

## II

EN las Universidades inglesas era también antigua la costumbre de representar piezas de teatro. En *Hamlet* (1602), el protagonista pregunta a Polonius:

—*My Lor, you played once i'the University, you say?*

Y el diálogo puntualiza:

—*That I did. My Lord, and was accounted a good actor.*

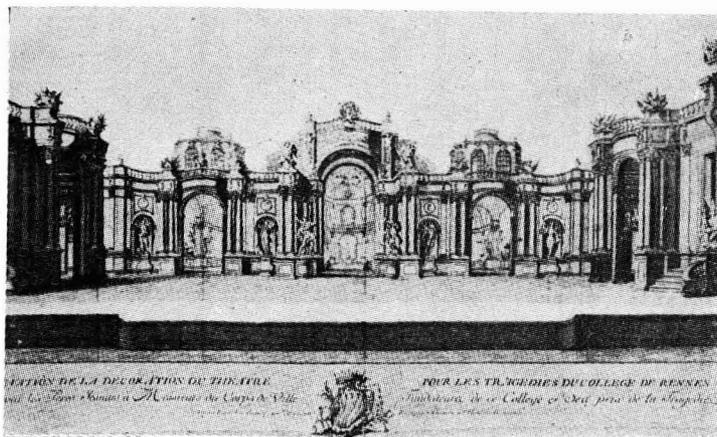
—*What did you enact?*

—*I did enact Julius Cesar, I was killed i'the Capitol. [Brutus killed me.]*<sup>1</sup>

Los Estatutos del Colegio de la Trinidad, de la Universidad de Cambridge, fundado por la reina Isabel en 1549, prescribían la representación de piezas de teatro durante los días de Navidad. Y parece ser que profesores y alumnos competían en interés y cuidado, tanto en la presentación adecuada de decorados y trajes, cuanto en la propiedad de la dicción, y los movimientos y ademanes de los intérpretes. Heywood dice<sup>2</sup> que esta costumbre tenía por objeto armar a los estudiantes de ánimo y audacia para cuando tuvieran que emplearse en ejercicios públicos, habituándoles a hablar bien y con juicio, a puntuar, a respirar a tiempo y a mantener una buena presencia, “sin aparecer ceñudos cuando deben sonreír, ni desfigurarse la cara al emitir los vocablos, ni desorbitar los ojos, torcer la boca, hundir la voz en el fondo de la garganta ni triturar las palabras entre los dientes; sin aporrear la mesa como locos ni quedarse quietos en el mismo lugar siempre, como figuras inanimadas...”.

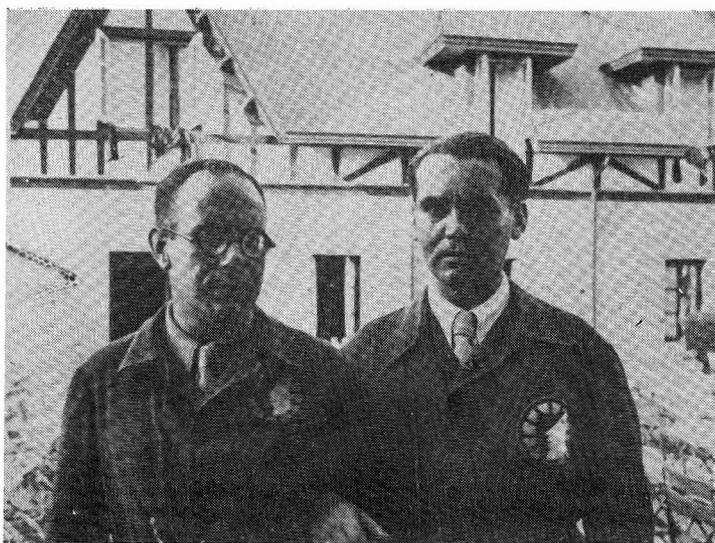
De igual modo, el teatro aparece establecido como práctica normal de los colegios de Alemania desde pronto. Y lo mismo sucede en los Países Bajos, en Italia y en España. Aquí el *Auto del Repelón*, de Juan de la Enzina (1459-1529,) cuyo carácter escolar parece indudable, da derecho a pensar en una perdida tradición de representaciones estudiantiles que resurge con la que dan los alumnos de la Universidad de Alcalá de Henares en 1549, ante el príncipe Felipe, de la comedia *Ate relegata et Minerva restituta*.<sup>3</sup>

