

Hacer lo imposible: las dificultades para la puesta en escena de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset

Sara María TOLEDO SILLERO

Universidad de Málaga

sara_mts@hotmail.es

Resumen

La obra teatral cumbre de Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, publicada en 1834, fue escrita por su autor para ser leída. Actualmente, aún existe cierto debate acerca de su representabilidad debido a que sus características intrínsecas obstaculizan su puesta en escena: los abundantes cambios de escenario dificultan el uso de decorados y el planteamiento psicológico de la trama la alarga excesivamente. No obstante, numerosos directores, recurriendo a diversas estrategias, han conseguido representarla con éxito. Queda discurrir acerca de estas estrategias, lo que significa reflexionar sobre si la necesidad de manipular un texto dramático para escenificarlo implica que la obra es irrepresentable.

Palabras clave: Representabilidad teatral. Puesta en escena. Decorados. Densidad del texto dramático.

Abstract

Alfred de Musset's masterpiece, *Lorenzaccio*, published in 1834, is a play which was originally meant to be read, rather than staged. Its stageability still remains a debate issue: constant changes of setting make scenery difficult and the psychological depth of the plot results in an excessively long play. Nevertheless, numerous directors have managed to successfully stage the play by means of different resources, about which we are discussing. This questioning leads to the issue of the stageability of a play whose dramatic text is needed to be manipulated to be staged.

Keywords: Theater stageability. Scenery. Stage. Dramatic text density.

Résumé

La pièce *Lorenzaccio*, chef-d'oeuvre d'Alfred de Musset, publiée en 1834, avait été écrite « pour être lue ». Aujourd'hui, il existe encore un débat par rapport à sa représentabilité, parce qu'elle a des caractéristiques intrinsèques qui font obstacle à sa mise en scène: les nombreux changements de cadre rendent très difficile l'usage de décors et son approche psychologique élargit excessivement l'intrigue. Cependant, plusieurs metteurs en scène ont utilisé des stratégies diverses pour la faire représenter avec succès. Nous devons,

* Artículo recibido el 20/07/2017, evaluado el 3/01/2018, aceptado el 30/09/2018.

donc, réfléchir à propos des dites ressources et questionner si la manipulation d'un texte dramatique pour sa mise en scène implique que l'œuvre est irreprésentable.

Mots clés: Représentabilité théâtrale. Mise en scène. Décors. Densité du texte dramatique.

0. Introducción

Después del fracaso de *La Nuit vénitienne*, Alfred de Musset decidió no volver a escribir ningún texto para la escena, pero eso no implicó que dejase de escribir teatro. De hecho, fue un autor teatral aún más prolífico que su contemporáneo Victor Hugo, llegando a producir más de veinte piezas. Estas obras se publicaron en *la Revue de deux mondes* y luego fueron recogidas en *Un spectacle dans un fauteil*, una recopilación en dos volúmenes de piezas escritas para ser leídas en lugar de representadas. Hubo de esperar a 1847, ya al final de su vida, para que una de sus obras más cortas y ligeras, *Un caprice*, se estrenase con éxito en Rusia, lo que propició que la escena francesa se atreviera con esta y otras más, como *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Le chandelier* y *André del Sarto*, estrenadas a lo largo de año de 1848, y que el propio Musset reeditara varias de sus obras teatrales para ajustarlas a las exigencias de la escena. Su obra magna, *Lorenzaccio*, recogida en el segundo volumen de *Un spectacle dans un fauteil*, no se estrenó hasta 1896, casi 40 años después de su muerte.

La respuesta de Musset a la condena de su primer estreno por parte de la crítica, bastante similar a la que tuvo Corneille ante la respuesta de la *Académie Française* a *Le Cid*, por motivos también muy parecidos, fue, empero, opuesta a la que tuvo el célebre tragediógrafo unos siglos antes: en lugar de acabar por someterse estrictamente a las convenciones de la escena de la época para subir sus obras a las tablas, el dramaturgo decimonónico decidió prescindir directamente de las puestas en escena para poder continuar escribiendo un teatro a la altura de su imaginación, y a partir de entonces, hasta la representación de *Un caprice*, toda su producción dramática consistió en obras teatrales «para ser leídas», que fueron escritas sin tener en cuenta la necesidad de ajustarse a una puesta en escena o de seguir las convenciones teatrales imperantes. Al no haber sido escritas para ser representadas, un rasgo considerado por varios autores, tanto en su época como actualmente (Maynard, 1834; López Lapeña, 2015), como esencial del teatro, aún a día de hoy sigue habiendo cierto debate acerca de si sus piezas pueden considerarse o no como teatrales, a pesar de que muchas de ellas acabaron llevándose finalmente a escena.

Aunque el teatro de Musset apenas ha tenido repercusión en España, sí se ha estudiado y comentado mucho en Francia. Una de las publicaciones más destacadas, *Le théâtre d'Alfred de Musset*, de Leon Lafoscade, publicada en 1901, coincide, además, con las primeras representaciones de *Lorenzaccio*. Se trata de un estudio interesante, ya que puede proporcionarnos una visión detallada y profunda del teatro de

Musset a los ojos, no ya de sus contemporáneos, sino de los que convivieron con estas primeras puestas en escena. A juicio de Lafoscade (1901: 338), el teatro de Musset se disfruta mejor en el libro que en el escenario, y nos da las razones que siguen:

[...] son style a la force, le relief, la sonorité et le mouvement nécessaires au théâtre; il roule de ces paillettes qui miroitent si agréablement à l'imagination d'un spectateur. S'il péchait en ce sens, ce serait plutôt par excès que par défaut; car la luxuriance des effets de force ou de grâce, de couleur ou d'esprit, dépasse ici les exigences du théâtre véritable. La scène ne réclame pas ni telle abondance ni une telle perfection de traits de toute sorte.

En concreto, al respecto de su obra teatral maestra, *Lorenzaccio*, Lafoscade (1901: 149) considera que «l'intérêt s'éparpille bien encore un peu, des disparates et des longueurs se montrent çà et là, et, fût-il matériellement jouable, le drame laisserait l'attention d'un spectateur». Así pues, a principios del siglo XX, aun habiéndose representado varias veces, y a pesar de reconocerse su carácter marcadamente dramático, el teatro de Musset seguía prefiriéndose por escrito, y el gran drama de nuestro autor todavía se consideraba irrepresentable.

Actualmente, no obstante, es precisamente, no solo la obra más conocida de Alfred de Musset, sino también una de las escasas piezas de este autor que continúa representándose con cierta regularidad en los escenarios franceses, y los críticos tienden a compararla con las grandes tragedias shakesperianas. De este modo, queda demostrado no solo que se trata de una obra teatral de pleno derecho, independientemente del fin con que fuera escrita, sino que, además, es una obra que consigue entusiasmar al público. Al igual que sucede con la traducción de la poesía, nos encontramos ante un imposible que se hace habitualmente y con resultados notables. Así pues, para argumentar al respecto de la representabilidad de la obra, necesitamos reflexionar detalladamente sobre cuáles son las características de *Lorenzaccio* que la hacen aparentemente irrepresentable y sobre qué medios se han utilizado para resolver esas cuestiones.

De este modo, en las páginas que siguen, nos centraremos en examinar las características que tienden en mayor medida a dificultar la puesta en escena de la obra, así como en comentar los recursos que se han empleado habitualmente para solventar estos problemas. Terminaremos realizando una reflexión sobre lo que el empleo de dichos recursos nos indica acerca de la representabilidad de la pieza.

