

**LA VOZ DE DIEGO FABBRI EN
LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES: RECEPCIÓN,
TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN (1950-1975)¹**

Eva Muñoz Raya
Universidad de Granada

Introducción²

Diego Fabbri fue un hombre de vasta cultura y de intereses varios, consagrado al gran teatro, no solo como autor sino también como escenógrafo y director. Una personalidad compleja cuya recepción en nuestro país es representativa de la trayectoria de una parte importante del teatro italiano del *Novecento*.

La trascendencia del dramaturgo italiano va más allá de su pertenencia a un teatro de orientación católica,

Fabbri è stato, con Eduardo De Filippo, dopo la morte di Ugo Betti, il drammaturgo che ha non solo dominato i palcoscenici italiani e stranieri, ma ha anche imposto un teatro di grande impegno etico e religioso, senza per questo mai confondere il palcoscenico con il pulpito (Antonucci 2005: 6).

Al igual que ocurre con otros autores italianos, como De Benedetti o Betti, el teatro de Fabbri –de inspiración católica y con planteamientos escénicos ciertamente pirandellianos– casi nunca entra en conflicto con la férrea censura que impone el régimen franquista; además gozó del favor de la crítica y del público.

Pero en la construcción del éxito de cualquier autor u obra (de teatro, en este caso), fuera de la lengua y la cultura en la que se gestó, es decisiva la labor que desempeñan traductores, adaptadores y directores. Sin embargo, Fabbri no compartía esa opinión y

¹ El presente estudio se inscribe en el ámbito de la investigación realizada en el proyecto “CRET-Grup de Recerca Consolidat sobre Estudis de Traducció i Multiculturalitat” (2014-SGRC-14), dirigido por A. Camps.

² Para la realización de este trabajo hemos consultado el Fondo Diego Fabbri de la Biblioteca Piancastelli de Forlì. Quisiéramos agradecer la profesionalidad y la ayuda que nos ha prestado el personal de la misma.

explicaba que el éxito de su teatro no se debía a que las traducciones o adaptaciones hubieran sido sus aliadas o adversarias, sino que su resonancia internacional le llegaba gracias a sus temas:

Se un tema o un problema o una tesi interessa il pubblico di molti paesi, state pur certi che gli altri problemi di forma inerenti alla rappresentazione passano in seconda linea e possono essere risolti con relativa facilità: parlo dei problemi di traduzione o di messinscena. Arrivo perfino a dire che se il motivo ispiratore di un lavoro è davvero universale, quel lavoro non solo sopporta ogni buona traduzione in una qualunque lingua diversa dall'originaria, ma può perfino venire arricchito da quest'opera di trasposizione linguistica (Fabbri 2005a: 40).

Y más contundente aún se mostraba cuando especificaba:

Non credo che una cattiva traduzione o una cattiva regia di un buon dramma possano alterarlo o deteriorarlo sostanzialmente, come non credo che una eccellente traduzione e regia di un dramma scadente possano portarlo al successo (Fabbri 2005a: 40).

Y concluía diciendo que su éxito se debía a la lealtad que siempre había tenido para con su público, una lealtad que le había llevado a un diálogo de igual a igual. Por razones obvias no compartimos estos argumentos maximalistas, y creemos que habría que matizarlos ya que una buena o mala traducción incide no solo en la recepción de una obra, sino que también repercute en la reputación de su autor.

Proceso a Fabbri en los escenarios españoles (1956-1975)

En la década de los cincuenta no solo se publican y representan – además de los clásicos– obras amenas y divertidas, de escasa trascendencia (como las de Aldo De Benedetti), que no entraban en conflicto con la censura del régimen ni con el gusto del público (Martín Clavijo 2012: 74). También contamos con el teatro ético-religioso de Fabbri que paseaba sus dramas por los escenarios de las principales ciudades españolas con gran éxito, gracias, en gran parte, a magníficas traducciones y adaptaciones (Arioli, Ros, Zaro o Rincón).