Por estos mismos días los estudiantes de Tours (Bélgica) recibieron también al hijo de Carlos V, en una visita que hizo a la ciudad, montando en un teatro construido expreso en el cementerio de Notre Dame tres piezas tituladas *El triunfo de Mardoqueo*, *Historia de Ester* y *La muerte de Holofernes*. Para la



## EL TEATRO ESCOLAR (ITINERARIO HISTORICO)

Por Eduardo UGARTE



García Lorca y Eduardo Ugarte

última, los organizadores, recordando sin duda el éxito obtenido por escenas semejantes en el teatro romano de la decadencia, repartieron el papel de Holofernes a un condenado a muerte, que, en presencia del público, fué auténticamente decapitado por Judit de un golpe de cimitarra.

Pero ya a partir de este período, el instrumento más activo del teatro escolar vendrán a serlo los Colegios de la Compañía de Jesús, fundada en 1534 con objeto, según las Constituciones redactadas por San Ignacio, no sólo de procurar la salvación y perfeccionamiento de las almas de sus propios miembros con ayuda de la Divina Gracia, sino también, con el de dedicarse celosamente, mediante el mismo auxilio, a la salvación y perfeccionamiento de las de sus semejantes. Considerando que uno de los medios más útiles para cumplimiento de este último ministerio lo constituía el ejercicio de la enseñanza, se aplicaron desde luego a practicarlos, organizando en toda Europa<sup>4</sup> al calor de un éxito impetuoso obtenido entre las cla-

ses aristocráticas, una nutrida serie de establecimientos escolares que en su *Ratio Studiorum* o plan de enseñanza general dictado en 1577 (2) incluía el estudio y la práctica del teatro como medio provechoso para el aprendizaje del latín y para contraer el hábito de bien decir, depurar el gusto estético y cultivar los sentimientos nobles de los alumnos; así como para que éstos adquiriesen en su actitud física y en sus maneras, aquella desenvuelta prestancia y seguridad que debía distinguirlos de los demás en las actividades de la vida. Pero, con el uso, la escena se les rebeló, además, a los jesuitas, como un acervo de posibilidades en grado superlativo fructíferas para la justificación y defensa de las ideas que se habían impuesto la obligación de sostener. Y de aquí que, a los fines didácticos consignados en la *Ratio* añadiese el teatro jesuítico desde sus primeras manifestaciones la intención de servir a la propagación de la Fe católica y al apoyo de la Contrarreforma; y que, junto a la consiguiente necesidad de abrir las

representaciones a un público numeroso y heterogéneo (no limitado y selecto, como el que tenía por destino en un principio), la rigidez de las normas que prohibían introducir personajes femeninos (*nec personae ulla muliebri vel habitus introductor*) aparezca templada en la práctica por contravenciones relativamente frecuentes,<sup>5</sup> lo mismo que se exceptúa desde muy pronto el uso exclusivo del latín.<sup>6</sup>

Las escasas muestras que han perdurado de esta enorme labor teatral y los *periochae*<sup>7</sup> que se conservan de otras muchas piezas, señalan una pronta y general regresión en el camino clasicista que, a imitación de los colegios laicos, siguieron los de la Compañía en sus comienzos, hacia una fórmula que combinaba elementos humanistas, como el coro y la métrica de los versos, con temas y procedimientos de la Edad Media —vidas ejemplares de santos y mártires, personificación de ideas abstractas, apariciones, milagros y magias— más útiles al servicio de aquella combatiente postura contraria a la herejía y afirmativa del dogma.