1. *Lorenzaccio*: ¿El *Hamlet* francés?

Cuando Alfred de Musset empezó su andadura como dramaturgo con *La Quittance du Diable* y *La Nuit vénitienne*, ambas escritas para las tablas en 1830, ya hacía dos años que Victor Hugo (en cuyas tertulias participaba nuestro autor) había escrito *Cromwell*, en cuyo célebre prefacio se explican y defienden las bases del

Romanticismo literario.

Tras más de un siglo de estricta adhesión al canon de las tres unidades (unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción), Victor Hugo viene a desmontar razonadamente los argumentos esgrimidos por aquel entonces en defensa de las unidades de tiempo y espacio, de manera que deja como única medida necesaria e incuestionable la unidad de acción. También reivindica abiertamente lo que ya triunfó en la época de Luis XIII y que supuso el notable éxito de las *comedias* a la usanza española en Francia, la mezcla de géneros, el juego con el espacio y el tiempo, el cambio de concepción del decoro escénico y *la couleur locale*, a fin de ampliar los horizontes del teatro y, al mismo tiempo, crear piezas más realistas. Reivindica sobre todo, como modelo de la ausencia de modelos, a William Shakespeare, quien (según Victor Hugo) consiguió dotar a sus obras de ese genio genuino e inimitable precisamente gracias a la transgresión del canon y de las reglas del decoro escénico o *bienséance*.

Se ha comparado bastante a menudo el *Lorenzaccio* de Musset con el *Hamlet* de Shakespeare (Lafoscade, 1904; Piemme, 1971; Dissler, 1995; Santerbas *apud* Musset, 2012) y, ciertamente, existen muchas semejanzas entre ambas obras. El protagonista de la obra de Musset es Lorenzo de Médicis (también llamado Lorenzino o Lorenzaccio), miembro de la aristocracia florentina, que se traza como objetivo matar a su primo, el tirano de Florencia, Alejandro de Médicis. Para conseguirlo, resuelve cambiar radicalmente de comportamiento y construirse una máscara perfecta, una personalidad o identidad falsa que, a la larga, minará los recelos de su víctima y la instará a bajar la guardia, razón por la que se convierte en alcahuete y esbirro personal de su primo, el Duque. Pero, a lo largo de los dos años que pasa representando ese papel, Lorenzo descubre que lo que para él era una simple máscara de depravación es, en realidad, la auténtica naturaleza de la humanidad. Por este motivo, en el punto en que Musset empieza a contarnos la gesta de Lorenzino de Médicis este ya se ha convertido en aquello que fingía ser, el depravado y cínico Lorenzaccio, y la única razón que le queda para llevar a cabo su empresa es justificar de alguna manera su descenso a los infiernos.

Lafoscade señalaba, como ya hemos comentado anteriormente, que las obras de Musset se caracterizaban por una marcada profusión lírica y que *Lorenzaccio*, en concreto, tenía un argumento excesivamente disperso. No obstante, aunque esto pueda considerarse cierto, ninguna de estas dos características supone un obstáculo material para la representación de la obra.

De hecho, la comparación establecida habitualmente entre esta pieza y el *Hamlet* de Shakespeare va mucho más allá del mero argumento: *Lorenzaccio* posee una serie de características estructurales muy similares a las que solía incluir Shakespeare en sus tragedias, que son en mayor medida, curiosamente, la causa de que la obra sea considerada como irrepresentable, mucho más que los defectos por

exceso que le atribuía Lafoscade. Estas características, sobre las que hablaremos con detalle a continuación, son: una ruptura inauditamente transgresora del canon de las tres unidades y un enfoque eminentemente psicológico del drama (Coelho, 1965).

2. La ruptura del canon

Si nos atenemos a las características detalladas por Hugo en el prefacio de *Cromwell* (1827), no cabe duda de que *Lorenzaccio* es una pieza romántica. Las alusiones temporales internas de la obra nos revelan que la acción transcurre a lo largo de varios días (durante sus diálogos con la Marquesa, el Cardenal hace referencia a que el Marqués estará fuera de Florencia durante una semana, y en la obra podemos leer tanto el momento de su partida como el de su regreso, además de que podemos leer varias escenas nocturnas –la boda de los Nasi, el asesinato de Luisa y el asesinato del Duque– que tienen lugar en días diferentes); y, en lo que respecta a los escenarios, los acontecimientos del drama nos llevan, tanto de día como de noche, por numerosos rincones de Florencia, exteriores e interiores, e incluso por algunos escenarios fuera de esta ciudad, como el palacio de Filippo Strozzi en Venecia. Si a eso se le suman las intrigas secundarias del Cardenal Cibo y su cuñada, la Marquesa, cuyo único vínculo con la intriga principal es, aparentemente, la presencia oscura y las aún más oscuras pretensiones del eclesiástico, y la de la tragedia familiar de los Strozzi, vinculada a la intriga principal a través de Lorenzo, podemos considerar que esta pieza no respeta en absoluto el canon clásico de las tres unidades. De hecho, en su momento se trató de una ruptura de la unidad de acción nunca vista en una obra de teatro, puesto que lo más osado hasta entonces había sido la introducción de una segunda intriga, paralela a la principal, que se resolvía al mismo tiempo que esta al final de la obra (recurso habitual en las comedias barrocas españolas). Y tampoco respeta la estricta separación de géneros (el ambiente que reina en las calles de Florencia es eminentemente festivo y carnavalesco, mientras que sobre el hogar de los Strozzi parece planear una perpetua sombra de desgracia propia de las tragedias), ni las reglas de la *bienséance* (varias de las muertes de los personajes tienen lugar en escena), y la obra entera está impregnada de esa *couleur locale* que defendía Victor Hugo.

Un detalle digno de interés es el hecho de que, a lo largo de la obra, nos encontramos con numerosos anacronismos e inexactitudes históricas (por ejemplo, se sabe que Catalina Gignori y Luisa Strozzi estaban casadas, no solteras, en las fechas en las que acaecieron aquellos hechos). Estas licencias no solo añaden algunos toques románticos más a la pieza (regresando a los papeles de Catalina y Luisa, la condición de doncellas castas de estos dos personajes femeninos en concreto es una exigencia vital para la trama), sino que también la vinculan de manera más o menos directa con la época contemporánea de Musset, en la que tuvieron lugar varios movimientos revolucionarios burgueses, uno de los cuales llevó a la instauración de la llamada Monarquía de Julio, con Felipe de Orléans como rey. Por esta razón, a menudo, se

considera que, lejos de desear pintar un retrato histórico verdaderamente fiel, una de las pretensiones del autor con esta obra era realizar una crítica más o menos directa de la situación política contemporánea en Francia, al establecer un paralelismo entre Felipe de Orléans y Cosme de Médicis (Coelho, 1965; Dissler, 1995).

No obstante, incluso las obras románticas necesitaban rendirse ante las leyes puramente físicas y poner un límite a su reclamada libertad de escenificación para poder ser representadas, pero las exigencias de *Lorenzaccio* lo sobrepasaban con creces.