Un año decisivo para la dramaturgia del forlives, en nuestro país, será 1956, en el que, además de publicarse la primera traducción de uno de sus dramas, *Pleito de familia*, en la colección de teatro de la editorial Alfil de Madrid (a cargo de Félix Ros), se estrenaron -casi de forma simultánea- dos de sus principales dramas: *Proceso a Jesús* y *Pleito de familia*, en el Teatro Español y en el María Guerrero respectivamente, los dos teatros subvencionados.

Con respecto al primero, se estrenó en Madrid, el 20 de enero, por la compañía Lope de Vega, gracias a la traducción-adaptación de Giuliana Arioli y dirigido por uno de los grandes, José Tamayo. Posiblemente sea, al menos en España lo fue, el drama de Fabbri con mayor éxito. Permaneció en cartelera doce semanas -con más de cien representaciones- y fue un “éxito rotundo y resonante” (Marquerie 1956a: 41). Pero, al mismo tiempo, también se hizo hincapié en que el autor italiano había fallado en los momentos cumbres en los que la teología rozó el panfleto (Barceló 1956: 21).

Con respecto a la traducción-adaptación, Arioli nos hace partícipes de su proceso traslativo y del resultado:

me fue preciso primero encajarla dentro de las exigencias de nuestro horario; segundo, abreviar y explicar algunas de sus situaciones. Y hoy, ya la comedia en pie, la verdad es que me siento terriblemente confusa. No sé si he sido capaz de reflejar, en mi adaptación, la inmensa fuerza dramática y lírica que la obra encierra (Arioli 1956: 43).

Es cierto que con la obligación de reducir la obra al sintético marco temporal de nuestro teatro se corría el riesgo de mutilarla. Sin embargo, no fue así y la adaptación resultó “sumamente acertada y por extremo inteligente [...] la poda cuidadosa e inteligente realizada en la versión es digna de elogio, así como el lenguaje lleno de viveza y animación” (N.G.R. 1956a: 41).

Por su parte, el director, subraya la importancia del drama, todo un clásico, que representaba el “pensamiento, la temperatura

y el procedimiento técnico del teatro moderno”, “el teatro en el teatro” (Tamayo 1956: 43).³

El motor dramático de la obra es el personaje de Jesucristo y la propia contradicción que subyace en él, el encuentro con él y la exigencia de resolver su presencia en el mundo. A tenor de ello, la crítica analiza la obra desde varias perspectivas: la jurídica y la teológica. Desde la óptica teológica y, desde el púlpito que proporcionaba la prensa católica, algunos críticos se dedicaron a aguijonear las conciencias soñolientas del siguiente modo: “¡ay de aquellos a quienes no inquieten ni importen los problemas y las ideas de «Proceso de Jesús»! Más que espectadores serán cadáveres vivientes” (Marquerie 1956a: 41).

El drama también se representó en Barcelona, en el Teatro de la Comedia, el 2 de marzo del mismo año. Las críticas –en esta ocasión– fueron buenas y el público barcelonés la respaldó de forma discreta, no sin cierta desorientación, debido a que la naturaleza del tema excedía por completo la técnica teatral y a que su dinamismo era menos activo de lo esperado, más al estilo pirandelliano (Martínez Tomás 1956: 20).

El drama realizó una gira por los escenarios de provincias. En el teatro Álvarez Quintero de Sevilla se estrenó el 21 de enero de 1957 por la Compañía Teatro de Arte. En la reseña del día siguiente en el “ABC” se hablaba de que la técnica empleada en la obra no era nueva pero sí poco frecuente, consiguiendo que el espectador se sintiera parte de la representación y el factor sorpresa contara con toda su eficacia. Fabbri no había descuidado ninguna de las ramificaciones morales de lo que es un teatro vital, existencialmente católico, en el que la idea se encarna en el hombre. Se elogió la obra y se le atribuyó una “extraordinaria categoría teatral y literaria” (N.G.R. 1956a: 41), “de técnica audaz y original” (Martínez Tomás 1957: 37). Por su parte, Esteban Romero en el diario “Ya” se hacía eco de los éxitos que *Proceso a Jesús* cosechaba en esos momentos en Milán y en Roma, pero marcaba