La primera representación jesuítica de que se tienen noticias, si bien poco concretas, tuvo lugar en 1551 en el Colegio Mamertino de Mesina, para el que, siete años después, escribió el padre Francisco Stefano su tragedia *Philoblutus seu de misero avaritiac exitu*. En Viena, se había representado mientras tanto (1555) *Euripus sive de inani-tate rerum omnium*. Y en Córdoba (España) había montado el padre Pedro de Acevedo el drama *Metanea* (1556), seguido por *Judit* (Ocaña, 1561), por la *Comedia habita Hispali* (Sevilla, 1562) y por *Absalon* (Medina, mismo año), compuesta, en parte, por los alumnos.

Hacia 1560 existían ya en Europa 33 colegios de la Compañía de Jesús y este número creció hasta 148 en 1587 y cerca de 300 a principios del siglo XVII. En todos ellos, los profesores de Retórica estaban obligados a proporcionar por lo menos una obra cada año para su representación el día del reparto de premios a los alumnos.

Desde los primeros años del siglo XVII, las representaciones escolares de los jesuitas, que hasta entonces habían tenido lugar en escenarios improvisados al aire libre,<sup>8</sup> se realizan en el *Aula* o salón de fiestas, a menos que el colegio dispusiera, como ocurría en muchos casos, de verdaderos teatros,<sup>9</sup> equipados fre-

cuentemente con todos los recursos que el adelanto de la mecánica escénica les permitía utilizar.<sup>10</sup> Es el momento en que triunfa el Cenodoxus, del padre Jacob Bidermann (Augsburgo, 1602), punto de partida de un apogeo que durará todo el siglo XVII para declinar en el XVIII y desaparecer con la supresión de la Orden en 1773.

Durante este período de plenitud, que coincide también con el florecimiento de la ópera y la evolución a que da lugar en el concepto y en la práctica de la presentación escénica, las producciones jesuíticas, henchidas de retórica, adornadas con danzas y cánticos,<sup>11</sup> pantomimas y (*Scena Muta*) y episodios cómicos,<sup>12</sup> y envueltas en un fastuoso aparato escenográfico, donde no faltaban los más extraordinarios efectos de luz<sup>13</sup> y de color, ni juegos de tramoya asombrosamente complicados y espectaculares, no ceden en nada al elaborado esplendor del drama musical en el momento de su culminación barroca.<sup>14</sup>

Los gastos enormes que todo ello ocasionaba eran cubiertos por el padre Prefecto mediante la solicitud de donativos a príncipes y poderosos o a los municipios. Los alumnos se pagaban sus trajes escénicos<sup>15</sup> y, muy a menudo se cobraba la entrada al mismo precio que en los teatros profesionales:

Au collège de Saint-Ignace  
Ou dans une assez bonne place  
Je me mis et me cantonnay,  
Pour quinze sols que je donnay  
Fut avec appareil extrême  
Réprezenté certain poème  
Environ cinq jours il y a  
Portant pour titre Athalia  
Reyne autrefois dans la Judée.

dice un aficionado al teatro de 1658.<sup>16</sup>

Los testimonios de la época comprueban también que los actores alumnos no daban, por lo general, una medida de conocimiento del oficio inferior a la medida dominante en los escenarios laicos, y alcanzaban, en cambio, a veces, un grado de perfección poco usual. En el Colegio Louis le Grand, de París, la costumbre de presentar como fin de fiesta un *ballet*, ejecutado por todos los personajes que habían intervenido en la pieza principal—sin excluir a los ángeles ni a los santos—vino a traducirse en una especialidad importante de sus alumnos, que admiraban sin reservas los extraños y era motivo de orgullo para los propios jesuítas. El realismo, sobre todo en escenas de tortura y sufrimiento o que representaban crímenes y ejecuciones, era llevado a extremos que superaban los acostumbrados en los

"misterios" medievales, produciendo en el auditorio efectos escalofriantes que en algunas ocasiones llegaron a manifestarse en públicas conversiones, como sucedió con la representación de *Christus Judex* en Mesina y otros lugares. En 1573, una pieza que se puso en Roma sobre el Juicio Final produjo un efecto semejante.

