la iniciativa de la temporada, así como la dirección del espectáculo. Véase Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, edición de Enrique de Rivas, Valencia, Pre-Textos, 1991, p.39.

Bretaña⁶ para continuar por España, Méjico, Cuba, Alemania, París...

Un breve acercamiento a la configuración del repertorio de la compañía de Podrecca nos avanza, en una primera aproximación, la renovación operada a través de dos pilares fundamentales: el cuento tradicional infantil y la ópera. Las sesiones se estructuraron sobre una pieza nuclear alrededor de la cual se ofrecían números breves, cuya gracia y popularidad fue recibida con similar, o incluso mayor entusiasmo, imprimiéndole a la representación un ritmo vertiginoso que no pasó desapercibido para la crítica --"Los espectáculos del Teatro dei Piccoli se prodigan con una generosidad que es ya despilfarro"⁷--.

Para inaugurar la temporada de la Zarzuela el 17 de octubre de 1924 se llevó a escena un espectáculo, compuesto por tres partes, que incluyó la representación de *La Bella Durmiente del bosque*, cuento convertido en magia en tres actos y nueve cuadros por I. Bistolfi, con música de Respighi y decorado de Bruno Angoletta. Al núcleo central, precedieron unas palabras de presentación en castellano a cargo del director de la compañía y la exhibición de algunos números de variedades: *Serafin en la bola*, la *Signorina Legnetti*, *Bil-Bol-Bul en la cuerda floja*, y una "gentil pareja" que interpretaba una tarantela de Rossini. Para cerrar el acto un "Fin de fiesta" que comprendía *Los tres ratas de La Gran Via*, *Salomé* y *Calabazópolis*.⁸ Algunas escenas sobresalieron por su invención y gracia emotiva. Tal es el caso del encantamiento de la princesa presenciado por el llanto de los reyes, la danza de los plañideros, la acción del cardenal y el milite glorioso, entre el rápido urdirse de las telarañas que velaban el conjunto.

⁶ Sobre la historia del teatro de marionetas en Inglaterra véase George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, London, Robert Hale, 1990.

⁷ S., "Información teatral. Zarzuela. Teatro dei Piccoli: 'Bianco e nero', 'La serva Padrona', 'El dúo de los paraguas', 'Cinco minutos en el Japón'", *El Sol* (15-XI-1924), p.5. *La Época*, por su parte, se mostraba incapaz de establecer jerarquías en una puesta en escena en la que se sucedían sin descanso un sin fin de números, calificando de "Miscelánea" su crónica del 15 de noviembre [V. E., "En el Teatro dei Piccoli. Miscelánea", *La Época* (15-XI-1924), p.3].

⁸ "Movimiento teatral. El teatro para niños. Un artículo de Ruggero Palmieri", *Heraldo de Madrid* (15-X-1924), p.6; R. M., "Los Teatros. Debut de Mimi Aguglia. 'Teatro dei Piccoli', *Heraldo de Madrid* (17-X-1924), p.5; "Informaciones y noticias. Espectáculos y Deportes. Teatro dei Piccoli", *ABC* (17-X-1924), p.26; Enrique Díez-Canedo, "Información teatral. Zarzuela. 'Teatro dei Piccoli', de Roma", *El Sol* (17-X-1924), p.2; M. Fernández Almagro, "Veladas teatrales. Zarzuela. Ensayo general del 'Teatro dei Piccoli', de Roma", *La Época* (17-X-1924), p.1; Ariel, "Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Libertad* (17-X-1924), p.3; José L. Mayral, "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17-X-1924), p.2; "Informaciones y noticias. Espectáculos y deportes. El Teatro dei Piccoli, de Roma, en la Zarzuela", *ABC* (18-X-1924), pp.32-33, y J.L. de M., "Zarzuela. La compañía de fantochines", *El Liberal* (18-X-1924), p.2.

Días más tarde (21-X-1924) se presentó la segunda sesión con la ópera bufa (*El Sol*) --ópera cómico-fantástica (*La Época*)-- en dos actos y seis cuadros, adaptación del cuento popular por Montedoro con música de Bottessini, *Ali-Babá*. Sobre la vieja fábula oriental se incorporaba una trama amorosa que la hacía "escenable" (*La Voz*). *Los tres morenos*, danzón americano, y *Crispino e la comare*, duetto de la ópera de los hermanos Ricci, completaban el programa de la función.⁹

La compañía de Vittorio Podrecca quiso ser fiel a la costumbre española de llevar al escenario el mito universal, ofreciendo en su tercera cita con el público su particular versión del *Don Juan*, de Mozart (31-X-1924),¹⁰ con decorado de Mignoni y figurines de Bruno Angoletta, por otra parte, una de las más tempranas obras del repertorio del Piccoli desde su inicio. La puesta en escena de la ópera de Mozart fue especialmente acogida por la crítica debido a la escasa presencia que había tenido en los escenarios líricos madrileños desde su última representación con motivo de la jura de la Constitución de Alfonso XIII, mientras que, "en cambio, habremos oído sus buenas docenas de 'Giocondas'".¹¹ El arreglo de la ópera mozartiana fue llevado a cabo por el maestro Renzo Massarani mediante una "habilísima labor de tijera" para concentrar, apretar la acción y acentuar el gesto. Tan oportuna representación llamó a confusión a las redacciones de algunos periódicos que llegaron a anunciar el "Don Juan Tenorio" de Mozart, un "don Juan" más clásico en el que, como en la vida, se mezclaba lo cómico y lo grotesco acentuando la españolización del libreto original. No pudieron los críticos dejar de establecer las comparaciones pertinentes entre el personaje de Leporello y

⁹ Véase J.L. de M., "Zarzuela. Ali-Babá de Bottessini", *El Liberal* (22-X-1924), p.2; *Ariel*, "Los Teatros. Zarzuela. 'Ali Babá'" *La Libertad* (22-X-1924), p.5; "Información musical. 'Ali Babá', en el Teatro dei Piccoli", *La Voz* (22-X-1924), p.2; M.F.A., "Veladas Teatrales. Zarzuela. 'Teatro dei Piccoli'. Estreno de la ópera cómico-fantástica, en dos actos y seis cuadros, de Bottessini, 'Ali-Babá'" *La Época* (22-X-1924), p.1, y S., "Información teatral. Zarzuela. Teatro dei Piccoli: 'Ali-Babá'", *El Sol* (22-X-1924), p.2.

¹⁰ C. de Rivas Cherif rastreaba en su crónica, que incluye figurines del propio don Juan y de Leporello, los orígenes de la tradición ritual española del Tenorio. Véase C. Rivas Cherif, "Página teatral del *Heraldo*. 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", *Heraldo de Madrid* (2-XI-1924), p.5.