³ El autor envió un telegrama, para esta representación, que la prensa recogió y que decía: “Me siento muy honrado de tener a Giuliana Arioli y a José Tamayo como defensores de mi ‘Proceso a Jesús’” (la única vez que públicamente reconoce la labor del traductor); y añadía “Este proceso tiene por fin que hacernos reflexionar sobre nosotros mismos” (Tamayo 1956: 44).

una diferencia con respecto a la realidad social de España. El crítico añadía que no se podían comparar esos éxitos con el que estaba teniendo la obra en nuestro país, pero no por falta de calidad o vibración cristiana, sino simplemente porque “la situación en España, a Dios gracias, no tiene el ambiente de contradicción pública, que es la propaganda y aliciente más eficaces que encuentra ‘Proceso a Jesús’ entre las gentes de Italia [y añadía un único defecto] no está sincronizado con nuestro ambiente” (1956: 46).

En los años cincuenta, *Proceso a Jesús* también se abre camino de la mano de grupos de jóvenes que estrenaban “una que otra obra de teatro que permitiese la censura y que la SGAE dejase representar gratis por tratarse de funciones benéficas [...] de aficionados” (Bada 2003: 43).⁴ El drama de Fabbri también se llevó al cine de la mano de José Luis Sáenz de Heredia, director afín al régimen.⁵

Por su parte, *Pleito de familia*, una de las *commedie familiari* como la definió el propio Fabbri (junto a *Rancore*), se estrenó en el Teatro María Guerrero, el 1 de abril de 1956, bajo la dirección de Claudio de la Torre, mientras –como ya hemos mencionado– en el Teatro Español se estaba representando *Proceso a Jesús*, y solo dos años después de que dicha obra viera la luz en Italia. Fabbri es de los pocos autores extranjeros que vio representar dos de sus dramas simultáneamente.

El diario “*Marca*” publicó una reseña de la “pulcra” y “excelente” versión que Félix Ros⁶ hizo de *Pleito de familia*, una representación que cautivó hondamente al público. El drama se describe como la obra capital del autor italiano:

⁴ La Federación de Mutualidades de Cataluña se presenta al Concurso provincial de cuadros escénicos con esta obra, que se representa en el teatro barcelonés CAPSA el 2 de junio de 1959.

⁵ La crítica la describió como “una de la tres o cuatro mejores que ha producido el cine español. Magnífica por los primores y el rigor de la realización, apasionante por su sentido trascendente, conmovedora por su patetismo y su emoción” (Martínez Tomás 1974: 60).

⁶ Ros traduce a autores extranjeros con “una pulcritud y fidelidad extraordinarias”, se identifica con ellos y demuestra una gran personalidad literaria, todas ellas cualidades decisivas para un buen traductor o adaptador (S.a. (1956). “Félix Ros”. *Digest*, 7 de febrero, p.22).

‘Pleito de familia’ nos ha desvelado las facetas más importantes del pensamiento y de la técnica teatral del autor italiano. Aparece con nitidez en ella su planteamiento intelectual, rigurosamente intelectual, de los sentimientos humanos. Fabbri separa en su obra, cuidadosamente, su personalidad, y la vierte de una manera casi exclusiva en dos de sus elementos constructivos: en la exposición viva [...] de las pasiones de sus personajes [...] y en el planteamiento teatral que exige el conflicto controvertido (Valencia 1956: 13).