Es claro que, para llegar a esta perfección, los miembros de la Compañía encargados de organizar el espectáculo, no solo tenían que estar impuestos de la habilidad y el talento correspondientes a la necesidad de escribir los dramas, sino, también, de los conocimientos sobre escenografía, música, danza, canto, declamación y actuación escénica, dirección, etc., precisos para la adecuada preparación de los actores y el acabado cabal de la representación. Algunos llegaron a ser maestros eminentísimos en diversas ramas del arte teatral, como el padre Avancini (1612-1689) que se hizo célebre por su extrema competencia en la producción de dramas históricos y heroicos (*Ludi caesari*); el padre Andrea Pozzo (1642-1709) autor de una *Perspectiva pictorum et Architectorum* (c. 1700); los pp. Joseph de Jouvancy, François Lejay (1657-1734) y Franciscus Lang (1645-1725) que dan reglas sobre la interpretación escénica en *De ratione discendi et docendi* (1703), *Bibliotheca Rethorum* (1725) y *Dissertatio de actione scenica*, respectivamente; los pp. Orlando di Lasso (c. 1530-1594) y Johann Caspar Kerll (1625-1692) que se distinguieron como músicos escénicos; el padre Menestrier, autor de la importante obra *Des Ballets anciens et modernes* (París, 1682); y, entre los que destacaron como dramaturgos principalmente, aparte del español Pedro de Acevedo (en auge hacia 1560), el alemán Jakob Bidermann (1578-1639) y el austriaco Nicolaus Avancinus (1612-1689), ya citados, los pp. Joseph Simon o Simeon (1594-1671), inglés; Granelli, Betinelli Stefano Tuccio (1540-1597) italianos; y los franceses Nicolas Caussin, Du Cerceau el más fértil de todos, y Cellot. De las obras de estos últimos la titulada *Pompeis Magnus* mereció ser imitada por Corneille. *Cyrus Punitus* por Mille de Scudéry y *Chosroës* y *Adrianus* por Rotrou.

Otra demostración de la activa eficacia de esta escuela teatral la constituye el hecho de que muchos de los que pertenecieron a ella como alumnos de los jesuítas fueron después

figuras eminentes del teatro profesional. De Lope de Vega se ha dicho que estudió en el colegio madrileño de la Compañía y de Cervantes en el de Sevilla. Molière, los Corneille, Lesage, Dancourt, Diderot, Voltaire, Maffei, Goldoni, Crebillon y otros autores ilustres, más o menos conectados con las actividades escénicas, fueron alumnos de estos establecimientos. Y algunos, como Goethe, Montaigne, Bacon, Herder y Bossuet, que no recibieron educación en ellos, han dejado constancia, sin embargo, de una admiración auténtica por ese aspecto de la actividad escolar ignaciana, que imitaron otras Ordenes religiosas, como la de los Benedictinos y la de San Agustín.

Por lo común y salvo en ocasiones y lugares donde se consideraba conveniente su presencia, el pueblo estaba excluido de estos espectáculos jesuíticos.<sup>17</sup> Su público habitual lo constituían, además de los familiares de los alumnos, cardenales, obispos, cortesanos y otras personas de condición social o política selecta y poderosa. Los reyes mismos eran atraídos a ellos con frecuencia en toda Europa:

La reine et messieurs ses deux fils  
Lundi dernier a jour préfix  
Allèrent avec grands suites  
Au collège des Jesuites

refiere una crónica francesa de 1561.<sup>18</sup> La substitución por el de *Louis le Grand* del nombre de *Clermont* que llevó el colegio de la Orden en París desde su fundación, se debió a la presencia de Luis XIV en una representación del año 1674.