¹¹ El *Don Juan* de Mozart, con un libreto adaptado por el abate Lorenzo da Ponte, se estrenó en Praga el 4 de noviembre de 1787, y en Madrid el 15 de diciembre de 1834, en el Teatro de la Cruz. El 17 de octubre de 1814 fue llevado a la Scala de Milán con la cantante española Lorenza Correa en el papel de Zerlina. Apareció por primera vez en el Teatro Real el 20 de abril de 1864, habiéndose representado en escasas ocasiones después de su estreno. La última en Madrid, para la mencionada función de gala en el Real con motivo de la jura de la Constitución de Alfonso XIII. Sus intérpretes principales fueron María Barrientos y el tenor Bonci. Véase Víctor Espinos, "En la Zarzuela. Teatro 'Dei Piccoli'. El Don Giovanni, de Mozart", *La Época* (1-XI-1924), p.1.

nuestro popularísimo Ciutti. De tablas abajo, Lía Podrecca fue la encargada de poner su voz a Zerlina, Irma Inalli a doña Elvira y Gina Palazzoni a doña Ana. El reparto masculino estuvo a cargo de Ettore Negroni en el papel principal, el Sr. Segré interpretó al comendador y Tito Verger puso su voz a Leporello. Se incluyeron, además, los tradicionales números de variedades: *Miss Blondin en el alambre*, un concierto de cámara y *Arlequín y las camas volantes*, que "consiguió darnos una idea clara y graciosa de lo que eran los pasos y entremeses de la 'Comedia del Arte'" (*El Sol*). Como cierre de fiesta, Podrecca deleitó al público con la popularísima *Salomé*.¹²

Otro cuento de Perrault, *El gato con botas* (6-XI-1924), sirvió de base para la adaptación que César Cui acompañó de una música deliciosa, en la cuarta puesta en escena de la compañía. "Cinco actos en diez minutos o la tragedia más grande del mundo dentro de la más pequeña de las óperas" (*El Sol*). El protagonista de la fábula era un gato, cuya fidelidad y cariño hacia Juanito, su amo, le llevaban a enzarzarse en las más fantásticas aventuras hasta que, con su valentía, conseguía conquistarle el castillo del Ogro y casarlo con la hija del rey. Algún crítico aprovechó semejante despliegue de heroísmo gatuno para poner a caldo al sector más granado del selecto auditorio de la Zarzuela, así como para recordar épocas pasadas, "cuando un Sagasta era acusado de poco demócrata y el verbo de Castelar repetía la famosa llamada de '¡Liberales, a defenderse!'".¹³ En *El gato con botas* se destacaron las escenas del baile ruso, la danza gatuna y el episodio del ogro.¹⁴ Precediendo a la función principal se puso en escena el número *Perico en zancos* o *La gitanilla*, al que se refirió el crítico del *Heraldo* como "verdadero 'virtuoso' de la fantochería". Como era habitual, la gran apoteosis final la

¹² Véase Ariel, "Los Teatros. Zarzuela. 'Don Juan'", *La Libertad* (1-XI-1924), p.5; S., "Información teatral. Zarzuela. 'Don Juan', de Mozart, en el Teatro dei Piccoli", *El Sol* (1-XI-1924), p.1; M. T., "Zarzuela. Teatro dei Piccoli. El 'Tenorio' de Mozart", *Informaciones* (1-XI-1924), p.5; C. Rivas Cherif, "Página teatral del *Heraldo*. 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", *Heraldo de Madrid* (2-XI-1924), p.5; Víctor Espinos, "En la Zarzuela. Teatro 'Dei Piccoli'. El Don Giovanni, de Mozart", *La Época* (1-XI-1924), p.1; Ad. S., "La vida musical. 'Don Juan' retorna", *El Sol* (2-XI-1924), p.4, y Dolz, "De música. 'Don Juan' de Mozart en el teatro dei Piccoli. Una admirable lección de los muñecos", *El Liberal* (5-XI-1924), p.2.

¹³ J.L. de M., "Crítica de Teatros. Zarzuela. 'El gato con botas'" *El Liberal* (8-XI-1924), p.2.

¹⁴ Esta sesión fue la que más éxito de público cosechó con un total de 24 representaciones. Por el contrario, *La criada señora* sólo se representó en una ocasión, alcanzando el resto una media aproximada de quince representaciones. Véase Dru Dougherty y JMM^a Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

En la siguiente sesión, el crítico de *La Voz* saludó la inclusión de una de las óperas de Rossini --"arreglo del melodrama rossiniano (*La Época*)-- más injustamente desterradas de los escenarios, *La urraca ladrona* [*La gazza ladra*] (11-XI-1924), en tres actos, que conservaba las más importantes melodías del original, maravillosamente vestida por los figurines diseñados por Caramba.¹⁶ Si bien la obra no resistía la comparación con *El Barbero de Sevilla*, el crítico de *La Voz* percibió su interés al constituirse en modelo por el que había de marchar con posterioridad la escuela italiana: Bellini, Donizetti y el mismo Verdi.¹⁷

La novedad de la sexta sesión de los Piccoli venía en este caso de la mano de Pergolesi con *La criada señora* [*La serva padrona*] (14-XI-1924), ópera cómica de cámara (*ABC*), conocida por el público madrileño por las audiciones que en los dos años precedentes había ofrecido la compañía de ópera de cámara Ottein-Crabbé, notablemente aligerada en este caso por la versión de Lía Podrecca y Tito Verger. Se llevó a escena también en esta velada el "intermedio lírico" (*La Libertad*, *Heraldo de Madrid*) --"cuadrito sentimental" (*La Libertad*), "argumento romántico" (*La Voz*), "estampa de finas tintas y delicados contornos" (*El Sol*)-- *Blanco y negro* (*Aventuras de Pierrot*) [*Bianco e nero*], de A. Pagán, musicado por Renzo Massarani y realizado en el escenario por Mario Pompei, en el que un Pierrot se enamora de una estatua de nieve, que su fantasía convierte en hermosa doncella y sus apasionados abrazos en fría agua; *Cinco minutos en el Japón*, número pintoresco de "una japonería más japonesa que el propio Yoshinara de Tokio" (*La Voz*), o "cuadrito arrancado al país de un

¹⁵ Véase R. M. "Teatro de la Zarzuela. 'El gato con botas'", *Heraldo de Madrid* (7-XI-1924), p.5; "Zarzuela. 'El gato con botas'", *Informaciones* (7-XI-1924), p.6; Ariel, "Los Teatros. Zarzuela. 'El gato con botas'", *La Libertad* (7-XI-1924), p.3; J. del B., "Información musical. 'El gato con botas', en el Teatro dei Piccoli", *La Voz* (7-XI-1924), p.2; V. E., "En el Teatro 'Dei Piccoli', 'El gato con botas'", *La Época* (7-XI-1924), p.3; S., "El Teatro. Zarzuela. Teatro dei Piccoli: 'El gato con botas'", *El Sol* (7-XI-1924), p.2, y J.L. de M., "Crítica de Teatros. Zarzuela. 'El gato con botas'", *El Liberal* (8-XI-1924), p.2.

¹⁶ Enrique Díez-Canedo insistía en el injusto olvido a que había sido sometida la ópera de Rossini, ahogada por el ruidoso éxito de otras obras maestras y recordaba que cantantes de la talla de la Malibrán o la Patti la habían incluido en sus repertorios. La Scala de Milán acogió su estreno en 1817, un año después de que lo hiciera *El barbero de Sevilla*, en Roma, al que recordaban algunos de sus pasajes.

