

**MASSIMO BONTEMPELLI Y LA CRÍTICA
ESPAÑOLA DE ENTREGUERRAS:
NOTA SOBRE LA RECEPCIÓN DE *NOSTRA DEA*
EN MADRID (1926)**

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

El teatro del autor de *La vita operosa* (1921) no es tan conocido como su producción narrativa, pero ello no quiere decir que presente un interés menor a la hora de perfilar la personalidad literaria de este infatigable animador de las vanguardias que fue Massimo Bontempelli¹. Con una tendencia ecléctica que englobaba como elementos principales el afán maquinista del Futurismo por la novedad y el escepticismo crítico del *grottesco* y Luigi Pirandello, matizados por las preocupaciones propias de su formación humanista, acogió y contribuyó a difundir unos movimientos renovadores creando una síntesis propia que, a menudo, fue más allá de sus modelos. Puede bastar para sugerir la originalidad de sus concepciones su invención del término, si no de la fórmula, de *realismo magico* y, en el ámbito de lo teatral, la experimentación constante que le llevó de la creación de fábulas poéticas como *La guardia alla luna* (1916) y, más tarde, del curioso *Nembo* (1935), con su metáfora de la nube asesina que anuncia la posterior hecatombe atómica, a las parábolas vanguardistas del mundo contemporáneo, como *Minnie la candida* (1927), en la que la deshumanización se pinta con rasgos entre surrealistas y precursores del teatro del absurdo, pasando por sus reelaboraciones de un motivo tan caro al *grottesco* como el de los muñecos en *Siepe a Nordovest* (1919).

¹ El teatro de Bontempelli no ha conseguido hacerse sitio en el repertorio italiano a pesar de algunas puestas en escena memorables y de la reedición de algunas de sus obras teatrales más conocidas en *Nostra Dea e altre commedie*, edición de Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi, 1989. Este volumen contiene valiosa información sobre la carrera y el destino de Bontempelli como autor dramático, así como una bibliografía a la que remito para una información más específica. Un útil repaso de su producción dramática figura en el libro ya clásico de Lia LAPINI, *I teatri di Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*, Firenze, Vallecchi, 1977.

En esta variedad de experiencias, una pieza destaca por representar una especie de resumen de varios registros dramáticos de Bontempelli. Aunque su calidad dramática haya sido discutida (como lo fue efectivamente), *Nostra Dea* (1925) tiene el interés indudable de poder servir de introducción a su concepto lúdico del teatro como un espectáculo desconcertante, en el que no había de buscarse más finalidad que la diversión derivada de las sorpresas por la ruptura de expectativas lógicas a manos de unos personajes extraños, pero contruidos de manera coherente en torno a un rasgo principal de posible interpretación alegórica. Este segundo sentido, aunque hipotético, contribuye a dotar de un significado más profundo e unificador a la trama sin modificar por ello su justificación por el mero placer de la forma, antes bien complementando sus elementos chocantes con un cuestionamiento trágicamente irónico de las certezas que permiten el funcionamiento del mundo.

Lo que en *Minnie la candida* será la duda sobre el carácter de humanos o de autómatas de las personas en una sociedad mecanizada y dominada por la publicidad, en *Nostra Dea* es la exposición de la impresionabilidad de una mujer —un ser humano— vacía de carácter, a la merced de los vestidos que se pone, metáfora de una superficialidad extrema quizá relacionada con otra denuncia implícita del materialismo contemporáneo. Sin embargo, a diferencia de *Minnie la candida*, la consecuente falta de carácter del personaje femenino central planteaba la dificultad de pergeñar una intriga, pues ésta en general depende de unas fuerzas ausentes por definición en la amorfa protagonista. La solución ingeniosa de Bontempelli fue la de colocarla en una situación del rancio teatro psicológico de asunto adulterino, pretexto que se contagia por metonimia de la misma superficialidad sugerida por el motivo temático del vestido, en tanto éste condiciona una acción cuyo convencionalismo queda subrayado, además, por detalles de ironía entre los que se cuentan el que los amantes sólo se vean un día en varios años o que se deje al espectador interesado sin saber si el marido los sorprende o no en infidelidad flagrante.