Siempre dentro de este sistema selectivo de su público, cuando las "compañías" de actores alumnos se desplazaban de su escenario escolar lo hacían únicamente para actuar ante la Corte o en el palacio o castillo de algún gran personaje.

La declinación del teatro de los jesuítas, que se inicia a principios del siglo XVIII viene precedida de un movimiento de opinión en su contra en el que, como uno de sus destructores más violentos, figura la Universidad de París<sup>19</sup> que no se había resignado nunca a la competencia de los hijos de Loyola. Pero no faltan tampoco los ataques suavemente irónicos, por ejemplo el que va envuelto en estas palabras de la reina de Suecia después de asistir a una representación en su honor en Compiegne (Francia): "Prefiero pelearme con un príncipe soberano que con los jesuítas; pero en materia de confesión

y de teatro no les elegiría jamás". Ni deja de llegar la crítica hasta el interior mismo de los conventos de la Compañía, donde algunos miembros objetaban la excesiva importancia que se había llegado a dar a este aspecto de la enseñanza en detrimento de las demás labores académicas. Otros padres se alzan, en cambio, en defensa del teatro escolar. Y en 1698 el obispo de Arras prohíbe en los colegios de su diócesis la incorporación de Ballets y piezas cómicas a las representaciones trágicas, ordenando que estas se diferencien completamente de todos los espectáculos que se dan en los teatros ordinarios, "por los cuales la Iglesia ha mostrado siempre tanto horror". La polémica continúa, no obstante, animada por el mal efecto que produce entre envidiosos y timoratos el éxito de las representaciones de *Esther* (1689) y *Athalie* (1691), de Racine, por las pensionistas del colegio de *Saint-Cyr*;<sup>20</sup> y a las censuras contra la calidad de las obras, el derroche de lujo en las representaciones, el desorden en los estudios, etc., etc., se unen ahora otras de carácter más complicado, que denuncian el teatro de los jesuítas como contrario al Evangelio y a las Constituciones de la Compañía.

La fuerza de la campaña hace ya inútiles los esfuerzos de P. Porée, además de una pieza titulada *L'homme instruit par les spectacles ou le théâtre changé en école de vertu* (1726), compone un discurso en latín (1733) donde afirma que las representaciones escolares sintetizan el teatro ideal, porque los vicios y las virtudes se exponen en ellas de tal modo que producen la necesaria repugnancia y atracción. Para desplazar todo motivo de crítica, las representaciones son expurgadas radicalmente y se convierten en ejercicios exclusivamente literarios, exentos de toda referencia profana y carentes de mérito e interés dramático, a los que se dá el nombre de "debates" (*plaidoyers*). Por otro lado, las nuevas ideas filosóficas y económicas de donde habrá de surgir la Revolución francesa, trastornaban ya completamente el orden universitario y hacían desaparecer el interés por representar comedias en todos los colegios laicos. Por fin, la Compañía de Jesús es expulsada de Francia y de otros países y esta medida acaba definitivamente con los últimos vestigios del teatro escolar, que ya no renacerá sino en algunas tentativas aislada del siglo XIX y, recientemente, en los grupos

de la Sorbona parisina, en el del Círculo francés de la Universidad de Harvard, en el Teatro Universitario Español (*La Barraca*), en el de México y en algunos otros de menor importancia.

1 ¿Vos, milor, actuasteis alguna vez en la Universidad, no es así? —Así es, milor, y se me tenía por un buen actor.

—¿Qué personaje interpretásteis?

—Interpreté a Julio César y fui muerto en el Capitolio; me mató Bruto. (*Hamlet*, Acto III, esc. II.)

2 *Apology for Actors*, 1612.