¹⁷ Enrique Díez-Canedo, "Información teatral. Zarzuela. Teatro dei Piccoli. 'La urraca ladrona', *El Sol* (12-XI-1924), p.2; "Movimiento teatral. Teatro dei Piccoli. 'La garza ladra' ('La urraca ladrona')", *Heraldo de Madrid* (12-XI-1924), p.6; B., "Información musical. 'La gazza ladra', en el Teatro dei Piccoli" *La Voz* (12-XI-1924), p.3, y V.E., "En el teatro 'dei piccoli', 'La gazza ladra'" *La Época* (13-XI-1924), p.1.

abanico" (*ABC*); *El dúo de los paraguas*, versión caricaturesca de un pasaje de la zarzuela *El año pasado por agua*, y *Los tres ratas* de *La Gran Vía*.¹⁸

La séptima sesión de los Piccoli ofreció el tradicional cuento de Perrault *La Cenicienta* (20-XI-1924),¹⁹ musicado primero por Rossini y posteriormente por Massenet, versión esta última elegida para la función de Podrecca. Una semana más tarde subía al escenario la adaptación de la ópera de Gaetano Donizetti *El elixir de amor* [*L'Elisir d'amore*],²⁰ felicisimamente conseguida por Vittorio Rieti, autor también de la reinstrumentalización, a la que acompañó como fin de fiesta el paso de comedia *Marcelino o Cuál de los tres*. Episodios como "la encantadora, la teatral y caricaturesca presentación del doctor Dulcarama sobre su carroza, que tira un jaco inquieto y guía un negro, anunciador de su pomposo 'padrone' a toques de trompa, mientras los chiquillos rodean el carro, bulliciosos y traviesos" eran expresión de la riqueza sensorial del espectáculo.

La música de César Cui volvía a deleitar a los asistentes a la Zarzuela con su versión de *Caperucita* (4-XII-1924) ambientada con decoraciones de Prampolini, que compartía cartel con *La ocasión hace al ladrón* [*L'occasione fa il ladro*], de Rossini, dando por

¹⁸ "Página Teatral del 'Heraldo'. Teatro dei Piccoli. Un estreno", *Heraldo de Madrid* (15-XI-1924), p.5; *Ariel*, "Los Teatros. Zarzuela. Varias novedades", *La Libertad* (15-XI-1924), p.3; J. del B., "Música y músicos. Concieros y muñecos. Teatro dei Piccoli. 'La serva padrona', 'Blanco y Negro', 'El dúo de los paraguas', 'En el Japón'", *La Voz* (15-XI-1924), p.2; V.E., "En el Teatro dei Piccoli. Miscelánea", *La Época*, (15-XI-1924) p.3; S., "Información teatral. Zarzuela. Teatro dei Piccoli. 'Bianco e nero'. 'La serva padrona'. 'El dúo de los paraguas'. 'Cinco minutos en el Japón'", *El Sol* (15-XI-1924), p.5, y F.G., "Zarzuela. Teatro de niños", *Informaciones* (17-XI-1924), p.3.

¹⁹ "Movimiento teatral. Estreno en la Latina. Reposición en el Centro. Teatro dei Piccoli. Otras noticias", *Heraldo de Madrid* (21-XI-1924), p.6; "Zarzuela. 'La Cenicienta'", *Informaciones* (21-XI-1924), p.5, y A., "Zarzuela. 'La Cenicienta'", *La Libertad* (21-XI-1924), p.4.

²⁰ El *Elixir de amor*, de Donizetti, se encontraba entre lo más delicioso dentro de la musa festiva del autor. En España se había hecho popular tras su estreno en 1833, un año después del de Milán, en los teatros de la Cruz y el Príncipe [*Ariel*, "Los Teatros. Zarzuela. Elixir de amor", *La Libertad* (28-XI-1924), p.5]. El crítico de *La Época* se refería a la obra mediante la calificación genérica de "melodramma giocoso" y consideraba la vena melodramática de Donizetti de una fluidez un tanto vulgar, no sin dejar de reconocer la "gracia, emoción y espontaneidad muy frecuentes" de este *Elixir de amor* [Victor Espinos, "En el Teatro 'Dei Piccoli'. *Elisir d'amore*", *La Época* (28-XI-1924), p.1]. Véase también "Información musical. 'Elixir de amor', en el Teatro dei Piccoli", *La Voz* (28-XI-1924), p.3 y S., "Información teatral. Zarzuela. 'Elixir de amor', en el Teatro dei Piccoli", *El Sol* (28-XI-1924), p.2.

acabada la visita del Teatro dei Piccoli en la Zarzuela.²¹

Pero fueron, sin duda, los números breves los que provocaron una verdadera conmoción en el público y en la crítica, y de entre todos ellos, el de *Salomé* "la soberana y gallardísima etíope [...]" que se ha proclamado reina de todas las *Salomé*s que han pasado por todos los escenarios²² manifiestamente favorito de Juan del Brezo, rendido ante la gracia de la "hotentota" en el "fox" americano.²³

El espectáculo, pensado para un público infantil en principio,²⁴ caló muy profundamente en la sensibilidad de los mayores que, en la mayoría de los casos, acudían a las funciones como meros acompañantes de los niños.²⁵ Desde la prensa no se tardó mucho en invitar a su asistencia a los "niños de cinco a noventa años", como recomendaba Dario Niccodemi, si bien, claro está, la lectura de los pequeños había de ser diversa de la de los maduros.²⁶ Para aquellos que, como *Magda Donato*, estaban más

²¹ A., "Los Teatros. Zarzuela. Dos novedades", *La Libertad* (5-XII-1924), p.3; V.E., "En el teatro 'dei piccoli'. 'Caperucita roja'", *La Época* (5-XII-1924), p.3, y "Movimiento teatral. Teatro dei Piccoli", *Heraldo de Madrid* (6-XII-1924), p.5

²² Véase, "Movimiento teatral. Teatro dei Piccoli. 'La garza ladra' [sic] ('La urraca ladrona')", *Heraldo de Madrid*, (*Heraldo de Madrid* (12-XI-1924), p.6.

²³ El número de *Salomé* hubo de ser repetido en varias de las sesiones programadas en la Zarzuela a requerimiento del público: "La incomparable 'Salomé' de la gracia profunda y alada, de la eurytmia filosófica y trascendental, la creadora de un nuevo credo estético que ha de revolucionar el mundo, volvió a deleitarnos con el encanto vivaz de su arte, y aun apostilló su arte --para agradecer el éxito-- con una novedad, entre acrobática y descriptiva, en la que, una vez más, supo unir la gracia y la profundidad" [R.M. "Teatro de la Zarzuela. 'El gato con botas'", *Heraldo de Madrid*, (7-XI-1924), p.5].