La edición final de la pieza (es decir, la que no tiene en cuenta algunas escenas que, aunque se conservan, fueron finalmente excluidas por Musset) consta de cinco actos; el primero compuesto de seis escenas; el segundo, el tercero y el quinto, de siete; y el cuarto, de once. Estas no solo tienen longitudes muy diferentes, sino que, además, transcurren en escenarios igualmente dispares. En la época barroca (la época de las comedias españolas y del teatro isabelino), la austeridad de los escenarios era compensada con largas tiradas descriptivas, introducidas en los diálogos para recrear la atmósfera en la imaginación del espectador, cuando no simplemente con sutiles referencias en el texto, que se apoyaban en los escasos elementos escénicos empleados, y mediante el lenguaje corporal de los actores, de manera que no era necesario utilizar decorados para que el público comprendiera y siguiera con facilidad la representación. Pero, tal y como el mismo Victor Hugo nos recuerda en su prefacio de manera más o menos directa, las convenciones teatrales decimonónicas exigían la presencia de abundantes decorados, detallados y realistas, para que el espectador pudiera orientarse. Shakespeare hubiera podido hacer entender a su público la escena del asesinato de Alejandro de Médicis, con todos los matices y *la couleur locale* exigida por el texto, sin subir al escenario más que los elementos del vestuario, las espadas de los personajes y una o dos antorchas (elemento empleado en el teatro isabelino para indicar que la acción transcurría durante la noche), pero Musset hubiera necesitado poner sobre el escenario la habitación completa para obtener un resultado similar.

Para poder exponer con más claridad la amplitud del problema que esto suponía para llevar a las tablas *Lorenzaccio*, tomemos como ejemplo el acto IV, compuesto por once escenas, en el que todas las tramas confluyen y tiene lugar el clímax de la obra: el asesinato del Duque a manos de Lorenzo.

La primera escena consiste en una conversación entre los dos primos Médicis, y tiene lugar en el palacio del Duque. La siguiente ya tiene lugar en una calle, en la que Piero y Tommaso Strozzi se encuentran y conversan con tres personajes secundarios. La tercera escena también tiene lugar en una calle, pero esta vez los personajes presentes son Lorenzo y Scoronconcolo. En la cuarta, la acción se traslada al palacio del Marqués Cibo, donde se encuentran el Cardenal, la Marquesa y el Marqués; y en la quinta nos encontramos en el dormitorio de Lorenzo. Destacan las escenas sexta y octava, que se emplazan fuera de la ciudad: la primera tiene lugar en un valle con un convento al fondo, donde Filippo Strozzi está celebrando el funeral

de su hija y se encuentra por última vez con su hijo primogénito, y la segunda tiene lugar en una planicie indeterminada, donde Piero Strozzi se encuentra con dos exiliados. En la séptima escena, Lorenzo recorre la orilla del río Arno, llamando a las puertas de los palacios de Pazzi, Corsini y Alamanno, pero en la novena nos lo encontramos en una plaza de la ciudad. En la décima, la acción se ubica de nuevo en el palacio del Duque, donde este está cenando, acompañado de los personajes del Cardenal, Giomo, Maurizzio y el mismo Lorenzo, que van sumándose uno a uno. Y para la última escena, en la que tiene lugar el asesinato, regresamos al dormitorio de Lorenzo, donde están a solas el Duque, Lorenzo y Scoronconcolo.

Así pues, solo en este acto tienen lugar al menos nueve cambios de escenario (diez en caso de que se desee que la calle donde Lorenzo se despide de Scoronconcolo no sea el mismo lugar en el que se produce el encuentro de los hermanos Strozzi con el portero y los monjes), para los cuales sería necesario disponer de al menos ocho decorados completos diferentes (nueve, o incluso diez, en caso de que se quiera que las estancias del palacio del Duque de las escenas I y X no sean la misma), así como la posibilidad de pasar de unos a otros con toda la rapidez posible. De estos decorados, cinco representan tres o cuatro interiores diferentes, y los otros seis representan cinco o seis exteriores, dos de los cuales pretenden situar la acción fuera de la ciudad de Florencia. La escena III está compuesta casi íntegramente por un monólogo de Lorenzo, sin más movimientos escénicos que la salida de Scoronconcolo, que solo pronuncia dos palabras antes de marcharse. Además, el número total de actores necesarios para completar el elenco en este acto, entre personajes parlantes y figurantes, es como mínimo de veintitrés personas.

Esta es solo una muestra de los treinta y nueve cambios de decorado y el elenco de más de cuarenta personajes que hubiera exigido, según las convenciones teatrales de la época, una puesta en escena de *Lorenzaccio*; una proeza que, teniendo en cuenta los medios de que se disponían entonces, era motivo suficiente para ser considerada una fantasía quimérica aun para aquellos que se plantearon seriamente su representación, entre los cuales no estaba su autor.

3. La complejidad de las motivaciones humanas

Ya hemos mencionado anteriormente la relación que se establece a menudo entre el personaje de Shakespeare, Hamlet, y el de Musset, Lorenzo. Sin embargo, el segundo personaje posee una serie de características que no se observan en el primero: mientras que Hamlet recurre a la mascarada en un momento dado de la obra, Lorenzo hace de su máscara una auténtica segunda identidad. Esta sola diferencia hace que la pieza de Musset resulte aún más compleja y oscura que la de Shakespeare, puesto que se adentra en terrenos que este último no explora: mientras que Hamlet, como Filippo, navega sobre «cette mer houleuse de la vie (Musset, 1990: 201)» diestramente, sin que las aguas lo salpiquen (en ningún momento se vuelve verdade-

ramente loco), Lorenzaccio se ha sumergido en él y ha visto «les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans» (*Lorenzaccio*: 201), convirtiéndose en uno de ellos en el proceso. Mientras Hamlet describe la corte de Dinamarca como corrupta y decadente y nos habla idealizadamente de su difunto padre, esposo y rey perfecto, Lorenzaccio nos muestra la naturaleza humana en toda su complejidad, señala el origen y el desenlace de tal depravación, pone bajo la luz de los focos los secretos remordimientos de Filippo Strozzi, la caída en desgracia de la Marquesa, las siniestras intenciones del Cardenal y la soberbia que lo llevó a su propia caída. Nos adentramos en una situación excepcionalmente compleja, reflejada profusamente desde diversos puntos de vista, y nos vemos sumergidos a fondo en las múltiples facetas de cada uno de estos personajes para explorar todas sus luces y sus sombras.

Representar sobre el escenario, no solo el resultado de las decisiones tomadas, sino también la cadena misma de todas las decisiones que conducen a dicho resultado, exige poner sobre las tablas mucho más que las acciones que se pueden percibir visiblemente: es necesario mostrarnos el mundo interno de cada personaje, hacernos comprender cómo el pensamiento y el sentimiento dirigen sus actos.