El empleo sometido a una descontextualización satírica de estas convenciones de la comedia dramática burguesa relaciona la obra con el *grotesco*, mientras que la multiplicidad de personalidades parece un préstamo pirandelliano pasado por un tamiz de burla hiperbólica precursora de las propias farsas vanguardistas de Bontempelli, como *Valòria* (1932) o *Bassano, padre geloso* (1933), todo ello dentro de una parábola tendente al absurdo, cuyo espíritu grotesco y caprichoso puede recordar, a pesar de las diferencias evidentes de tratamiento formal, al del coetáneo polaco Stanislaw Witkiewicz, cuyo teatro fue igualmente incomprendido en su tiempo, aunque también se hiciera famoso entonces por su radicalismo vanguardista. Esto es poco más o menos lo que ocurrió con *Nostra Dea* y *Minnie la candida*, con la salvedad de la mayor difusión de Bontempelli, facilita-

da tal vez por el relativo buen conocimiento internacional de las vanguardias italianas desde Luigi Pirandello.

Nostra Dea puede considerarse central en el teatro bontempelliano también por sus peripecias en los escenarios, ya que contribuyó a acuñar más que ninguna otra su imagen popular de dramaturgo. Tras su estreno en Roma con dirección de Pirandello, su representación en Milán fue tan fragorosa que se llegó a comentar en Madrid. Una crónica publicada en *La Farsa*², además de hacerse eco de la batalla, que se creyó fruto de una provocación por parte del autor, por lo que en su pieza «hay de incongruente y desconcertante», recoge ideas que reaparecerán continuamente en los juicios madrileños de la comedia bontempelliana:

Hay aquí evidentemente una original y fértil idea temática para una bella comedia; pero ésta no ha sido lograda, por falta de una acción de intensidad y cohesión suficientes para determinar y justificar las metamorfosis de la protagonista, que sólo se producen en incidentes episódicos, determinados caprichosamente, sin la trabazón y coherencia necesarias para darles una significación netamente definida. De ahí que lo más conseguido sea la comicidad anecdótica.

Ni el rechazo de buena parte de la crítica italiana ni el conocimiento de la acogida problemática en Milán fueron óbice para su estreno en Madrid en una representación de voluntad vanguardista incontestable. Margarita Xirgu acreditó una vez más su interés por las novedades extranjeras al asumir la representación por su compañía de *Nuestra Diosa*, que se ofreció por primera vez al público del Fontalba el 3 de diciembre de 1926. El mismo día había aparecido un artículo laudatorio de Cipriano Rivas Cherif³ en el que este prestigioso intelectual se felicitó del empeño de la actriz por compaginar la atención a la taquilla con la difusión de las últimas tendencias del teatro europeo, que solía presentar con puestas en escena acordes con el impulso renovador de las obras. En la de *Nuestra Diosa*, Rivas Cherif destacó la gracia de la escenografía moderna de Manuel Fontanals y la estilización de la recitación y el juego de actores conforme a «la moraleja de la farsa y a la intención ingenuamente satírica de su desenvolvimiento cómico».

Magda Donato alabó en términos parecidos⁴ una presentación que, desde el punto de vista escenográfico, parecía inédita en Madrid por el acierto visual con que, salvo defectos de detalle⁵, las tres decoraciones de Fontanals

² «En Italia: Milán: *Nostra Dea*, comedia en cuatro actos, de Máximo Bontempelli», *La Farsa*, I (10-XII-1925), 1, p. 53.

³ C. RIVAS CHERIF, «Margarita Xirgu ensaya», *Heraldo de Madrid* (3-XII-1926), p. 4.

⁴ Magda DONATO, «Lo decorativo en escena: Fontalba: Nuestra diosa», *Heraldo de Madrid* (4-XII-1926), p. 4.