Y con respecto a sus paralelismos con Pirandello, añade:

Un diálogo punzante, que tiene precedente directo en Pirandello, con cuya dramaturgia, al menos en el modo, presenta tantos contactos. En Fabbri hay siempre expuesta una razón final, un plano superior insinuado, que se esfuma en el escepticismo del autor siciliano, cuya despreocupación admite mayor mordacidad e ironía, en contraste con la lisura de Fabbri, que no permite estas facetas en su camino [...], poco antes del final, en que los personajes dejan hablar al autor, que señala el camino de salida a su desorientación final (Valencia 1956: 13).

No podemos obviar que tanto en España como en Italia, Pirandello estaba considerado como el maestro indiscutible, el reformador de la escena italiana, y como tal se convirtió en la medida para cualquier crítica, de un modo tal que, por supuesto, Fabbri no pudo sustraerse a ello.

Alfredo Marquerie hablaba de la “técnica impecable” y la “lección ejemplar de exposición dramática” (1956b: 45) que el autor construye en el primer acto del drama. Era maestro en descubrir la psicología de sus personajes para lo cual no le bastaba con cerrar el drama con un desenlace trágico al final del segundo acto, sino que optó por un epílogo “osado, audaz y pospirandelliano”:

Porque no se conforma con que ‘cada cual’ se comporte ‘a su manera’ -frases favoritas del gran innovador siciliano, que incluso resaltan en el diálogo-, sino que va más allá, llega adonde no se atrevió el maestro. Y nos muestra a sus personajes ‘por dentro’ no como aparentan ser, sino como son en su íntima, insobornable realidad (Marquerie 1956b: 45).

Por su parte, en la recensión del diario “*Madrid*” al día siguiente de su representación, además de elogiar la labor del director -Claudio de la Torre- y de los actores, se pone el acento en que se trata de una obra de humana y elevada intención moral, que desde el punto de vista dramático está muy lograda en el primer acto y acusa fallos de construcción en el segundo. Siguiendo la política editorial, se subraya el sentido profundamente religioso del autor y se insiste en que se trata de una obra digna que el público español merece conocer. Además se admite que es un dramaturgo de temática ambiciosa, que

elabora comedias de tesis con moraleja preconcebida, lo cual sin duda alguna, estorba al libre juego de los personajes, a sus reacciones humanas, a su manera, en fin, de comportarse en escena. Este fallo [...] suele acusarse hacia el final, cuando el autor busca un desenlace expresivo de la sobrecarga simbólica que arrastra consigo la acción (S.a. 1956: 16).

Adolfo Prego, en el periódico “*Informaciones*”, realiza una crítica algo más negativa y habla de que la contradicción

que existe entre la naturaleza del tema y su versión escénica se debe a un exceso de profesionalismo. [...] El autor tiene, efectivamente, una filosofía, es decir, un punto de vista sobre el hombre, su destino y su vida, y lo expone con brío, sinceridad y honda pasión. Pero en este caso tarda demasiado en ofrecernos sus conclusiones (Prego 1956: 38).

Y concluye que “el resultado es insatisfactorio, porque nos pone en el dilema de quedarnos con su pensamiento de hombre o con su obra teatral. No existe la fusión, no aparece la identidad, y hemos de caminar sobre dos planos distintos” (Prego 1956: 38).

Por su parte, Fernández Asís, en “*Pueblo*”, se centra principalmente en la huella pirandelliana que se aprecia en el drama. Cada uno de los seis personajes de *Pleito de familia* tiene “su razón, que nunca es la de los demás”. Además, existe pirandellismo en el “propósito de reducir a esquemas intelectuales todos los problemas planteados, sin tolerar la interferencia del sentimentalismo o del amor, que embrolla y no esclarece” (1956:

12); huella patente de igual modo en los desajustes entre los hechos y los tiempos, oposición pirandelliana y existencialista – con ecos manriquianos– “entre la pretendida inmovilidad de la forma y el fluir de nuestras vidas como ríos que van a dar en el mar”. Para terminar afirmando que la característica que más lo define, en contraposición con el propio dramaturgo siciliano, es su conciencia de moralista cristiano “a través de un sentimiento colectivo de culpabilidad y responsabilidad” (Fernández Asís 1956: 12).