Poniendo de nuevo el acto IV como ejemplo, en solo once escenas nos encontramos con la resolución de las dos intrigas secundarias de la obra y el clímax de la intriga principal. Ya en la primera escena, compuesta por nueve réplicas del Duque y otras nueve de Lorenzo, una de las cuales es un monólogo, el protagonista se cerciora del estado de la situación (Luisa está muerta, Salviati malherido y el patriarca Strozzi en el exilio; y el Duque, sin su cota de malla, se encuentra desprotegido) antes de dar el último paso para ejecutar su venganza: mentir al Duque, diciéndole que Caterina está dispuesta a entregarse a él, para atraerlo a una trampa. En la cuarta escena, la intriga de los Cibo se cierra con dieciocho réplicas del Cardenal, otras dieciocho de la Marquesa (una de las cuales es una tirada) y dos del Marqués: cuando el Cardenal insta a la Marquesa a volver a intentar seducir al Duque, y esta, que desconfía de sus palabras ambiguas y su actitud esquiva, acaba por darse cuenta de que está siendo utilizada, lo desenmascara ante su esposo, el Marqués, confesando su infidelidad y delatando a su maquiavélico cuñado como instigador de esta. La sexta escena consta de doce réplicas de Filippo Strozzi y once de su hijo Piero, en las que tiene lugar una fuerte discusión entre ambos durante el entierro de Luisa: roto de dolor por la muerte de su hija, Filippo Strozzi abandona la revolución, y su hijo, furioso por la muerte de su hermana, insiste en liderar él mismo un ataque a la ciudad con la ayuda del rey de Francia. Esta escena está vinculada a la octava, junto con la cual constituye el cierre de la intriga de los Strozzi: en un diálogo compuesto por ocho réplicas de Piero Strozzi, y siete réplicas de dos exiliados anónimos (cinco de uno y dos del otro), la revolución queda definitivamente abortada, porque los exiliados se niegan a atacar Florencia sin la presencia del patriarca Strozzi. Finalmente, la obra alcanza su punto de máxima tensión en la undécima escena: el Duque cae directamente en la trampa de Lorenzo,

sin sospechar nada, a pesar de que su primo está cerrándole las últimas vías de escape delante de sus propios ojos y de saber que ha pedido unos caballos para abandonar Florencia esa misma noche. Cuando Lorenzo sale con el pretexto de ir a buscar a Caterina, decide hacerse el dormido, para evitar tener que conversar con ella; y una vez se ha acostado, su primo entra de nuevo y lo atraviesa con la espada. Al no conseguir matarlo de un golpe, le cubre la boca con la mano, y el Duque le muerde un dedo. De un segundo golpe, consigue darle muerte. Scoronconcolo se alarma al darse cuenta de quién es en realidad la víctima y lo insta a huir, pero Lorenzo, que se siente eufórico y aliviado tras haber cumplido su propósito, se permite reposar junto a la ventana abierta unos instantes, consciente de que nadie sospechará nada, puesto que los vecinos ya están acostumbrados a oír ruidos de lucha y forcejeos en la habitación. Esta última escena (que, como podemos apreciar, es especialmente densa, además de ser decisiva para el desenlace de la historia), está compuesta por cuatro réplicas del Duque (una de las cuales es un monólogo corto), once de Lorenzo y cinco de Scoronconcolo, de modo que es más corta que la sexta y mucho más corta que la cuarta.

Ninguno de los personajes que aparecen en estas escenas claves de la obra tiene más de veinte réplicas, pero la carga argumental que hay en ellas, tanto implícita como explícita, es muy grande. Este acto es el más largo y denso de la obra, pero para llegar a ese punto, a los respectivos desenlaces de estas tramas, ha sido necesaria toda una cadena de sucesos que han ido alterando poco a poco la situación en la que se encontraba la ciudad al inicio de la obra: en los actos I y II, Lorenzo ejercía oficialmente como alcahuete personal del Duque, cuyos avances amorosos eran sistemáticamente rechazados por la Marquesa, y la respetada familia Strozzi teorizaba y planificaba una reinstauración de la república que nunca llegaba a concretarse. Lo único que no ha cambiado a lo largo de estos cuatro actos es el telón de fondo: la ciudad de Florencia, representada a través de personajes secundarios como el Orfebre, los Estudiantes y los Soldados, que, a causa de los giros sucesivos de las tres tramas, solo ha sido salvada de un tirano para ir a caer en manos de otro, y por lo tanto continuará siendo la misma al final del acto V. Nos encontramos, entonces, con que cada una de estas réplicas contribuye de alguna manera, más o menos sutilmente, no solo al desarrollo de la acción, sino a la construcción de una imagen completa, profundamente humana y compleja, del contexto que la rodea. A través de estas tres intrigas y del empleo de determinados personajes secundarios en momentos concretos (como la intensa riña entre los niños Strozzi y Salviati, mientras sus respectivos Preceptores conversan cordial y pomposamente, en la quinta escena del acto V), Musset ha conseguido mostrar al lector/espectador todas las facetas y puntos de vista de una misma situación.

Para ello, ha necesitado recurrir a todos los recursos teatrales que puede proporcionar el lenguaje verbal, y que van más allá de la mera elección de las palabras.

En el caso de *Lorenzaccio* hay pocos personajes que recurran al monólogo, pero sí abundan las tiradas (aunque este acto no sea representativo de ello): cada personaje posee un punto de vista personal al respecto de la situación de Florencia, y algunos de ellos tienen un peso importante en las intrigas de la pieza, de manera que aun los personajes secundarios colaboran con la aportación de *couleur locale* mediante sus descripciones más o menos extensas. Estas tiradas no tienden tanto a describir físicamente los escenarios o las interacciones entre los diferentes personajes (recuérdese que, según los cánones de la época, los decorados eran muy figurativos) como a mostrar la percepción que tienen los personajes de lo que estos representan. Gracias al vocabulario que emplean para comentar los diferentes sucesos, el público puede reconstruir el perfil psicológico de los personajes y, al mismo tiempo, ir comprendiendo el verdadero estado de la situación. Ponemos como ejemplo la descripción que figura en la segunda escena del acto I en boca del Orfebre, de la situación política en la que se encuentra Florencia en ese momento y cómo se ha llegado a ella. Se nos revela, además, de manera más o menos sutil, que el estado de ánimo que prima en la ciudad es una total impotencia ante el tirano y los dos grandes poderes que lo sostienen, el Papa y el Emperador. Estas tiradas son, pues, elementos de gran importancia para el desarrollo de la pieza, porque la suma y la interacción de las circunstancias que rodean a Lorenzo (el asesinato de Luisa Strozzi, las intrigas del Cardenal, la indolente decadencia de la moral y las costumbres de la aristocracia florentina) impiden que el asesinato de Alejandro de Médicis conduzca a la instauración de una república. Este afán por exponer detalladamente cada recoveco de la compleja situación explica, además, esa aparente dispersión del argumento que le reprochaba Lafoscade.

Aun los diálogos en los que no se recurre a la tirada, con descripciones más cortas o intercambios breves, son especialmente densos. Todas las escenas de la pieza, incluso las más cortas y de diálogos más ligeros, tienen un importante peso para la elaboración de los personajes y el desarrollo de la acción: cada una de las réplicas y cada una de las acciones aporta un detalle, una noción, un elemento del perfil de la situación. Especialmente relevante en este sentido es el uso del monólogo, recurso que aporta un sutil matiz al carácter psicológico de la pieza.