⁵ Magda Donato criticó sobre todo el vestuario de algunos personajes episódicos y sugirió que los vestidos de la Xirgu en el papel de 'Diosa' marcasen con más énfasis el

habían reflejado el carácter de cada jornada y de la obra en general en una síntesis armónica de figuras y colores en fondos, trajes y caracterización de los actores, desde los tonos violeta y gris en la casa de 'Dea' del primer acto y la uniformidad del gris de la *garçonnière* de 'Marcolfo' en el segundo hasta el despliegue espectacular del baile del tercer acto, entre la comedia carnavalesca clásica de Italia y la modernidad, con unos disfraces llenos de imaginación y unas caretas «de una bufotrágica chabacanería genial» que hacía destacar por contraste el verde serpentino del traje de 'Diosa'.

En lo relativo a la actuación, sin menoscabo para los demás miembros de la compañía, la Xirgu fue muy elogiada por los críticos del estreno⁶, a excepción de Fernández Almagro (*La Época*). Los cambios constantes de registro interpretativo determinados por las mutaciones de vestuario se ajustaban bien a la flexibilidad de la actriz, a la que sólo se achacó cierta falta de agilidad en la mecánica de las transiciones que rebajó el aire de pirueta de la farsa (*El Imparcial*). Sin embargo, no fue su trabajo sobre el escenario lo que suscitó más sufragios, sino el hecho de que hubiera introducido nuevos aires en la escena madrileña. Pese a alguna opinión de que se tra-

carácter masculino, lánguido o perversamente picante que les correspondía. Parece más grave el error escenográfico, criticado por Fernández Almagro (*La Época*, v.i.), de poner figurantes de carne y hueso en lugar de maniqués en la escena de 'Vulcano' y los vestidos de 'Dea' en el acto IV.

⁶ He consultado las reseñas siguientes (los nombres de los diarios entre paréntesis remiten a las reseñas respectivas de la obra):

«Nuestra diosa», *ABC* (4-XII-1926), p. 30.

Jorge DE LA CUEVA, «Nuestra diosa, en Fontalba», *El Debate* (4-XII-1926), p. 2.

Alejandro MIQUIS, «En Fontalba: Nuestra diosa», *Diario Universal* (4-XII-1926), p. 1.

Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO, «Fontalba.- Estreno de la farsa en cuatro actos, de Massimo Bontempelli, traducción de Salvador Vilaregut, Nuestra diosa», *La Época* (4-XII-1926), p. 1.

S. «Fontalba: Nuestra diosa», *Heraldo de Madrid* (4-XII-1926), p. 4.

A. F., «Fontalba: Nuestra Diosa», *El Imparcial* (4-XII-1926), p. 8.

L. DE ARMIÑÁN, «Fontalba: Nuestra diosa», *Informaciones* (4-XII-1926), p. 6.

L. BEJARANO, «Fontalba. Nuestra diosa, farsa en cuatro actos, original de Máximo Bontempelli, traducción al castellano de Salvador Vilaregut», *El Liberal* (4-XII-1926), p. 3.

M. [Manuel] M. [MACHADO], «Nuestra diosa, cuatro actos, de M. Bontempelli; traducción de S. Vilaregut», *La Libertad* (4-XII-1926), p. 3.

Francisco DE VIU, «Fontalba. Nuestra diosa, comedia italiana, «muy original» y «moderna», en cuatro actos, de Massimo Bontempelli, traducida por Salvador Vilaregut», *La Nación* (4-XII-1926), p. 3.

NÚÑEZ, «Fontalba. Nuestra diosa», *El Socialista* (4-XII-1926), p. 5.

E. DíEZ-CANEDO, «Fontalba: Nuestra Diosa, de Massimo Bontempelli, traducción de S. Vilaregut», *El Sol* (5-XII-1926), p. 2.

J. [José] L. [Luis] M. [MAYRAL], «En Fontalba: Nuestra Diosa», *La Voz* (4-XII-1926), p. 2.

taba de «un comedia mucho más propia de la lectura que de la representación en España» por sus atrevimientos morales y adscripción a un tipo de teatro no comercial (*Informaciones*), la mayoría agradeció, al igual que Rivas Cherif, el gesto atrevido de dar a conocer una obra tan alejada de los gustos del público, aun si la compañía había tomado sus precauciones.