La obra es calificada en el diario “Ya” de “aleccionadora y moralizadora, presidida por una recta intención” (N.G.R. 1956b: 43). En la reseña, se hace eco del éxito que precede a este drama y a su autor, al que ya conocía el público español, así como se elogia la tarea realizada por el traductor, Félix Ros. El diario falangista “Arriba” también apunta a este estreno en dos ocasiones con ciertos tintes de crítica: la primera –el 3 de abril de 1956– para trasladar a la opinión pública el éxito del estreno, adobado con alguna pulla contra el autor italiano al que se le acusa de no perder la oportunidad para convertir la escena en un púlpito; la segunda –el 11 de abril– para pasar revista a las distintas críticas cosechadas por el drama en la prensa madrileña –críticas firmadas por Torrente, Marquerie y Prego–. Fabbri, tanto en *Proceso a Jesús* como en *Pleito de familia*, ofrece literatura por teatro; en ocasiones le entra “prisa por salir de los personajes de carne y hueso; prisa por hacer teatro católico; prisa por sustituir el diálogo por la catequesis; prisa por meter hasta símbolo” (S.a. 1956b: 38); en definitiva, el gusto por el sermón que, sin duda, tiene modos de expresarse más sutiles, más eficaces y más teatrales. En la crítica publicada en el “*Semanario del Espectáculo*” se resalta la desigualdad en la arquitectura teatral que existe entre las dos partes, causa por la cual va descendiendo el interés y maestría en la obra. Sobre la versión de Félix Ros se dice que tiene “la dignidad literaria que corresponde a escritor de tal calidad” (F.C.P. 1956: 15).

Arcadio Baquero en “*El Alcázar*” (1956: 38) opinaba que el drama era una obra maestra del teatro actual católico: ritmo exacto, diálogo preciso, encadenamiento de problemas, y ni una sola desviación de su clara línea argumental y temática. Sin embargo, lo que ya no contemplaba con tanta benevolencia el

crítico era la escena final, el epílogo que Fabbri incluye en el que los personajes se acusan mutuamente, y en el que el autor da su opinión sobre lo sucedido: una parte débil e innecesaria que le quita fuerza a la obra y es algo con lo que el público no está conforme. Pero, sin duda, la crítica más demoledora viene de la mano de Díaz-Cañavate en su sección “Los estrenos vistos desde el Gallinero”. Para él, “Pleito de familia’ no es más que un folletín lleno de vulgaridades y de pedanterías, que Félix Ros hubiera hecho bien en no traducir, y mucho mejor Claudio de la Torre en no representar” (1956: 48). Este drama también realiza una pequeña gira por provincias con gran éxito.⁷

Por su parte, *El seductor* es estrenado por la compañía del Teatro de Ensayo en el Infanta Beatriz, el 9 de abril de 1952 (un año más tarde de su estreno en La Fenice), dirigido por Fernando Fernán Gómez y Francisco Tomás Comes, y traducido por Julio Gómez de la Serna. La crítica, por un lado destaca de la comedia la huella de la generación anterior, aquella de Pirandello, Rosso di San Secondo y Chiarelli que practica “el arte de aplicar el espectroscopio a los caracteres y pasiones humanos, registrando sus múltiples radiaciones y contrastando los diversos matices, naturales y contradictorios, del espectro de la luz de la sinceridad”, y, por la otra, la define como “ingeniosa, aguda y cristalina” (Calvo 1952: 33).