A lo largo de la obra, se reitera varias veces la idea de que los republicanos florentinos son más dados a conversar y teorizar sobre la república que a intentar en serio reinstaurarla. A pesar del descontento supuestamente generalizado, el único personaje que realmente ha dado un paso para liberar Florencia, el único que realmente tiene un plan contra el Duque, trazado con extremada frialdad y sin estar motivado por una venganza personal (al contrario de lo que sucede con el golpe militar que ansía llevar a cabo el ardoroso, pero alocado, Piero Strozzi), es el mismo Lorenzo, quien brinda a los rebeldes una oportunidad que sabe que no van a aprovechar. Así pues, podemos decir que *Lorenzaccio* refleja un eminente desprecio hacia las

personas que, pese a alardear de anhelos revolucionarios, se muestran tibias cuando llega el momento de la rebelión. De hecho son acusadas, por boca de varios personajes y en diferentes términos, de ser hipócritas, como vemos en una de las tiradas de Filippo Strozzi en la quinta escena del acto II, en la que el personaje se recrimina a sí mismo su actitud pasiva ante la situación desesperada de sus conciudadanos con estas palabras: «les murs criaient vengeance autour de moi, et je me bouchais les oreilles pour m'enfoncer dans mes méditations» (*Lorenzaccio*: 182). Este hecho queda consignado no solo en el texto de la pieza, sino también en su macroestructura: pocos de los diálogos y tiradas de Piero Strozzi, el hombre joven y de acción, superan las diez líneas, mientras que el personaje de Filippo, el paciente y anciano ideólogo de la rebelión, es mucho más pródigo en palabras. Es uno de los pocos personajes que cuentan con más de un monólogo, junto con la Marquesa (otro personaje patriótico e idealista, aunque su breve intento de intervenir en política estuviera dirigido por el maquiavélico Cardenal) y el propio Lorenzo.

El protagonista, como cabe esperar, es el personaje que tiene más monólogos y soliloquios, pero también muchas tiradas, y las más largas (la tercera escena del acto III, en la que explica a Filippo Strozzi sus verdaderas intenciones respecto al Duque, es el mejor ejemplo). Esto viene a encajar precisamente con su reputación de alcahute y burlador por cuenta del Duque, dotado de una gran capacidad de persuasión gracias a la elocuencia de la que su primo carece (las réplicas de este personaje, que desprecia el galanteo, tienden a ser bastante breves, y su vocabulario está lleno de expresiones coloquiales y juramentos). Sin embargo, no son pocos los personajes que consideran a Lorenzo irónico y cínico, y los lectores/espectadores pueden percatarse también de que, fuera de sus largas tiradas como seductor, sus réplicas tienden a ser breves e incisivas: Lorenzaccio solo recurre a su proverbial habilidad oratoria, bien cuando pretende mostrar su verdadero rostro (ese estudiante idealista, no tan distinto de Filippo Strozzi, que un día fue y que está horrorizado y asqueado de aquello en lo que se ha convertido), bien cuando su objetivo es manipular a cualquier otro personaje; fuera de eso, es un personaje tan oscuro, frío y discreto como el Cardenal: sus palabras en el escenario no siempre van ligadas a sus acciones, lo que nos lleva incluso a dudar, hasta cierto momento de la obra, de sus verdaderas intenciones para con su primo.

Así pues, nos encontramos ante una obra no solo cargada de contenido psicológico, sino también especialmente densa. Por este motivo el ritmo de la pieza es bastante lento y se puede llegar a tener la impresión de que la trama avanza poco, o demasiado despacio. Al repasar detenidamente el argumento del acto IV, podemos percatarnos de que han sido necesarios cuatro actos íntegros para cometer el crimen que ya era inminente en la primera escena de la pieza, y que eso es debido, precisamente, a la presencia de muchos puntos de vista diferentes minuciosamente perfilados, de muchos factores que van a condicionar la situación final.

El resultado es que, de ser puesta en escena íntegramente, la representación de la pieza duraría aproximadamente seis horas, con todo el desgaste que ello supondría para los actores y el propio público.

4. La puesta en escena

Debido a los cánones teatrales de la época, la puesta en escena de *Lorenzaccio* resultaba bastante poco plausible: no solo no se contaba con los medios técnicos para la empresa, sino que, además, se consideraba (al igual que hoy) que un espectáculo de seis horas resultaría aburrido y pesado. Sin embargo, aún en vida del autor hubo quien tuvo en mente hacer representar la obra: Théophile Gautier la defendió y propuso su representación, sin éxito. Tras la muerte de Musset, dos de los hermanos del autor (concretamente su hermano, Paul de Musset, y su hermana menor, Hermine Lardin), así como varios escenógrafos más, intentaron subir la pieza a las tablas, pero no llegaron a conseguirlo, aunque, más que debido a los impedimentos aquí descritos, fue a causa de la censura: la representación de un regicidio se consideró un tema demasiado subversivo en aquella época. No obstante, Paul de Musset (que presentó propuestas en 1863 y en 1874) ya había introducido modificaciones en el texto para hacer el guion de su propuesta. El propio administrador de la *Comédie-Française*, Emile Perrin, tras rechazar la propuesta de Paul de Musset en 1874, solicitó a Alexandre Dumas y Victorien Sardou que elaborasen una versión «representable», si bien no consta que el proyecto se llevara a cabo. La pieza seguía considerándose, pues, imposible de representar, aun al margen de las exigencias de la censura.

4.1. Armand d'Artois y Sarah Bernhardt (1896)

El primer proyecto que acabó siendo representado fue el de Armand d'Artois, realizado a instancia de Sarah Bernhardt, en 1896, con la misma Sarah Bernhardt en el papel de Lorenzo. La actuación, que tuvo lugar en el *Théâtre de la Renaissance*, cosechó un gran éxito, y desde entonces *Lorenzaccio* ha sido llevada a las tablas con cierta regularidad. Esta interpretación inauguró la costumbre, que se mantuvo durante casi un siglo, de que el papel protagonista de la obra fuera interpretado por una mujer.

Sin embargo, por los motivos arriba mencionados, no se trataba de una versión íntegra, sino de un guion modificado por el propio Artois, siguiendo las directrices de Bernhardt, con el objetivo de disminuir las ramificaciones de la trama para centrarla en el personaje de Lorenzo. De este modo se reducía el número de decorados a cuatro (lo cual reduce, a su vez, los cambios de escenario a tres) y el número de personajes parlantes a 36. Estos escasos decorados, no obstante, eran tan minuciosos y precisos como lo exigía la moda escénica de entonces: la crítica sobre la representación del periódico *Le Figaro* decía lo siguiente:

[L]es décors sont d'un joli goût et d'une couleur exacte. J'ai reconnu avec joie, comme on se souvient d'un paradis perdu,

les coins aimés du jardin de Boboli et ces hautes terrasses de Lung'Arno qu'on voit du palais-forteresse où les Strozzi vivaient enfermés et en armes (Fourquier, 1896: 4).

También se redujo de manera más que perceptible la extensión del texto dramático: tanto las tiradas como los monólogos se acortaron considerablemente o desaparecieron, unidos en uno solo o sustituidos por diálogos; los diálogos que ya existían se hicieron mucho más cortos y dinámicos. Para lograr este efecto de manera fluida fue necesario crear situaciones que no existían en la pieza original o que eran bastante diferentes. Las intrigas paralelas desaparecieron casi por completo del escenario y solo se hacía referencia a los hechos de forma indirecta, o bien confluyeron con la principal. El que en la pieza original es el acto V desapareció por completo y se convirtió en un epílogo, que no se escenificó en la representación en el *Théâtre de la Renaissance* (aunque se conservó, a título de curiosidad para los lectores y con la esperanza de poder incluirlo en una representación posterior), de manera que la versión puesta en escena terminaba con el asesinato del Duque.