En primer lugar, la versión de Salvador Vilaregut había modificado ampliamente el original para limar sus aspectos chocantes en un trabajo que condenaron casi por unanimidad los comentaristas interesados⁷, ya que las mutilaciones llegaban a amenazar la inteligibilidad de la trama, sobre todo en las supresiones al final del acto segundo. Algunos se preguntaron si merecía la pena una representación vanguardista en la que las formas renovadoras aparecían disimuladas así (*La Época* y *El Liberal*). En segundo lugar, precedió al estreno una campaña de promoción articulada en torno a su calificación en las gacetillas y carteles de «muy original y muy moderna», términos luego reiterados en unas cuartillas de presentación en las que se dijo que la comedia que se iba a representar era «simbólica, funambulesca, novísima en su género» (*El Socialista*), todo lo cual preparó convenientemente a unos espectadores que aplaudieron cortésmente, aunque no con entusiasmo.

Si las advertencias rindieron fruto entre el público, resultaron contraproducentes para la crítica, ya que suscitaron unas expectativas luego defraudadas. El recuerdo de los precedentes de Luigi Chiarelli y de Pirandello pesó en la valoración de una pieza que parecía insertarse en el *grottesco* emulando la renovación integral emprendida por aquellos dramaturgos, sobre todo con el segundo, a quien no podía compararse en «intensidad emocional» (*La Voz*) o capacidad de dramatizar asuntos abstractos, aun si pretendía desenvolver una variante del tema pirandelliano de la personalidad múltiple (*La Época*). Esa emulación parecía operar mediante el recurso a una extravagancia toda de superficie, aunque deslumbrante por la brillantez de sus hallazgos plásticos (*El Debate*), algunos procedentes de la importación a Italia de novedades rusas y alemanas (*El Imparcial*), que dieron pie a sorpresas dramáticas reveladoras ciertamente del talento imaginativo de Bontempelli y, más aún, de su oportunismo al explotar el gusto esnobista de lo inusitado para hacerse famoso (*La Nación*). De ahí a considerar *Nostra Dea* una mera broma, pesada por su extensión e insistencia, había poca distancia. La recorrieron los que limitaron el alcance de la comedia a una farsa al fin y al cabo inocente (*Heraldo de Madrid*), en la que parecía inadecuado buscar un núcleo de pensamiento trascendental (*La Libertad*)

⁷ En cambio, Enrique Díez-CANEDO (*El Sol*) escribió que era «no adaptación, sino traducción fiel» y, acto seguido, justificó la infidelidad en el caso de obras que, como *Nostra Dea*, presentaban dificultades de asimilación a causa de las expectativas conservadoras del público. El texto de Vilaregut parece haberse perdido, por lo que no se puede juzgar la calidad de su versión.

que la separase de tantas otras piezas ligeras de diversión. No era sino un juguete cómico más por mucho que se incluyese «en la modalidad del teatro de avanzada» (*El Imparcial*) por razón de la curiosidad novedosa de su procedimiento (*ABC* y *La Época*).

Esta banalización de la obra no hizo justicia a la existencia efectiva de un planteamiento intelectual que sí fue valorado ampliamente por los demás comentaristas. Desde el principio de la obra ‘Diosa’ se revestía de un fuerte carácter de símbolo mantenido como motivo central a lo largo de toda ella (*ABC*). El personaje representaba en síntesis inteligente (*La Nación*) y original por su audacia expresiva (*La Voz*), aunque también tildada de exageración en tanto el término de referencia (la mujer desnuda) era nulo (*El Imparcial*), el viejo tema del influjo del medio —en este caso, la moda como elemento de socialización— en el temperamento y ánimo de la mujer como ser humano⁸ (*El Debate*, *El Imparcial*, *Informaciones* y *La Voz*).