²⁴ Antonio Zozaya puso la nota discordante con un artículo en *La Libertad* en el que denostaba sin ninguna contemplación la conveniencia del teatro de marionetas --según él, retablo de títeres, tras unas razones filológicas un tanto confusas-- para la adecuada evolución de la psicología infantil, entre otros motivos, por constituir un atentado contra la moderna pedagogía que postulaba la educación de los niños en contacto con la Naturaleza, recluyendo a las infelices criaturas en locales cerrados "notoriamente perjudiciales y funestos" [Antonio Zozaya, "Ideograma. No enseñan los muñecos", *La Libertad* (19-X-1924), pp.1-3].

²⁵ En sus orígenes, el teatro de títeres no podía considerarse como una variedad especialmente infantil. Los niños asistían indiscriminadamente a los espectáculos creados para adultos porque la idea del arte para niños era desconocida. Véase Henrik Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, op. cit., p. 1.

²⁶ "Los espectadores de doce años para arriba sólo ven en el 'Teatro dei Piccoli' lo que las marionetas tienen de personas. Los de doce años para abajo, en cambio, mucho me temo que vean lo que las personas tienen de marionetas y que de regreso a sus hogares les hayan perdido un poco de respeto a mamás y papás" [Julio Camba, "Crónicas de Camba. Marionetas y personas",

directamente implicados en el desarrollo del teatro infantil en nuestras tablas por su condición de autores, críticos o escenógrafos, la visita de los Piccoli supuso la verificación de un paradigma dramático que elevaba la infantilidad a un plano superior de goce estético.²⁷ Especialmente interesada se mostró la autora por desentrañar los principios técnicos del movimiento de los muñecos, cuyos manipuladores demostraron un virtuosismo que despertó su curiosidad, haciéndole adentrarse en los secretos escondidos más allá del escenario.²⁸ También Eugenio D'Ors prescindió de todo análisis estético para bucear en los intersticios de la técnica del fantoche, insertando el espectáculo en las nuevas tendencias del neo-marionetismo que adjudicaba dos de las principales funciones del muñeco, el gesto y la voz, a intérpretes diferentes. Asimismo, el teatro de Podrecca distinguía entre dos conceptos básicos para la consecución de una eutimia adecuada: la "agitación" y "la posición". Un hilo independiente determinaba en cada momento la altura del muñeco (posición), mientras el resto de los hilos se encargaban de regular las articulaciones (agitación). El primero quedaba asignado a la mano izquierda, repartiéndose los sobrantes entre ambas, mediante una "tijera de palo" que multiplicaba de modo extraordinario las posibilidades del cambio expresivo.²⁹ Así quedó plasmado en momentos como el del pillete que salta la tapia en el acto primero de *La urraca ladrona*, los aleteos de la urraca en la jaula o el movimiento convulsivo de hombros, cuando la inocente acusada rompe a llorar. Pero donde los extraordinarios artífices de Podrecca pudieron explayar todas sus facultades fue en los números de baile que suscitaron el regocijo del público y la crítica recibiendo como si fueran interpretados por "los mejores bailarines del mundo": "No he visto danza mejor conseguida que la de aquellas dos bailarinas que distraen los ocios del rey gordinflón y de la gentil y rubia princesa, bella y amorosa, ni de la de aquellos minúsculos cosacos que con su feroz 'hopac' nos deleitan".³⁰

El teatro de Podrecca encerraba la compleja sencillez de las verdaderas obras de arte y su impacto se comparaba con la renovación que en las artes del teatro había sucedido tras la gira por Europa de la compañía de Bailes rusos de Diaghilev. La prensa se disputaba el privilegio de la primicia que *Heraldo de Madrid* se atribuyó por haber sido el más temprano en "dar detalles de este espectáculo --con fotografías 'y todo'-- ya que

El Sol (19-X-1924), p.1].

²⁷ Pilar Nieva de la Paz, "Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez", *Revista de Literatura* 109 (1993), pp.113-128.

²⁸ Magda Donato, "Del 'Teatro dei Piccoli'. El retablo de maese Podrecca por fuera y por dentro", *El Liberal* (30-X-1924), p.1.

²⁹ Eugenio D'Ors, "Glosas. La estética y la técnica del fantoche", *ABC* (22-XI-1924), p.7.

³⁰ B., "Información musical. 'La gazza ladra', en el Teatro dei Piccoli", *La Voz* (12-XI-1924), p.3. y S., "El Teatro. Zarzuela. Teatro dei Piccoli: 'El gato con botas'", *El Sol* (7-XI-1924), p.2.

el artículo del Sr. Niccodemi publicado en 'El Sol' puede ser considerado como una 'avant-première' privada".³¹ El crítico musical de *El Sol* lejos de entrar en polémicas se limitaba a constatar la extraordinaria recepción que había provocado la compañía: "Encontrarán ustedes artículos sobre el 'Teatro dei Piccoli' y sus muñecos en cuanto abran un periódico: es el tema obligado".³² Y, en efecto, así fue. La supuesta intrascendencia de un espectáculo infantil no podía hacer esperar una reacción intelectual tan diversa, en la que tomaron parte personalidades de los más variados campos del mundo de las letras y de las artes: críticos de arte, de teatro, de música..., sin cuya perspectiva difícilmente podría reconstruirse un espectáculo de belleza tan conseguida y los debates que de él se desprendieron.

De "espectáculo de arte" calificaba el *ABC* la oferta de los Piccoli. Pero, ¿se trataba de un teatro antiguo o moderno? La tradición marionetística por todos conocida cuestionaba la indudable modernidad presentada en esta ocasión en el escenario.³³ El espectáculo reunía al mismo tiempo lo antiguo y lo moderno; era "vestigio e invención". El muñeco, como forma primitiva de arte, había sido desplazado por otras expresiones estéticas sobreviviendo, sin embargo, en innumerables tablados de feria. Los niños podían dar testimonio fehaciente de las frenéticas danzas y aporreamientos de los tradicionales "Cristobica".³⁴ Federico García Lorca y Manuel de Falla habían operado

³¹ R. M., "Los Teatros. Debut de Mimi Aguglia. 'Teatro dei Piccoli'", *Heraldo de Madrid* (17-X-1924), p.5.

³² Ad. S., "La vida musical. Ópera y títeres", *El Sol* (23-X-1924), p.4. Víctor Espinos en *La Época* manifestaba: "Declaramos que hacia mucho tiempo que no entregábamos el espíritu tan gustoso y voluntariamente a un deleite artístico como el que nos proporcionaba el ir y venir de estos 'fantocci' entre los pliegues de un decorado de delicada ironía y valiente estilización, como el ideado para esta feliz antología de la obra maestra de Mozart" [Víctor Espinos, "En la Zarzuela. Teatro 'Dei Piccoli'. El 'Don Giovanni', de Mozart", *La Época* (1-XI-1924), p.1].

³³ Véanse J. E. Varey, *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959 y A. Larrea Palacin, "Siglo y medio de marionetas. 'La Tía Norica de Cádiz'", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, VI (1950), pp. 583-620.