Il seduttore llega a los escenarios españoles también de las manos de compañías italianas. Es el caso de la representación en el Teatro Romea de Barcelona.⁸ La obra estaba protagonizada por Giulio Bosetti, bajo la dirección de José Quaglio. M^a Luz Morales (1965: 26) y Martínez Tomás (1965: 26) elogian la interpretación del discípulo de Gassman, así como del resto de los actores y del director. “ABC”, guardián de las buenas costumbres, critica duramente el drama, apostillando que no parece que sea de Fabbri y definiéndolo como “francamente inmoral”, ya que justifica “la

⁷ En Las Palmas se estrena por la Compañía de Pepita Serrador. También se lleva a la pequeña pantalla bajo la realización de Alberto González Vergel (17 de febrero de 1975).

⁸ Se representó el 27 y 28 de septiembre de 1965, dentro del VIII Ciclo de Teatro Latino organizado por Xavier Regás.

poligamia que atenta crudamente contra la moral más benévola” (P.V.S. 1965: 92), ante la cual el público no se dejó convencer.

La peculiaridad que presenta la recepción de esta obra en nuestro país está íntimamente ligada a su cronología en nuestros escenarios, presentada 22 años más tarde de su estreno en el Festival Internacional de Teatro de Venecia de la mano de Visconti, y años después de la única representación censurada en nuestro país, que era de 1952. En esta ocasión gozó de una gira que la llevaría a varias provincias como Toledo, Valladolid o Vitoria, de la mano de la compañía de Juanjo Menéndez⁹ y en versión española de Natividad Zaro.¹⁰ Esa gira vuelve a Madrid al Teatro de la Comedia (10 de marzo de 1973), a cuya representación asistió el propio Fabbri. En una entrevista publicada en “ABC”, el dramaturgo le confiesa a Ángel Laborda que la experiencia de asistir al estreno fue altamente positiva por la oportunidad que le brindó el contacto directo con el público madrileño (1973: 87). La obra no contó con el suficiente apoyo, a pesar del éxito del estreno, y se retiró veinte días después por falta de interés. Algunas de las recensiones como la publicada en “*La Vanguardia Española*” (el 7 de marzo) hacen hincapié en que, en parte, decepciona, desde el momento en que no se trata de un despliegue de artes seductoras, tal y como el título sugiere. Por lo tanto, es evidente que el tema de la obra no será la seducción sino el deseo irrealizable dentro de la civilización cristiano-occidental. Lázaro Carreter intenta explicar ese desinterés del público madrileño y apunta, como hipótesis, el desfase de más de veinte años en su estreno, demasiado tiempo para que la obra se viera como actual:

la obra resulta hoy de una extremada ambigüedad; ésta fue un valor por los años cincuenta, en pleno auge del teatro lírico, de fantasía y misterio, y no poco milagrero. Pero el público ha atravesado otras experiencias, y busca la nitidez tanto en lo trascendente como en lo trivial [...]. El seductor, con su frivolidad amordazada y su metafísica fácil entretejidas, parece obra muy vieja para su edad (Lázaro Carreter 1973: 24).

⁹ Según publica “*La Vanguardia Española*”, 18 de noviembre de 1972, p. 59.

¹⁰ En una entrevista realizada por Ángel Laborda, Natividad Zaro destacó de todas las adaptaciones que realizó la de *El seductor* (“ABC”, 18 de octubre de 1974, p. 91).

Es obvio que la culpabilidad no solo puede recaer en el público. Este ha sufrido un proceso de madurez en el que se asienta tanto el gusto como algo más profundo, la propia cultura, caldo de cultivo para el desarrollo y la evolución del espíritu crítico. En este sentido, Fabbri daba su opinión, que recogía por Renzo Tian:

Il pubblico mette sotto accusa un criterio critico che ha fatto il suo tempo o per lo meno non soddisfa più certe esigenze di persuasione. Comunque, anche queste scontezze degli spettatori sono il segno di un progressivo processo di maturazione, di una progressiva consapevolezza” (Tian 2005: 14).