El autor había tratado este tema con ingeniosa y burlesca ironía analítica (*El Imparcial* e *Informaciones*) en las escenas accesorias donde «caracteres cubistas exteriores» recubrían un humorismo clásico (*El Debate*), y cuyo protagonista, el médico de métodos sorprendentes, recordó figuras conceptualmente paralelas como las de *El doctor inverosímil*, de Ramón Gómez de la Serna (*El Liberal*), o de *Knock*, de Jules Romains (*La Época*), especialmente en todo el primer acto, donde el planteamiento había alcanzado una dramatización perfecta, tras lo cual la pieza podía darse por terminada (*ABC*, *El Debate*, *El Liberal*, *La Nación* y *La Voz*). Los actos restantes parecieron a estos mismos críticos unos añadidos que estiraron, repitiéndola fatigosamente, la idea fundamental sin introducir nuevos matices, pese a las variaciones que podían aportar unos temas secundarios apenas desarrollados (*El Imparcial*) y que no la hacían avanzar sustancialmente. Al contrario, la originalidad de la concepción pareció haberse desaprovechado por la utilización como pretexto de una intriga de apariencia melodramática (*El Debate*), cuando no vodevilesca (*La Época*), cuyo significado humano de aplicación de la doctrina propuesta, aun reconociendo su inferioridad en calidad respecto al primer acto, resaltó José Luis Mayral (*La Voz*), desgraciadamente sin explicaciones ni tampoco ejemplos. Entre ellos, podría haber aducido el conmovido monólogo de ‘Vulcano’ ante los inanimados trajes de ‘Diosa’, de un interés que sería destacado como excepción en el marco de las nonadas y el «parloteo sin sustancia» de aquellos últimos actos (*El Liberal*).

⁸ El crítico de *Informaciones* se preguntó el motivo de haber limitado al género femenino una observación de alcance universal, a lo que se puede responder que la elección de la moda como catalizador temático imponía un protagonismo de la mujer en un contexto de época en el cual las cuestiones de vestuario se consideraban propias del llamado entonces *bello sexo*.

La impresión de desequilibrio que se deducía naturalmente de estas consideraciones superó el aspecto de la organización estructural, ya que parecía enraizada en una confusión fundamental del autor sobre la índole de su obra. Aunque estaba claro que su propósito era antirrealista, la alternativa de una dramaturgia completamente alegórica, es decir, de figuras justificadas no por un carácter individual verosímil al modo realista, del que habían sido desposeídas por Bontempelli, sino por su función sintetizadora de sentidos generales (*El Imparcial*), tampoco había sido llevada a la práctica coherentemente en *Nostra Dea* a causa del contraste entre el logrado carácter integralmente simbólico de la concreción femenina representada por la protagonista y la ambigüedad de los demás personajes, los cuales vacilaban entre el símbolo y el dato real, sobre todo 'Vulcano' (*Diario Universal*).

Por otra parte, si querían estudiar la pieza en toda su complejidad, sin limitarse a sus aspectos de frivolidad cómica o, por el contrario, a los de tesis intelectual, como hizo la mayoría de ellos, los críticos habían de encontrarse con el problema de la multiplicidad de registros de esta «comedia storica» bontempelliana. *Nostra Dea* zigzagueaba desconcertadamente entre las intenciones alegóricas y la búsqueda de la risa, objetivos opuestos que se estorbaban mutuamente. Para la realización escénica del mito de «Eva múltiple», hacía falta una densidad de concepto que no se encontró en obra tan ligera, mientras que, para poseer efectividad de farsa, precisaba de una gracia y una «agilidad de juego» que sólo la animaban con su desenfado en el primer acto y en momentos aislados de los demás, esto es, cuando no se atravesaban las «nieblas sin misterio» de la alegoría (*La Época*). Como resumió Francisco de Viu (*La Nación*):

¿Se propuso el autor italiano hacer una obra de vanguardia, de sugerencias, iniciando temas para buscar o proporcionar la colaboración inteligente del público?... En ese caso, el acto primero es un acierto y los restantes un empeño no logrado. ¿Quiso el autor hacer unas graciosas piruetas sobre las modernísimas orientaciones teatrales tan actuales?... De ser así, sobran palabras, sobran modos y maneras del antiguo régimen teatral, y sobre todo muchas pretensiones de trascendentalismos.