El resultado final fue una versión de la obra con decorado realista y figurativo, que giraba por completo en torno al personaje de Lorenzo y su secreta empresa. Esto permitió afianzar aún mejor la psicología del personaje, al permitir al público verlo interactuar con los demás con mayor soltura y asiduidad. A cambio de esto, la pluralidad de perspectivas que ofrecía Musset desapareció casi por completo: fuera de Lorenzo, todos los personajes de la pieza quedaron reducidos a meros satélites que gravitaban en torno al protagonista, incluidos Filippo Strozzi, la Marquesa y el Cardenal.

Las críticas de la época aplaudieron unánimemente la belleza de la puesta en escena, así como la excelente representación de Sarah Bernhardt y su denso pero dinámico Lorenzo. Sin embargo, también lamentaron la pérdida de profundidad del resto de los personajes, sobre la cual el periódico *Le Temps* dijo lo siguiente:

Le malheur du théâtre ainsi compris, c'est qu'il n'y a plus de rôle que pour la principale interprète. Les autres ne sont que des comparses. Darmon est un très bel Alexandre de Médicis ; Brémond, un Philippe Strozzi majestueux, convaincu et ardent ; Laroche, un Pierre Strozzi d'un emportement superbe de brutalité, qui eût fait plaisir à Stendhal. Personne à nommer parmi les femmes, dont aucune n'a de rôle (Sarcey, 1896: 1).

4.2. Jean Vilar y Gérard Philippe (1952-1954)

Uno de los montajes de *Lorenzaccio* más famosos, si no el que más, fue el que corrió a cargo de la compañía *Théâtre National Populaire*, que tuvo lugar en el Festival de Aviñón en 1952, en el Patio de Honor del Palacio de los Papas, dirigido por Jean Vilar, con Gérard Philippe en el papel de Lorenzo. La representación se repuso dos años más tarde en el *Palais de Chaillot* (con pequeñas variaciones en el texto, de las

que hablaremos más adelante). Ambas cosecharon tal éxito que, aún a día de hoy, Lorenzaccio lleva el rostro de Gérard Philippe en el imaginario del público francés.

En ninguna de las puestas en escena se utilizaron decorados propiamente dichos, sino que se aprovechó la estética de los escenarios (el Patio de Honor del palacio papal y el *Palais de Chaillot*, respectivamente), con la ayuda de un estudiado juego de luces y la interpretación de los actores, de manera que se podría decir que se trató de un montaje de estilo isabelino. Esto permitió representar la obra sin necesidad de adaptarla a un número limitado de decorados.

Sí fue necesario, no obstante, recortar la pieza para reducir sus seis horas de duración a dos y media. Las líneas argumentales se mantienen en su integridad (la intriga del Cardenal y la Marquesa, la tragedia de los Strozzi y la mascarada de Lorenzo), pero se recortaron fragmentos significativos del texto: para la puesta en escena de 1952 se eliminaron escenas enteras, así como largos fragmentos de los monólogos y parte de los diálogos; para la representación de 1954 el texto se redujo y condensó aún más. Otros fragmentos fueron desplazados, de manera que las escenas en las que figuraban pudieran ser suprimidas sin afectar significativamente a la fluidez de la representación ni al argumento de la obra. Por ejemplo, en la representación de 1952, la segunda escena del acto IV (el regreso a casa de los hermanos Strozzi al salir de prisión) desapareció íntegramente; la tercera (el monólogo de Lorenzo) fue desplazada a la quinta escena (encuentro entre Lorenzo y Caterina), para integrarse en el monólogo de Lorenzo, convirtiendo así los dos monólogos en uno solo. Ambas desaparecieron íntegramente en la versión de 1954.

Las dos representaciones tuvieron una excelente acogida. En julio de 1952, el periódico literario *Les Nouvelles Littéraires* publicó una crítica en la que se hacía el siguiente comentario (Kemp, 1952: en ligne):

Jean Vilar, qui a un goût sensible, n'a rien voulu y ajouter. Il a eu raison de faire confiance à son imagination. La chambre de Lorenzo, le cabinet où le cardinal confesse la marquise, la place où le vieillard Strozzi rencontre Lorenzo, la salle de réunions où l'on votera pour Côme, successeur d'Alexandre, c'est toujours le même plateau dénivelé de loin en loin, pour qu'on s'y dresse, qu'on s'y asseye, qu'on s'y vautre. Et le même fond de murs. Même à chaque épisode il y a un « coup de nuit », et le pinceau du projecteur, tout à coup, désigne un point de la scène, et allume des costumes éclatants : nous devinons tout de suite où nous sommes [...]. Jean Vilar se forme un art de suggestion, très délicat et fondé sur sa confiance en nous – et sur son pouvoir à lui, qui est grand...

Gracias a la presencia de los diálogos originales y a la conservación de todas las líneas argumentales (en lugar de configurar el guion en torno a Lorenzo, como hizo Armand d'Artois), la obra mantiene la variedad de puntos de vista y la profundidad

de los personajes.

No obstante, la desaparición de determinadas escenas hace que algunas intrigas pierdan parte de su consistencia: por ejemplo, el espectador no se enterará de cómo ha llegado Piero Strozzi a tener noticia de la muerte de su hermana, y, en la versión de 1954, el espectador no sabrá cómo han acordado Scoronconcolo y Lorenzo el día y la hora del asesinato del Duque. A esto tendríamos que sumar cierta pérdida de matices, insinuados en la misma estructura del texto, así como en determinadas réplicas, que contribuyen a la construcción de los personajes e influyen en mayor o menor medida en el conjunto general de la representación. Por ejemplo, el primer monólogo de Filippo Strozzi (acto II, primera escena), en el que tiene lugar su presentación como personaje, ha sido reducido drásticamente, al igual que la reveladora discusión que mantiene con su hijo Piero al respecto de dirigir una rebelión (acto III, quinta escena). Son intervenciones clave a la hora de construir el personaje de Filippo Strozzi, pues nos lo presentan como un personaje más ideólogo que revolucionario activo, pero también, y precisamente por ese motivo, muy sensato: no es, como otros personajes, un anciano acomodado a la situación, sino un padre devoto y patriarca de una extensa familia que se encuentra bajo su responsabilidad. Es esta condición la que, finalmente, pesará mucho más que su pasión revolucionaria y lo llevará a abandonar su resistencia contra el Duque tras el asesinato de su hija.

Así pues, se puede decir que, con el recorte de los diálogos, la pieza pierde una parte, pequeña pero significativa, de su cohesión interna.

4.3. Franco Zeffirelli y Francis Huster (1977)

El culmen de las puestas en escena figurativas lo alcanzó Franco Zeffirelli, quien montó *Lorenzaccio*, como Vilar, en dos ocasiones, una en 1976 y otra en 1977, en la *Comédie-Française*. Por su accesibilidad (tanto la grabación del espectáculo como el texto empleado se encuentran disponibles íntegramente en Internet), la versión que hemos elegido para su análisis en este caso es la de 1977, con Francis Huster en el papel de Lorenzo.

Zeffirelli, conocido sobre todo por sus obras cinematográficas (varias de ellas basadas en obras literarias y teatrales, como *La Traviata* y *Hamlet*), tenía un interés especial en realizar una puesta en escena puramente histórica y realista en la que pudiera apreciarse claramente la *couleur locale* de la pieza, la atmósfera suntuosa y decadente de Florencia bajo el gobierno de los Médicis.