³⁴ José Luis Mayral, en una interpretación más ética que estética, desvinculaba a las marionetas de Podrecca de la tradición del Maccus o Polichinela italiano, referente directo del Cristobica español, para emparentarlas con la tradición clásica, "con aquellos de que ya hablaba Platón al comparar al hombre y al títere y a las pasiones humanas con los hilos que mueven a los fantoches." ["En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17-X-1924), p.2]. Véase Menarini, "Un texto inédito de Lorca para guiñol. Cristobical", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, 11 (1986), pp.13-37.

su rehabilitación para funciones de salón.³⁵ Para *Ariel* esta gira tenía la "gracia novísima del 'ritorno all'antico'" que le hacía recordar otras funciones llevadas a cabo en el mismo teatro de la Zarzuela y en el Edén del Prado.³⁶ La novedad residía para Alberto Insúa en la humanización que imprimía Podrecca a las marionetas que hasta entonces "carecía[n] de expresión, de flexibilidad, de vida, en una palabra. Sólo podía[n] ser intérprete[s] de lo caricatural, lo estrambótico y lo grotesco".³⁷ Pero lo verdaderamente esencial de la rehabilitación del mundo de las marionetas se derivaba de su apertura de horizontes estéticos; se trataba de un "complemento, una prolongación, un ensanche del mundo teatral moderno".³⁸ Efectivamente, esta ampliación no sólo se verificó en el resultado del espectáculo, sino en las reflexiones que se derivaron del mismo. ¿Cuáles eran las razones estéticas que subyacían en el éxito del Teatro dei Piccoli?

Al margen de la exquisitez demostrada en la elección del repertorio y el virtuosismo técnico del conjunto, la crítica puso de manifiesto la variedad de emociones estéticas que confluían en el espectáculo: su delicada plasticidad, la adecuación y maestría en la interpretación musical, la capacidad de la marioneta para la renovación de categorías dramáticas tradicionales --lo lírico, lo cómico, lo trágico, lo grotesco, lo bufo--, o su inversión de conceptos tan arraigados en la escena como el realismo, la apertura a novedosos parámetros interpretativos o el rendimiento de otros códigos estéticos que se incorporaban con su vertiginosa influencia a las tablas como el cine.

Fernández Almagro se refería a él como "teatro esencialmente plástico" en el que tanto la letra como la música habían de supeditarse al gesto, a la actitud, al escorzo, a la pirueta, haciendo recaer una gran responsabilidad en el movimiento de estos muñecos-actores.³⁹ Las limitaciones del cuerpo del actor añadían dificultades para la personificación de determinadas ficciones que los muñecos superaban con facilidad. "¿Cómo representarían unos cómicos de carne y hueso el cuento de 'La bella durmiente del bosque'? ¿Dónde habría príncipe lo bastante gentil, princesa en la eterna flor de los veinte años, hadas vaporosas capaces de competir con las figurillas de Vittorio

³⁵ Entre las obras de repertorio del Teatro dei Piccoli, Podrecca incluyó *El retablo de maese Pedro*, con música de Falla que se había representado en Granada en presencia de su autor en 1933 y en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1942. El estreno en Italia tuvo lugar en la pequeña Scala de Milán (1956) con un éxito memorable.

³⁶ *Ariel*, "Los Teatros. Zarzuela. 'Teatro dei Piccoli'", *La Libertad* (17-X-1924), p.3.

³⁷ Alberto Insúa, "Perspectivas. Los hombres y los muñecos", *La Voz* (22-XI-1924), p.1.

³⁸ Enrique Díez-Canedo, "Información Teatral. Zarzuela. 'Teatro dei Piccoli', de Roma", *El Sol* (17-X-1924), p.2.

³⁹ M. Fernández Almagro, "Veladas teatrales. Zarzuela. Ensayo general del 'Teatro dei Piccoli', de Roma", *La Época* (17-X-1924), p.1.

Podrecca?"⁴⁰ En una palabra, ¿hasta qué punto la contingencia de lo real podía competir con las infinitas posibilidades de la fantasía y la ilusión? Había que añadir, además, una precisión que apuntó de lleno Julio Camba en su crónica titulada "Marionetas y personas" en la que cuestionaba el nocivo divismo de nuestros primeros actores, cuyo protagonismo personal relegaba la categoría del personaje dramático: "Cuando van a ver a 'Lady Macbeth', por ejemplo, no sólo quieren ver a Lady Macbeth, sino que, conjuntamente, quieren ver a la señora Guerrero o a la señora Xirgu, y cuando asisten a una representación del "Rey Lear" el Rey Lear no suele interesarles tanto por su personalidad dramática de Rey Lear como por su personalidad civil de señor Fernández o señor Rodríguez"⁴¹. Este protagonismo se rompía inexorablemente ante la marioneta que trasladaba toda responsabilidad del actor al espectador. Para el crítico de *El Sol* el movimiento de los muñecos era inseparable del espectador, cuya conciencia y sensibilidad conformaba la emoción estética. "El actor interpreta. El títere nos hace intérpretes a nosotros. El títere indica, esboza, sugiere; nosotros pondremos lo demás".⁴² Para Vittorio Podrecca la marioneta personificaba al actor por excelencia aunando en su quehacer el origen religioso y profano de la representación dramática --"tiene la fuerza hierática de las estatuas de las iglesias antiguas y el humorismo del muñeco de madera"--.⁴³ Cuando los románticos se referían al valor estético del títere pensaban en él como en un actor virtual anticipando una teoría propia de la "übermarionette".⁴⁴ Así lo percibe

⁴⁰ Enrique Díez-Canedo, "Información teatral. Zarzuela. 'Teatro dei Piccoli', de Roma", *El Sol* (17-X-1924), p.2.

⁴¹ Julio Camba, "Crónicas de Camba. Marionetas y personas", *El Sol* (19-X-1924), p.1. Estas dificultades se acentuaban en el caso de la puesta en escena de un género como la ópera en el que el divismo de sus primeros intérpretes se extremaba sobremanera. No resulta extraño pues, que en las críticas del repertorio operístico se acentuara esta virtualidad de la marioneta sobre el actor: "Los muñecos de Podrecca no son de carne y hueso y no tienen esa ridícula vanidad de los cantantes" [Dolz, "De música. 'Don Juan' de Mozart en el teatro dei Piccoli. Una admirable lección de muñecos", *El Liberal* (5-XI-1924), p.2].

⁴² Ad. S., "La vida musical. 'Don Juan' retorna", *El Sol* (2-XI-1924), p.4.

⁴³ La actriz italiana Eleonora Duse escribía a Vittorio Podrecca manifestándole su más sincera admiración por la labor desarrollada al frente de la compañía de marionetas, así como la certidumbre de que éstas facilitarían la tarea de dirección: "I have often thought that to belong to a *troupe of marionettes* would resolve so many problems in my search for suitable work. I cannot help feeling that it would be much less trouble to manage a cast of marionettes, for these docile creatures do not speak and can be relied upon to obey orders." *Apud* Giovanni Pontiero, *Eleonora Duse: In Life and Art*, Frankfurt am Main/Bern/New York, Verlag Peter Lang, 1986, p.48.