La perspicaz recensión de Enrique Díez-Canedo (*El Sol*) aportó una respuesta, al señalar que no se podían exigir a *Nostra Dea* cualidades de coherencia propias del teatro común, que no le correspondían porque Bontempelli había intentado una forma escénica nueva. Más que una comedia, la pieza era un «espectáculo intelectual», no tanto por su contenido ideológico como por su carácter de apelación a la inteligencia de un público que debía adoptar una actitud desacostumbrada, atenta sobre todo a la apreciación y disfrute lúcidos de las propuestas expresivas de la obra. Desde este punto de vista, la intriga del adulterio no era más que una

«armazón dramática elemental» sin importancia para el propósito del autor, y de ahí que éste dejase en suspenso si la esposa infiel había sido sorprendida o no. La trama, imprescindible en una pieza tradicional, no lo era en lo que pretendía ser el análisis de un carácter realizado con atención preferente a sus posibilidades de diversión y no a la psicología, pues ¿cuál podría ser ésta cuando ese carácter consistía en no tenerlo ('Dea' desvestida) o en tenerlo mudable ('Dea' determinada por sus trajes)? Bontempelli se había complacido en cambiar de vestidos a su personaje en un proceso de longitud variable según se añadiesen o suprimieran mutaciones al arbitrio del placer de su mirada. No había por qué buscar ninguna otra justificación de índole filosófica o emocional, aunque la obra fuera vanguardista y eso hiciera creer en una complejidad inexistente o, por lo menos, subordinada a la «pura forma»:

El secreto de *Nuestra Diosa* ha de estar, cabalmente, en no tener secreto. Quien vaya a verla con ánimo de sorprender pensamientos profundos y extrañas filosofías, perderá el tiempo y el trabajo. Al teatro nuevo se le pide todo eso, que al teatro viejo no se le carga nunca en cuenta, porque el teatro viejo da, según dicen, vida y pasión. ¿Por qué no pedir al teatro nuevo lo que, por sus medios, tampoco puede dar, y es más sencillo que todas las filosofías? Un poco de diversión. Mas el que ve en la escena cosas que no sabe adónde van a ir a parar, no se aviene, así como así, a divertirse: el que paga su localidad quiere saber, tiene derecho a saber... No le bastan los atisbos caricaturescos, los perfiles satíricos, la animación del diálogo sin retruécanos, la escena vivaz, la pura forma que *Nuestra Diosa* le da a manos llenas. La encuentra extraña.

El peligro de incomprensión era patente, pues «lo convencional, admitido por tácito convenio, no es alterable sin riesgo», como se pudo observar en la recepción de la comedia bontempelliana por los demás críticos. Pero las palabras de Díez-Canedo no fueron inútiles. Un mes después del estreno, Juan Chabás se hizo eco de ellas en un extenso artículo publicado en *La Gaceta Literaria*⁹ sobre la figura literaria de Bontempelli, incluyendo su narrativa, donde, además de compararlo a Ramón Gómez de la Serna, le adscribió a la corriente del *grottesco*, junto con Luigi Chiarelli y Pier Maria Rosso di San Secondo. Bontempelli había seguido las huellas de la descomposición pirandelliana de la personalidad como «pretexto de farsa llevada a cabo, no con intención de descubrimientos espirituales planteados en serie de conflictos, sino con propósito de destacar todos los efectos cómicos que resultan de ese cruce de personalidades, que se nos revelan por esto mismo en Máximo Bontempelli mucho más directas, no creadas por prejuicio psicológico sino por virtud del mismo juego de la farsa tan bien hilada en *Nostra Dea* con la más sutil técnica de comedia fina», esto

⁹ Juan CHABÁS, «Teatro: Massimo Bontempelli en Madrid», *La Gaceta Literaria*, I (15-I-1927), 2, p. 5.

es, introduciendo en aquel movimiento un espíritu de alegría autosuficiente, teatro por el teatro...