Pero como muy bien decía el propio Fabbri, seguramente el público madrileño que acudió a ver *Il seduttore* ya no era el mismo que, allá en la década de los cincuenta, aplaudía *Processo a Gesù*, pues, sin duda, habría madurado: “Occorre ridare dignità e valore al pubblico: provocare il suo intervento, rispettare la sua voce. Questo vuol dire, in altri termini, operare per l’avvento di un teatro veramente democratico” (Fabbri 2005b: 44).

Con respecto a *Inquisición o Prisión de soledad* se representa con una doble alternancia del título: en los años cincuenta llevará el nombre de *Prisión de soledad* por considerarse más pertinente. La obra se estrena con gran aceptación en el Teatro Beatriz, el 13 de junio de 1953, por la compañía del Teatro de cámara ‘La Garnacha’, en versión de Enrique Rincón, bajo la dirección de Huberto Pérez de la Ossa. La representación de esta obra en Madrid coincide también con su estreno en París. La prensa italiana se hace eco de ello y subraya las buenas críticas obtenidas en ambas ciudades. En el caso de la prensa española, se recogen las opiniones de los diarios “*Alcázar*” y “*Arriba*” (S.a. 1953: 41).¹¹ Los juicios positivos de esta obra en distintos periódicos y revistas son muchos: en “*Informaciones*”, “*ABC*” y “*Madrid*” (Martínez-Peñuela 1986: 399). Sin embargo, la revista de teatro “*Primer Acto*” profundizaba en su análisis, apartándose de la tesis oficial: “He aquí un buen ejemplo de lo que se entiende por teatro retórico, en

¹¹ Esta misma versión la representa el T.E.U de Barcelona, dentro del ciclo de estudio del teatro italiano contemporáneo, en el Coliseum, el 11 y 12 de mayo de 1957, con solo dos representaciones.

un sentido peyorativo... sólo apta para un determinado público beato... La edificación de Fabbri es un púlpito ingenuo para espectadores atemorizados y cándidos” (Monleón 1960: 47). Ocho años más tarde volverá al Teatro Eslava en versión de Giuliana Arioli y dirigida por González Vergel (Torrente 1961a: 19). La comedia *La embustera* se estrena en el Teatro Recoletos el 4 de mayo de 1961, en versión “cuidada y graciosa” de Diego Hurtado, que también se encarga de la dirección. Torrente subraya que esta obra “un poco comedia de costumbres” desvela las dotes de “cómico eficaz e ingenioso” de Fabbri (1961b: 21).

La señal del fuego se estrena el 17 de junio de 1962 en el Teatro Lara, con versión de José M^a Pemán y Félix Ros. Se trata de *Vela de armas* que en esta ocasión cambia el título por *La señal de fuego*. El grupo escénico «Bambalinas» presenta esta misma versión por primera vez ante el público barcelonés en el Teatro de la Capilla Francesa (1 de marzo de 1964). Esta pieza escénica seguía la línea temática de *Proceso a Jesús*, y reflejaba los principios del progresismo católico, tendencia que no era compartida totalmente por todos los adeptos de la fe cristiana. En todo caso, se trataba de una temática polémica y dialéctica que Diego Fabbri encubrió en un bello ropaje literario, pero que no resultaba convincente (A.M.T. 1964: 32).

En el Teatro Infanta Beatriz se representa *Robo en el Vaticano*, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, el 5 de abril de 1964. “ABC” anuncia la obra como la más importante de Fabbri. El 21 de mayo de ese año se repondrá en el Teatro Alcázar ante la suspensión del estreno de *El increíble señor Pennypacker*, de Liam O'Brien. *La ardilla* o *Robo en el Vaticano* se presenta bajo la adaptación de José Méndez Herrera, y generará críticas muy entusiastas:

Fabbri es uno de los animadores de la escena italiana de la postguerra, y si en un primer momento se juzgó a su teatro como una amplificación cristiana de los grandes temas de Pirandello o de los pretextos y las obsesiones de Ugo Betti, finalmente resultó claro que poseía una vocación autónoma y una teatralidad innata y, sobre todo, que ideológicamente esquivaba la problemática ideológica de Pirandello y de toda la cultura italiana (Alvaro 1965: 87).