⁴⁴ Véase "The actor and the Über-Marionette" y "Realism and the actor", en Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann, 1914, pp.54-94 y pp. 286-288. Gordon Craig es autor también del ensayo *Puppets and Poets*, London, 1921.

Kleist cuando focaliza su discurso en la virtualidad de la marioneta para esconder en un "punto de realidad" invisible la afectación y el deseo de encantar del actor/bailarín.⁴⁵ No obstante, a algunos les pareció indecoroso que unos muñecos vinieran a suplir lo que "los hombres por decoro artístico estuvieron obligados a hacer años atrás".⁴⁶

El Teatro dei Piccoli sirvió de pretexto para revisar ciertos tópicos estéticos en cuyo cuestionamiento se afianzaría el germen de la renovación escénica. La perspectiva de ilusión del minúsculo teatro reintegraba a éste toda la fantasía poética que había perdido, según Rivas Cherif, como consecuencia de las tendencias naturalistas de la centuria anterior, y centraba la polémica en uno de los aspectos más debatidos de nuestro primer tercio de siglo: las implicaciones entre lo real y lo artístico, cuyo correlato dramático volvía sobre el polémico concepto de la mimesis en el teatro.⁴⁷ Lothar Bushmeyer destacó como una de las principales características estéticas del títere la superación de los límites de la realidad, revelándose contra su uso más referencial y mostrándose partidario de la estilización y los arquetipos.⁴⁸ Para gran parte de la crítica que se ocupó de la puesta en escena del teatro de Podrecca el éxito del espectáculo se veía directamente afectado por el grado de "desrealización" que se operaba en el escenario.⁴⁹ Frente a los que veían en el arte una copia de la realidad, Juan de la Encina hizo recaer su virtud capital en "llamar al pan y al vino de otra manera diferente", dotando así a la marioneta de una expresión extraordinariamente moderna:

La marioneta, que danza y danza siempre, que apenas posa sus pies en el suelo del retablo, que camina como sobre ascuas y se mueve por estímulos, impulsiones, pautas y ritmos que vienen desde arriba, bien pudiera ser como símbolo del arte puro. Conserva de la realidad mínima traza, mínima referencia, y, sin embargo, lo profundo de la realidad, los valores delicados y supremos de ésta, se articulan, revelan y manifiestan con insinuante recato y pudor al compás de sus pasos inmatrimales de danza.⁵⁰

⁴⁵ Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, 1988.

⁴⁶ M.T., "Zarzuela. Teatro dei Piccoli. El 'Tenorio' de Mozart", *Informaciones* (1-XI-1924), p.5.

⁴⁷ "Se nos ha dicho por los santones de la estética al uso que el arte español no vive sino hozando en bajas realidades, y que la nota fundamental de nuestro genio estético consiste en ver de un modo prodigioso solamente aquello que no esté muy alejado del radio de acción de nuestras narices." (Juan de la Encina, "Crítica de arte. La visita de los títeres", *La Voz* (20-X-1924), p.1).

⁴⁸ Véase "Criterios literarios en el teatro de títeres", en Henrik Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, op. cit., pp. 1-34.

⁴⁹ Juan del Brezo, "El Teatro dei Piccoli y la ópera", *La Voz* (17-X-1924) p.2.

⁵⁰ Juan de la Encina, "Crítica de arte. La visita de los títeres", *La Voz* (20-X-1924), p.1.

Alberto Insúa, por su parte, se refería a una "realidad idealizada". La misma técnica de los muñecos les hacía elevarse por encima del escenario --también de la realidad-- con una emocionante ingravidez. El proceso de estilización --"Los títeres pueden llegar a lo sublime por vías del estilo"⁵¹-- acentuaban la emoción lírica conseguida mediante una asombrosa síntesis de medios expresivos y plásticos.

La crítica destacó las "maravillas en la caracterización, en el movimiento, en las combinaciones de color" de las marionetas de Podrecca; los "deliciosos cuadritos llenos de luz y plasticidad" de los que obtuvieron una mención especial los seis cuadros de Montedoro para *Ali-Babá*, toda una "fiesta para los ojos",⁵² las decoraciones de Mignoni y los figurines de Bruno Angoletta para el *Don Juan*, el "decorado gracioso" y los figurines de Caramba para *La gazza ladra*, las de Prampolini para *Caperucita roja*, "tan cuidadas en detalle y color", o los dos cuadritos "llenos de luminosidad" de *La ocasión hace al ladrón*.⁵³ Sólo un reproche de *Ariel*, crítico de *La Libertad*, a la arbitraria vestimenta de los muñecos de la célebre polka de Chueca: "Podían darse los tipos auténticos, pues ya tienen 'carácter' a propósito para la caricatura histórica, la damisela del polisón y la capota con bridas, y el señoritingo chulesco de la americana ceñida, el pantalón a cuadros ligeramente abotinado, cuello a la marinera y [...] alto con recogidas alas".⁵⁴ Victor Espinos se refería en *La Época* a algunos efectos de técnica escenográfica conseguidos con un detallismo encomiable, como el del personaje de *El gato con botas* que fumaba en pipa y echaba el humo por la boca o "aquellos trucos en que al 'Ogro' se le enciende la mirada colérica en una congestión de bombilla eléctrica roja temerosísima".

No parece extraño que, amparado por este ambiente, apareciera, en primera página de *La Época del Domingo*, un extenso artículo firmado por Luis Araujo-Costa en el que defendía como una de las características más definidoras de la literatura moderna --"iniciada por Diderot y Lessing y seguida más tarde por románticos como Gautier, parnasianos como Heredia, naturalistas como los Goncourt y simbolistas como Rimbaud"-- la compenetración de las letras con las artes plásticas, "las bellas artes de

⁵¹ Ad. S., "La vida musical. Ópera y títeres", *El Sol* (23-X-1924), p.4.

⁵² El crítico de *La Voz* se refirió también en su crónica a la "suntuosidad en el decorado y atrezzo" de la representación y el de *La Época* comparó el depurado sentido plástico de las composiciones con "miniaturas de 'ballet russe'".

⁵³ José L. Mayral, "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17-X-1924) p.2; "Movimiento Teatral. Estreno en la Latina. Reposición en el Centro. Teatro dei Piccoli. Otras noticias", *Heraldo de Madrid* (21-XI-1924), p.6; S., "Información teatral. Zarzuela. Teatro dei Piccoli: 'Ali-Babá'", *El Sol* (22-X-1924), p.2, y S., "Información teatral. Zarzuela. 'Don Juan', de Mozart, en el Teatro dei Piccoli", *El Sol* (1-XI-1924), p.2.