Para conseguir esto, recurrió a emplear un decorado base común, consistente en una pared de sillares de piedra como fondo y unos amplios escalones orientados hacia al público a modo de terrazas escalonadas. Sobre esta base se iban añadiendo, en función del escenario que se deseara representar, diferentes elementos, con ayuda de perchas que descendían sobre la escena. Estos cambios de decorado tenían lugar, en su mayoría, durante los breves apagones que separaban las escenas, aunque hubo determinados momentos en los que el cambio tenía lugar a vista, como durante la intro-

ducción de la última escena de la obra, mientras Florencia se congrega entorno a Cosme de Médicis para su toma de posesión del cargo de Duque. El total de personajes parlantes se reduce a 31, pero se cuenta con la presencia de numerosos figurantes, que contribuyen a la recreación de la recargada y asfixiante atmósfera.

No obstante, también en esta versión se introdujeron modificaciones más o menos leves en el nivel macrotextual con el objetivo de concentrar y acortar la trama. La pieza no queda dividida en cinco actos, sino en dos partes, constituidas por las diferentes escenas: la primera termina con la tercera escena del acto III (la confesión de Lorenzo a Filippo Strozzi), y la segunda empieza con la sexta escena del mismo acto III (el encuentro amoroso de la Marquesa y el Duque), que ha sido desplazada para encadenarse con la cuarta escena (ahora segunda), a fin de provocar un efecto de simultaneidad con el momento en que Caterina recibe la carta del Duque. La cuarta escena del acto IV (en la que se pone final a la intriga del Cardenal y la Marquesa) es también desplazada y pasa a ser la tercera escena de la segunda parte, de esta manera, ambas escenas, que están separadas en el tiempo en el texto de Musset, se convierten en una sola situación.

Este es el fragmento de texto desplazado más significativo, pero a lo largo de toda la obra hay muchos otros fragmentos cortos que se consideró oportuno reubicar, para reorientar o completar algunos diálogos. También se efectuaron pequeños cambios en el texto, puramente léxicos, con motivos fáticos, añadiendo o eliminando exclamaciones o palabras concretas, a fin de disimular las alteraciones en el texto. Algunos personajes son cambiados por otros en determinadas escenas o eliminados de estas. Destacan, por ejemplo, la desaparición de Valori de la octava escena de la primera parte (segunda escena del acto II, que pasa de tener lugar en una iglesia a ocurrir en un taller de pintura), cuyos escasos diálogos son eliminados o adoptados por Lorenzo, o la inclusión de los personajes Bindo Altoviti y Venturi, en sustitución de otros personajes secundarios con apenas una o dos intervenciones, en el Consejo de los Ocho, para la deliberación al respecto del nombramiento de Cosme I, en la décima escena de la segunda parte (primera escena del acto V). Este cambio no solo reduce el número de personajes y concentra aún más la trama, sino que viene a subrayar la hipocresía de estos dos personajes en concreto, que acudieron a visitar a Lorenzo en la décima escena de la primera parte (cuarta escena del acto II) para pedirle que abandonara su camino a la depravación y se pronunciara claramente como republicano.

En lo que respecta a los recortes en el texto, como sucede en la versión de Vilar, van de algunas palabras a escenas enteras. En el acto IV, desaparecen por completo las escenas tercera (cita de Scoronconcolo para el asesinato y monólogo de Lorenzo), quinta (encuentro de Lorenzo con Caterina, en el que esta le anuncia al protagonista que su madre ha enfermado y aquel intenta corromperla), sexta (último encuentro de Filippo Strozzi y su hijo Piero, en el que el anciano se niega a atacar

Florenxia), séptima (Lorenzo llama a las puertas de los republicanos para avisarles de que va a matar al Duque) y octava (los exiliados se niegan a unirse al rey de Francia para atacar Florenxia en ausencia del patriarca Strozzi). La intriga de los Strozzi termina, pues, en el acto III, con el asesinato de Luisa Strozzi y el juramento de su hermano Piero de vengarla, por lo que el público no vuelve a toparse con Filippo Strozzi hasta que recibe a Lorenzo en Venecia, tras el asesinato del Duque. Desaparecen también dos de los grandes monólogos de Lorenzo, así como una importante cantidad de las tiradas de Filippo Strozzi, tanto a lo largo del acto IV como en otros puntos de la obra. Las tiradas y los diálogos y monólogos de la Marquesa y el Cardenal también son reducidos. De esta manera, como también hizo Jean Vilar, la trama se condensa en torno a los personajes intrigantes, sin que ninguno de ellos pierda su profundidad en el proceso.

Según Leudet (2012: 9), esta representación llegó en un momento en que las puestas en escena historicistas empezaban a estar desfasadas, y a la crítica de la época le desagradó aquella profusión de decorados, que encontró demasiado recargada, además de que consideró molestos los apagones entre escena y escena. No obstante, nosotros consideramos más digno de mención para el propósito del presente artículo el aparentemente inevitable recorte de escenas, que redujo la duración de la pieza a unas tres horas, pero que dejó mella en algunos puntos de la obra. Desaparecen por completo las alusiones anacrónicas introducidas por Musset que hacían referencia a la época en que vivió, la de la instauración de la Monarquía de Julio, de manera que la pieza se convierte en una obra ambientada en la Florenxia de los Médicis, sin conexión patente con los movimientos revolucionarios franceses del siglo XIX. Además, con la supresión de las escenas finales de la intriga de los Strozzi, desaparece del escenario un fragmento significativo de la obra: el público no puede saber qué ocurrió con la gran rebelión, protagonizada por los exiliados, que estaban preparando los Strozzi y, por lo tanto, no resulta evidente para el espectador hasta qué punto la empresa de Lorenzo ha resultado un absoluto fracaso.

5. A modo de conclusión, ¿degradación o enriquecimiento?

Alfred de Musset jamás tuvo intención de hacer representar su *Lorenzaccio*, razón por la cual se permitió escribir esta pieza sin pensar ni por un instante en la necesidad de ajustarla a ningún canon teatral. Era y es considerada como irrepresentable, y, no obstante, es su obra teatral insignia, la que más interpretaciones ha tenido, la que más se ha traducido, la que más se ha estudiado, la que más se ha versionado y la que más se ha representado.

Además de los tres ejemplos arriba descritos, la interesante recopilación de puestas en escena llevada a cabo por Leudet en 2012 recoge una somera descripción de otras más de diez puestas en escena de la obra, todas ellas planteadas de maneras diferentes. En 1927, André Bour representó su versión en el *Théâtre de la Madeleine*

con un decorado abstracto; en 1969, Otomar Krejča montó en el teatro *Za Branou* de Praga una puesta en escena basada en un espacio polivalente construido con practicables y espejos. Esta publicación no ha llegado a recoger las puestas en escena más recientes: una de ellas, llevada al *Festival Novart* en 2015 por Cathérine Marnas y emitida en *streaming* para el público del Teatro de la Comedia de Madrid en junio de 2016, era una adaptación actualizada cargada de tintes políticos. Y, según explicita Santerbás en el prólogo a su edición de *Lorenzaccio* en español de 2012, en España ha habido tres representaciones de la pieza, una en español (dirigida por Ignacio Amestoy, con Victoria Vera como Lorenzo, en 1982) y dos en catalán (una dirigida por Lluís Pasqual, con Juanjo Puigcorbé, en 1987, y otra dirigida por Josep María Flotats, en la que él mismo hacía de Lorenzo, en 1988).