3 Cfr. Morel Fatio, *Etudes sur l'Espagne*, 3a. serie, Paris, Champion, 1904.

4 En Francia tuvieron que vencer primero la resistencia que en defensa de la exclusividad en el derecho a suministrar la enseñanza les opuso, amparada por las resoluciones favorables del Coloquio de Poissy, la Sorbona. Pero una decisión contraria del Parlamento, les permitió, por fin, en 1564, abrir el Colegio de Clermont, después de Luis el Grande, que, a los años de su fundación contaban con 3,000 alumnos.

2 Y revisado en 1586 y 1599.

5 En el reparto de la tragedia *San Hermenegildo* (Sevilla, 1580) aparecen 5 papeles femeninos; en *Dapiferi* (Constanza, 1629) hay 8 Ninfas; y en una pieza sobre Guillermo el Píadoso de Aquitania, representada en Graz en 1612, 12 actores tuvieron que vestir trajes de mujer. El género "moralidad", muy manejado por los jesuitas, hizo más precisos el empleo del indumento femenino, por la necesaria presencia en él de personajes como la Gracia, la Iglesia, la Paz, la Fama, etc.

6 *Christus Iudex*, una de las piezas más aplaudidas de este teatro, se representó en Bari traducida enteramente al italiano y fué objeto en 1721 de una versión musical con el título de *L'Ultima Scena del Mondo*, mientras se representaba en Alemán en Olmütz en 1603. En este mismo idioma se representó en Colonia, en 1679, la tragedia musical *Julius Maximus*. Y en Francia, el Colegio de Pont-a-Mousson puso en escena, en 1580, una *Pucelle d'Orleans* enteramente escrita en francés. En Gante y Hal se dan representaciones en holandés 1640; y este mismo año, la ciudad belga de Tournay ofrece una representación en español de *Joab* por los alumnos de los jesuitas. En España, la fuerza de la tradición popular mezcla el latín con el lenguaje vernáculo desde 1556 en *Metanea*, del padre Acevedo. En *Actio quae inscribitur Examen Sacrum*, presentada en Salamanca, dos personajes discuten en español y latín respectivamente sobre cual idioma resulta más adecuado para la obra. *San Hermenegildo* está escrita en latín, español e italiano.

7 Sinopsis o resúmenes de los argumentos, que se repartían entre los espectadores.

8 Sin que ello supusiera menoscabo de su espectacularidad. La representación de *Esther* en la plaza del mercado de Munich, en 1677, duró tres días y tomaron parte en ella 300 actores.

9 El del colegio de Viena, construido con arreglo a los últimos modelos italianos, tenía un aforo de 3000 localidades. El de *Louis le grand*, de Paris, constaba de tres cuerpos de edificio.

10 Una acotación de la obra del padre Avancinus *Zelus sive Franciscus Xavierus* dice: *Dum mare turbatum fremit et coelum fulmi-*

*nat apparet Xavierus naufragus.*

11 "Entretencimientos de música y danza", decía los programas de las representaciones españolas.

12 Reservados a los *secundum* y usados "parca y prudentemente... a causa de la bufonería propia del género, la cual es poco compatible con la educación piadosa y liberal de la juventud...", dice un autor de la Compañía. Sin embargo, algunas obras fueron todas ellas verdaderas farsas, como la llamada *Triumphus circuncisionis*, que se representó en Medina del Campo (España). Y la fama de algunos autores de la Orden, con el padre Porée se apoya precisamente en la habilidad con que manejaron el género cómico en obras que ellos llamaban *fabulae* o bien tragi-comedias, comedias heroicas y dramas cómicos.

13 Las funciones se daban durante el día, después del *prandium*; pero, como duraban 4, 5 y hasta

7 horas, utilizaban, al final, luz artificial.

14 Sobre la influencia recíproca del teatro jesuítico y la ópera no cabe ninguna duda. Ambos obedecían al mismo impulso estético y contaban con algunos antecedentes comunes, como los oratorios y cantatas de la primera mitad del siglo XVII. Las famosas *ludi caesari* del colegio vienés eran óperas, en realidad.