⁵⁴ *Ariel*, "Los Teatros. Zarzuela. Varias novedades", *La Libertad* (15-XI-1924), p.3.

la vista y el arte de la palabra". Del mismo autor se publicó también una "Crónica literaria" con el título "Las alegorías plásticas", en donde hacía una clara defensa de las artes plásticas como un excelente medio de expresión corpórea de las abstracciones.⁵⁵ Siguiendo un razonamiento semejante, el crítico de *La Voz* dirigía la atención de su columna hacia la tentativa de "teatro plástico" llevada a cabo en Italia por el pintor Fortunato Depero y el escritor suizo Gilberto Clavel, con la colaboración de los músicos Casella y Malipiero, preguntándose si en España nos veríamos privados de estas tentativas de arte nuevo.⁵⁶

Algunos quisieron ver en este despliegue de lenguajes la adecuación para un público infantil de un arte "más ingenuo y espontáneo, más desprovisto de convencionalismos y artificios, menos literario, que el teatro de actores de carne y hueso", dirigido a conmover la más primaria sensibilidad estética del espectador, sin deparar en la complejidad de un espectáculo apreciable sólo en toda su dimensión por los espíritus más exquisitos y cultivados, producto de lo que Mariano Benlliure calificó como "un complicado producto de la moderna perfumería literaria".⁵⁷ El escultor detectaba así un fenómeno que en el ámbito literario muchos se negaron a admitir ya que atentaba contra su principal medio de expresión: la palabra.⁵⁸ Luis Araquistáin, sin embargo, en su artículo "El mensaje de las marionetas" acertó con un diagnóstico que se situó en el origen de la renovación teatral:

Todos estamos viendo cómo se disuelve el teatro en espectáculos donde falta su elemento capital, la palabra, en cinematógrafo y pantomima, y a veces donde también se quiere suprimir al actor, que degenera como tal en bailarín o pasa a muy segundo término como pretexto para la escenografía y las "ilustraciones" musicales de ciertas representaciones

⁵⁵ Luis Araujo-Costa, "El arte que sonríe, de José Francés", *La Época del Domingo* (1-XI-1924), p.1. y "Crónicas literarias. Las alegorías plásticas", *La Época* (15-XI-1924), pp.1-3.

⁵⁶ "Información musical. 'Ali Babá', en el Teatro dei Piccoli", *La Voz* (22-X-1924), p.2.

⁵⁷ "No es el espectador sencillo e ingenuo, sin complicaciones literarias y psicológicas, el que puede dar el largo rodeo que es menester para llegar a saborear ese encanto de primitivismo y simplicidad que nuestra literatura quiere descubrir en el teatro de fantoches, no; para esto se requiere estar de vuelta de muchas cosas, y no es semejante actitud la más propia de un espíritu candoroso e inocente." [Mariano Benlliure y Tuero, "Crónicas de Informaciones. Temas literarios", *Informaciones* (23-X-1924), p.1].

⁵⁸ Véase M^a Teresa García-Abad García, "Dos estéticas en contacto: Lo cinético y lo dramático", *Revista de Literatura*, 118 (1997), pp.81-97 y "Talia ante el cine mudo: Hacia la destrucción del mito de la palabra", *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (en prensa).

Pero, sus palabras, lejos de constituir una crítica contra este tipo de espectáculos ponían de manifiesto, en el éxito de las marionetas, el fin de un proceso de decadencia teatral y el principio de su renovación dramática. Y no en vano establecía ese puente entre el cine, la pantomima y el arte dramático, que destacó también Eugenio D'Ors en una de sus "Glosas" de *ABC*, refiriéndose a algunos logrados "momentos de rara belleza cinética" como los de "Serafina en la bola", en el que el "el *pierrot* o payasín, suspenso y fijo en un punto en el aire, proyecta radiadamente en torno suyo, con límites perfectamente inscribibles en un círculo, una poética y deliciosa y vivacísima inquietud de brazos y piernas".⁶⁰ Posterior a esta fecha, el Teatro dei Piccoli participaría en varias películas: una en Hollywood en 1933, *Soy Susana* [*I am Suzanne*], y otra en Argentina en 1946, *Donde mueren las palabras*.

Las marionetas hicieron su aparición en los escenarios madrileños en "un gran momento psicológico" que correspondía a una necesidad histórica tanto como forma de arte, como símbolo de un estado social. Luis Araquistáin fue de los pocos que, tras una irónica manifestación de ingenuidad --"séale licito a un cándido y anticrítico espectador..."-- se atrevió a hacer un análisis que excedía los límites de los contenidos estéticos refiriéndose en su artículo a los hilos misteriosos que gobiernan los destinos humanos, cuya severidad se acentúa en algunos períodos históricos haciendo patente un extremado "determinismo despótico". "Todos somos, pues, en este instante, un poco marionetas. Un teatro de muñecos es la mejor representación de la sociedad contemporánea". Hacía coincidir el esplendor de las marionetas con los grandes períodos prerrevolucionarios "cuando los hombres, por estar más sujetos, sienten mayores ansias de liberación".⁶¹ Del mismo modo, Luis Bello envidiaba esa felicidad inconsciente de los muñecos de Podrecca al dejarse llevar de un hilo, de todo punto intransferible al género humano sometido a su propia conciencia.⁶²

La trascendencia ideológica derivada de los subgéneros y categorías dramáticas

⁵⁹ Luis Araquistáin, "Comentarios. El mensaje de las marionetas", *La Voz* (17-X-1924), p.1.

⁶⁰ D'Ors, Eugenio, "Glosas. La estética y la técnica del fanteche", *ABC* (22-XI-1924), p.7.

⁶¹ Luis Araquistáin, "Comentarios. El mensaje de las marionetas", *La Voz* (17-X-1924), p.1. Frente a la clara lectura sociológica del espectáculo de Podrecca, el también crítico de *La Voz*, José Luis Mayral, extremaba la exégesis inocua en un indudable tono exculpatorio: "No gravita sobre ellos ningún ambiente malsano, moral ni material; son libres, desenvueltos y felices en sus piruetas, que carecen de toda humana rigidez formularia" [José Luis Mayral, "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17-X-1924), p.2].

⁶² Luis Bello, "El color de la vida: Bienaventuranzas. Los títeres de Podrecca", *El Sol* (18-X-1924), p.2.

ponía en evidencia a través de las representaciones del Teatro dei Piccoli ese concepto de crisis renovadora alrededor de la cual giraba el discurso de Araquistáin, para quien la invasión de lo cómico y lo bufo en escena constituía un índice inequívoco de decadencia dramática y social.⁶³ Era en los subgéneros cómicos donde la atrofia de la risa fácil enquistaba el gusto de un público dispuesto a jalearse sin contemplaciones la ristra de chistes y situaciones absurdas que se encadenaban sin tregua en el escenario. Esta vez, sí hubo unanimidad en la crítica, que no desaprovechó las posibilidades que le ofrecían los muñecos de Podrecca para censurar la degeneración de la vena cómica de nuestros autores --acentuada por la hipertrofia en la caracterización de nuestros actores-- y proponer un modelo renovado de comicidad alejado de estos parámetros.⁶⁴ Juan del Brezo manifestaba en un discurso no exento de referencias inmediatas: "El teatro que hay en Madrid que más me divierte es este minúsculo escenario en el que se mueven los muñecos de palo; me aventuraría a decir más: el único".⁶⁵ *Magda Donato*, por su parte,

⁶³ "El espíritu cómico alude principalmente a los sentimientos simulados, a las situaciones falsas; el campo de sus observaciones son las costumbres. Se burla en nombre de un arquetipo de la sociedad y de la vida, al contrastarlo con sus deformaciones históricas inmediatas. Generalmente es conservador, tiende a restaurar y perpetuar un tipo de existencia que ha degenerado o que está superándose" (Luis Araquistáin, "Lo cómico, lo humorístico y lo fantástico" y "Una época cómica", en *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930, p.35 y pp.27-33).