No obstante, en todas y cada una de las puestas en escena se ha necesitado sacrificar parte del espectáculo para que este fuera posible: decorados, personajes o texto. Resulta, aparentemente, imposible conservar el texto de Musset íntegro a la hora de subirlo al escenario, puesto que, aunque consigamos resolver satisfactoriamente las dificultades de la puesta en escena, la extensión y densidad del texto es tal que resulta imposible condensarlo por entero en menos de tres horas de duración, la habitual de una representación teatral. La conclusión que se puede extraer al respecto es que el texto de Musset es verdaderamente irrepresentable, al menos en el ámbito del teatro tal y como lo conocemos hoy.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que identificar el texto escrito por Musset, titulado *Lorenzaccio*, con la hipotética puesta en escena de la obra implicaría reducir por completo el espectáculo teatral a uno solo de sus componentes. Hasta hace relativamente poco tiempo, se ha considerado el teatro como un arte de tipo literario, pero ya en el siglo XX empezaron a aparecer corrientes que reivindicaban el teatro como un tipo de arte diferente a la literatura. Con los movimientos vanguardistas no tardaron en aparecer directores de escena y estudiosos del teatro que tendían a considerar el texto teatral como un elemento escénico más (Grotowsky, Artaud), que podía llegar a ser, incluso, prescindible. Ya en la segunda mitad del siglo XX, Anne Ubersfeld explicita en su obra *Lire le théâtre* que una de las particularidades del texto teatral es el hecho de que está dividido en dos partes, una parte en la que hablan los personajes, que son los diálogos, y otra parte en la que habla el autor, que son las didascalias (en las que incluye todas las referencias contenidas en el texto para dirigir la actuación de los personajes), y explica así la existencia de esta división (Ubersfeld, 1978: 258):

Le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une représentation, d'être adressées à des destinataires médiateurs, chargés de la repercuter à un destinataire public.

De modo que Ubersfeld considera que, en realidad, el texto teatral completo es una gran didascalia, en la que el autor da unas instrucciones al lector para representar el texto teatral. Por lo tanto, la obra *Lorenzaccio* podría interpretarse como una serie de indicaciones, como una receta o manual de instrucciones, dictadas por Alfred de Musset, para poner en escena esta pieza teatral (o, si tenemos en cuenta el propósito del propio autor, para imaginarla). Esto implica que el texto de Musset no es ni debe ser una piedra angular, sacralizada e imprescindible, para escenificar la obra, sino que constituye únicamente la base de un proyecto aún más amplio.

En su puesta en escena, Armand d'Artois hace perder fuerza al resto de personajes en favor de Lorenzo, de manera que pone de relieve con más énfasis que el propio Musset el personaje de Lorenzaccio. El tipo de actividades que llevaba a cabo en la corte de Florencia, su modo de actuar habitual y su propio punto de vista al respecto de su propia actitud, reflejados en la representación de Sara Bernhardt, nos permiten, no solo conocer el desenlace de la conspiración de Lorenzaccio, sino también hacernos una idea, aunque vaga, de todo lo que había estado sucediendo durante los dos largos años de mascarada. Las puestas en escena de Jean Vilar recuperan para el espectador la profundidad de los personajes y, además, le muestran las grandes posibilidades que ofrecen una escenografía situada en un entorno privilegiado y un estudiado juego de luces, con lo que demuestra que no es necesario disponer de una gran cantidad de decorados para apelar a la imaginación del público y representar la Florencia de los Médicis. Francisco Zeffirelli, por el contrario, nos ofrece con su montaje figurativo una representación suntuosa, asfixiante y superficial, digna de la corte hipócrita y decadente del tirano cruel y violento y de su maquiavélico cómplice, que Musset describe en su texto. Ciertamente, cada uno de estos directores de escena le presentó al público una versión diferente de la misma obra y se vieron obligados a introducir ciertas variaciones para que la puesta en escena resultante encajase con lo que actualmente se exige a una representación teatral. Pero, como diría el Cardenal, «il n'y a pas tant de mal que vous croyez» (*Lorenzaccio*: 173), puesto que cada una de estas variaciones, en lugar de restarle valor al texto, ha contribuido a resaltar diferentes facetas de este, a aportar nuevos puntos de vista al respecto y a reinterpretar la pieza para extraer de ella nuevos significados y nuevas posibilidades de investigación, de representación y de estudio. Esto convierte *Lorenzaccio*, la obra supuestamente irrepresentable, en la obra de Musset que más posibilidades ofrece en un gran número de campos, incluido el del espectáculo.

Se puede decir, entonces, que *Lorenzaccio* es una obra, no solo representable, sino con un inmenso potencial de representabilidad: un imposible que no solo se hace, sino que, además, presenta, tanto desde la perspectiva teatral como desde el punto de vista académico, innumerables posibilidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUER, Henry (1896): «Lorenzaccio». *L'Écho de Paris*, 4576 (5 de diciembre), 1. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k801289p>.
- COELHO, Ivelise (1965): «Une étude sur *Lorenzaccio* d'A. de Musset». *Revista Letras*, 14. Disponible en: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19852/13083>.
- DISSLER, Jaques (1995): *Musset et son œuvre dramatique*. Tesis doctoral dirigida por M. Münch. Metz, Université des Lettres et Sciences Humaines de Metz. Disponible en: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/UPV-M/Theses/1995/Dissler.Jacques.LMZ9-501.pdf>.
- FOURQUIER, Henry (1896): «Les théâtres». *Le Figaro: Journal non politique*, 339 (4 de diciembre), 4. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k283850b.lang-FR>.
- HUGO, Victor (1912): «Préface», in *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani. Théâtre*. París. Librairie Ollendorff, tome I, vol. 23, 7-51. Disponible en: https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face. [1ª ed.: 1827].
- LAFOSCADE, Léon (1904): *Le théâtre d'Alfred de Musset*. París, Hachette. Disponible en: <https://archive.org/details/lethredalfr00lafouoft>.
- LEUDET, Marie-Françoise (2012): « Représenter *Lorenzaccio*. Dispositifs scéniques et décor». *Les Lettres Volées*. Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/documents/-Dispositifs_sceniques.pdf.
- LÓPEZ LAPEÑA, Alejandro (2015): *Traducir un arte vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral*. Tesis doctoral dirigida por José A. Sabio Pinilla. Granada, Universidad de Granada. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/40530>.
- MAYNARD, Louis (1834): «Un spectacle dans un fauteuil». *La revue de Paris*, IV. Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/documents/Article_Maynard.pdf.
- MUSSET, Alfred (1990): «Lorenzaccio», in S. Jeune [ed.] *Théâtre complet*. París, Éditions Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade).
- PIEMME, Jean-Marie (1971): «*Lorenzaccio* ; impasse d'une idéologie». *Romantisme*, 1-2, 117-127. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1971_num_1_1_5379.
- SARCEY, Francisque (1896): «Chronique théâtrale». *Le Temps*, 12793 (7 de diciembre). Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k235068k.langFR>.
- UBERSFELD, Anne (1978): *Lire le théâtre*. París, Les Éditions sociales.
- VINAS, Agnès [ed.] (2016): «Article de Robert Kemp dans *Les Nouvelles Littéraires* 24/07/1952». *Les Lettres volées*. Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/-avignon_presse.html (Actualizado el 25/06/2017)
- ZEFFIRELLI, Franco [dir.] (1977): *Lorenzaccio. Théâtre de la Comédie-Française: Antenne 2*. Videoclip (publicado el 6/04/2013 por nbrill) Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=65opFMcYmJI&t=1172s>.