Ahora bien, ¿no significaba esto, aunque se alabase su carácter renovador, otra reducción de la pieza a sus aspectos de farsa, con perjuicio de sus sentidos humanista y crítico así disimulados? De cualquier modo, las consecuencias de esta interpretación para la imagen dramática en Madrid de Bontempelli fueron duraderas. En 1933, Enrique Estévez-Ortega¹⁰ aún creía que *Nostra Dea* era un gesto de humor intrascendente, una simple pirueta hecha con habilidad y gracia «para pasar el rato», sin temor al recurso a las recetas de la vieja cocina dramática. Y como a *Nostra Dea* parecía limitarse el interés de su producción teatral, puesto que ninguna otra de sus obras le había otorgado tanta fama, ni siquiera *La guardia alla luna*, «donde la ironía peculiar suya aparece envuelta por un dulce sentimentalismo insospechado», no extraña que el mismo crítico relacionase a Bontempelli con Jean Cocteau, a cuya obra también se le restó importancia en España por causa de su presunta frivolidad vanguardista, agravada en el caso del italiano por el malentendido de habersele juzgado por una sola pieza que distaba de ser, además, un acierto definitivo (*El Sol*):

Nuestra Diosa nos pone en contacto con una interesantísima producción del teatro moderno. Obra maestra, no. Hito en el camino de las obras maestras del arte nuevo.

Entre éstas se cuenta probablemente *Minnie la candida* (1927), completamente desconocida en Madrid, de modo que su obra dramática fue ahí un episodio aislado, aunque digno de recuerdo por la calidad de su estreno, una de las primeras ocasiones en que las vanguardias teatrales europeas pudieron acceder a la escena de la capital de España en castellano. Al fin y a la postre, se trataba tal vez tan sólo de una anécdota, con una trascendencia limitada históricamente, si bien no desprovista de interés por su carácter de indicio de la curiosidad de la crítica española ante el nuevo arte, aunque también de los límites de su recepción.

¹⁰ E. ESTÉVEZ-ORTEGA, «Máscara exótica: Massimo Bontempelli, o la continua evolución», *ABC* (3-VIII-1933), p. 14.

RESUMEN

Massimo Bontempelli y la crítica española de entreguerras: Nota sobre la recepción de Nostra Dea en Madrid (1926), por Mariano Martín Rodríguez.

Las obras de Máximo Bontempelli revisten gran importancia histórica en las vanguardias. *Nostra Dea* (1925), por ejemplo, se hizo bastante famosa y Margarita Xirgu decidió presentarla al público madrileño ya en 1926. Los críticos aplaudieron la innovadora representación, especialmente por la interpretación y la puesta en escena, colorista y ajustada a las características simbólicas modernas del texto, aunque muchos no pudieron ocultar su decepción por la presunta superficialidad del argumento y los personajes de la obra, cuya comicidad frívola parecía disonar de la alegoría pretendida. Sólo algunos señalaron que no había que buscar coherencia alguna en una pieza cuyo interés principal residía en la «pura forma». Aun así, la obra se consideró poco más que una farsa moderna, lo que puede servir de ejemplo de la contradictoria recepción en Madrid de las manifestaciones supuestamente más ligeras del teatro de vanguardia.

Palabras clave: Bontempelli, teatro, recepción, Madrid, antes de 1936.

ABSTRACT

Massimo Bontempelli's plays are of highly historical importance in the avant-garde. Among them, *Nostra Dea* (1925) achieved considerable fame and Margarita Xirgu even decided to present it to the public in Madrid as early as 1926. The critics welcomed the innovative experience and praised both the acting and the staging, colourful and consistent with the modern symbolical features of the text, but many did not conceal their disappointment in front of the alleged superficiality of the plot and the characters of the play, whose frivolous humour appeared to conflict with the intended allegory. Only some pointed out that no consistency was to be asked from a play whose main interest was the «pure form». The play was considered nevertheless little more than a modern farce, what may illustrate the mixed reception in Madrid of the supposedly lighter manifestations of the avant-garde theatre.

Key words: Bontempelli, theatre, reception, Madrid, before 1936.