⁶⁴ El crítico de *El Sol* insistía en la contención de los tintes bufos de *Ali-Babá* en los límites de la prudencia y del buen gusto poniendo en duda que esta limitación hubiera podido operarse de ser interpretada la obra por un actor de carne y hueso, "por discreto que fuese" [S., "Información teatral. Zarzuela. Teatro dei Piccoli: 'Ali-Babá'", *El Sol* (22-X-1924), p.2].

⁶⁵ Juan del Brezo, "Información musical. 'El gato con botas', en el Teatro dei Piccoli", *La Voz* (7-XI-1924), p.2. No es fortuito este comentario ya que coincidiendo con la fecha de estreno de *La serva padrona*, Muñoz Seca se desmarcaba con una de sus infinitas ingeniosidades, *La raya negra*, cuento en tres actos, cuyos disparates le hicieron cosechar un rotundo fracaso tanto de crítica como de público que la rechazó "ruidosa y alborotadamente, con chunga y algazara" [R. M., "Los Teatros. Debut de Mimi Aguglia. 'Teatro dei Piccoli'", *Heraldo de Madrid* (17-X-1924), p.5]. No está tampoco de más recordar también que Valle-Inclán estrenaba *La Cabeza del Bautista* en este periodo (17-X-1924), si bien la comedia macabra sólo alcanzó las siete representaciones. Valle-Inclán hacía referencia al teatrillo de Podrecca en una entrevista concedida en 1921, en la que, al ser interrogado por el teatro que tiene en proyecto responde: "Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo 'Esperpentos'. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro 'Di Piccoli' en Italia." *Apud* Dru Dougherty, *Un Valle Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982, p.122. Dos años más tarde de la visita de Podrecca a Madrid el autor recogió con el título de *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (Madrid, Rivadeneyra, 1926), tres piezas que había dado a conocer

abundaba en la virtualidad de la marionetística para la estilización de lo cómico en el escenario:

¡Y qué risa más grata! Evoca, a modo de contraste lamentable, la otra risa, la que provocan en los demás teatros las situaciones equivocadas del vodevil o los retruécanos del "astracán", aquella risa artificial, casi dolorosa, como provocada por un violento cosquilleo espiritual.⁶⁶

Cierto que el concepto de lo divertido en el teatro había sufrido en Madrid una "subversión lamentable" que demostraba el apartamiento del público del coliseo de la Zarzuela en favor de otros escenarios. Podrecca había conseguido, a través de sus fantoches, elevar el humor a categoría de creación. Pero, ¿disponía la marioneta de la virtualidad de transmitir emociones trágicas? Mariano Benlliure se manifestó abiertamente escéptico sobre este particular aceptando la capacidad de los fantoches como vehículo de lo cómico, "y hasta de cierta gracia y visualidad", pero negándoles toda posibilidad de hallar en ellos la "forma superior, pura e ideal" del teatro: "nunca podrá comunicarnos un fantoche la más noble y elevada emoción del arte dramático: la emoción trágica".⁶⁷ Por el contrario, el crítico de *El Sol* sí se mostraba confiado en las posibilidades de lo que él denominó "la marioneta trágica", efectivamente verificable gracias a "un juego especial de luces, una particular disposición del escenario".⁶⁸ La deshumanización del muñeco-actor abría un infinito abanico de posibilidades para la expresión de lo satírico, lo grotesco o lo farsesco, cuyo principio deformante favorecía una crítica más distante e inocua, pero también la evasión puramente estética.⁶⁹

En géneros como la ópera el teatro de marionetas mostraba un rendimiento

antes en ediciones separadas: *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, *Farsa infantil de la cabeza del dragón* y *Farsa y licencia de la Reina castiza*.

⁶⁶ Magda Donato, "Del 'Teatro dei Piccoli'. El retablo de maese Podrecca por fuera y por dentro", *El Liberal* (30-X-1924), p.1.

⁶⁷ Mariano Benlliure y Tuero, "Crónicas de Informaciones. Temas literarios", *Informaciones* (23-X-1924), p.1.

⁶⁸ Resulta de gran novedad el análisis del crítico que hace recaer la sugerencia de "lo dramático" en la expresividad de otros lenguajes no verbales.

⁶⁹ No creemos sin embargo que semejante intención subyaciera en el Teatro de Podrecca, que imprimió a su quehacer un premeditado sentido evasivista que le granjeó, entre otros privilegios, no pocos favores de la política cultural de Mussolini. Véase Emanuela Scarpellini, "L'intervento dello Stato: Censura e sovvenzioni", en *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, Pubblicazioni della Facoltà de lettere e Filosofia dell'Università di Milano, 1989, pp.75-100.

extraordinario al no tener que someter la caracterización del personaje a las a menudo poco idóneas facultades de los intérpretes de las voces. Hay que recordar en este sentido que en Italia la ópera con personas no era más popular que la ópera con títeres.

La música, elemento principal de las funciones de Podrecca, vino a poner ese toque sublime al movimiento de los fantoches. La dirección musical de la compañía corrió a cargo de Renzo Massarani, discípulo de Respighi y crítico musical de *L'Imperio* en Roma, del que Juan del Brezo destacó su "moderna armonización, el sentido melódico en el que cuidadosamente se huye de la trivialidad".⁷⁰ César Cui, compositor ruso del grupo de los cinco, consiguió una partitura graciosa y leve para *El gato con botas*. Algunos compositores incluso llegaron a escribir expresamente para el Piccoli, como es el caso de la música de Respighi para *La Bella Durmiente*.

Vittorio Podrecca ciertamente rayó el prodigio con un espectáculo de gran belleza en el que la plástica, la música, la técnica, el color, la interpretación, la luz, la dirección, en fin, un delicado sentido estético, hacían posible desentrañar las claves para la renovación de la escena que, si bien no pasó desapercibida para los artífices del teatro de nuestro primer tercio de siglo, sí lo ha sido para la historiografía posterior. El Teatro dei Piccoli, con su magnífica fusión de códigos estéticos, favorecía además un debate crítico de gran envergadura en el que se desempolvaban, desde una perspectiva polifónica y moderna las principales preocupaciones estéticas que delimitaron el camino de una renovada práctica escénica a través de la estilización lograda, en este caso, por unos insuperables artistas de madera. Sirva este breve artículo como contribución a la reconstrucción del "teatro de los prodigios".

⁷⁰ Ad. S., "Renzo Massarani y la última generación musical italiana", *El Sol* (23-XI-1924), p.4.