15 El actor Lekain, que fué alumno del Colegio de las Cuatro Naciones, a pesar de una afición al teatro que ya entonces se revelaba decisiva, no pudo pasar allí del puesto de apuntador por falta de medios para pagarse los trajes.

16 "En el colegio de San Ignacio —donde por quince soles que pagué — pude colocarme y acantonarme — en una localidad bastante buena — hace unos cinco días que — con aparato extremado — se representó cierto poc-

ma — bajo el título de Atalía — la que fué reina de Judea". (Cit. por L. Gofflot, *Le théâtre au Collège du Moyen Age a nos jours*, Paris, Champion, 1907).

17 En 1595, la gente del pueblo de Pont-a-Mousson (Francia) rompió las puertas del colegio de los jesuitas en vista de que "en consideración a las personas de calidad" se le impedía la entrada a una representación en honor del duque de Lorena.

18 Jean Lorey, *La Muse Historique*, 1651. Cit. por Gofflot, ob. cit.

19 Sobre todo a través del Rector Rollin en su *Traité des Etudes* (1726).

20 Fundado por Luis XIV para atender convenientemente a la educación de las hijas de nobles muertos al servicio del rey sin dejar bienes de fortuna, y de cuya dirección se encargó Mme de Maintenon.

# DANZAS MODERNAS EN LA UNAM

Por Raúl FLORES GUERRERO



Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga.

(Foto Nacho López)

LA Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional de México, consciente de la importancia que tiene el dar a conocer a la juventud las expresiones más sólidas del arte contemporáneo, presentó el 16 de junio un concierto de danza moderna en el frontón cerrado de la Ciudad Universitaria.

Para la gran mayoría de los estudiantes fué éste el primer contacto directo con la danza moderna y felizmente, la calidad técnica y artística de los ballets presentados, así como su equilibrio dentro del propio

programa, respondieron a la imperiosa necesidad que existe de orientar el criterio de las nuevas generaciones hacia la clara conciencia de la significación que tiene, el arte moderno en general y la danza en particular, en la vida cultural del siglo xx.

Las obras, casualmente, parece que fueron elegidas a modo de presentar cómo ha sido el proceso de desarrollo y cuál es la realidad actual del movimiento de danza moderna en México: dos ballets de Waldeen (una de las introductorias de la danza moderna en nuestro país) *Caminos al Sol*

y *Coro de Primavera*; el ballet *Titeresca* de Evelia Beristáin y el *Zapata* de Guillermo Arriaga.

La primera danza de Waldeen constituye casi un documento de la época en que su sensibilidad trataba de hallar un camino expresivo para la danza mexicana. Basada en la estructura de un ballet que hace años hizo con la misma música, *8 por Radio* de Silvestre Revueltas, recuerda la incipiente búsqueda de valores plásticos y coreográficos que orientaron en un principio a los artistas mexicanos por el camino de una expresión propia. La prueba de que ese camino fué encontrado por las generaciones siguientes y de que no se ha perdido es precisamente que en esta danza se aprecia el sello de un mexicanismo ya extemporáneo, un tanto superficial, producto del natural desarraigo de las experiencias nutricias del auténtico arte mexicano; en los movimientos, que en su tiempo fueron originales, en los elementos plásticos que en ella se emplean —principalmente el rebozo— y en la tónica general del dinamismo coreográfico, está patente el esfuerzo por lograr un objetivo; esfuerzo que, por intenso, produjo una fuerte corriente de orientación artística en el campo de la danza mexicana. Podría afirmarse que esta danza está animada por el mismo espíritu que mucho tiempo antes se dió en la plástica y en la música mexicanas; ante ella, la reacción emotiva es semejante a la que se produce al escuchar el *H. P.* de Chávez o al observar las pinturas de Saturnino Herrán, con la única diferencia de que carece del carácter consecuente al intenso sentimiento de las experiencias y las tradiciones que se trataban de asimilar.

*Coro de Primavera* está hecho por una Waldeen distinta;