Para Alvaro el teatro de Fabbri es en realidad un teatro de tesis, de tesis católica, viva, operante, en contacto con la realidad de nuestro tiempo, con los vastos y angustiosos problemas que agitan a Madrid.

Además de las representaciones en los escenarios de las que acabamos de dar cuenta, los principales dramas y comedias de Fabbri también son el objeto de grupos de aficionados, cuyas representaciones difícilmente podríamos reunir en este artículo. De igual modo, sufren adaptaciones al cine y a la pequeña pantalla con gran éxito.

Conclusiones

En varias ocasiones, Fabbri había expresado que para él el espectáculo era una concepción de vida, más aún, una concepción religiosa de la vida, lo cual queda claro después de ver su trayectoria en España durante este periodo, es decir, en un país donde el teatro había sido “hondamente católico [...] sin proponérselo ni decirlo” (Montaner 1957: 29).¹² Fabbri es un católico que continuamente estudia las relaciones entre el cristianismo y el mundo. Resulta patente que el dramaturgo forlívés es uno de los más importantes del *Novecento* italiano que gozó de mucha popularidad y gran éxito en España -y no solo en nuestro país-, al contar con la representación de varias de sus obras simultáneamente. La crítica española considera que Fabbri tiene una posición muy clara, que “escribe como Calvino, como Bompiani, como Bachelì” (Montaner 1957: 29), y sigue la estela de Ugo Betti, verdadera proa del movimiento de renovación de la escena italiana. Solo así se comprende que sus dramas *Proceso a Jesús*, *Pleito de familia* o *Robo en el Vaticano* hayan tenido tanta aceptación y reconocimiento.

La vertiente sobre la que la crítica ha hecho mayor hincapié ha sido la orientación católica de sus dramas desde el punto de

¹² El crítico habla también de un teatro “anticatólico” -1900 y 1936- para “enternecer a aquellos grupos de ciudadanos delirantes que aprovechaban con sus consocios de casinillos electorales los días Santos para organizar banquetes de promiscuidad y pronunciar discursos sacrílegos e incendiarios” (Montaner, 1957: 29).

vista filosófico, religioso y ético; su cristianismo no tenía nada de teórico, sino que en él siempre se plasmaba la realidad cotidiana. Por ello, Fabbri practicaba el teatro en el teatro, un teatro que llegara al pueblo,¹³ para devolverle dignidad y valor, y cuya voz respetara. El dramaturgo italiano siempre quiso que su discurso dramático incidiese seriamente sobre el espectador, que le hiciera sentir, y, a la luz de las críticas, creo que, aunque con algunos altibajos, lo consigue sobradamente en su paso por los escenarios españoles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARO, Francisco. (1965). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*. Valladolid: Ceres.
- A.M.T. (1964). “El grupo escénico ‘Bambalinas’ estrena ‘La señal de fuego’ de Diego Fabbri”. *La Vanguardia Española*, 6 de marzo, p. 32.
- ANTONUCCI, Giovanni (2005). “Testimoniare la speranza”. *Sipario* LVII, 670: 6-10.
- ARIOLI, Giuliana. (1956). “‘Proceso de Jesús’ de Diego Fabbri, en el teatro Español”. *ABC*, 20 de enero, p. 43.
- BADA, Ricardo. (2003). “Yo he sido Alfonso Sastre”. *Las puertas del drama*, 13: 43.
- BAQUERO, Arcadio. (1956). “María Guerrero: Pleito de familia, de Diego Fabbri”. *El Alcázar*, 2 de abril, p. 38.
- BARCELÓ, Pedro. (1956). “‘Proceso de Jesús’, teatro católico”. *Signo*, 28 de enero, p. 21.
- CALVO, Luis. (1952). “El teatro de ensayo estrena en el Infanta Beatriz «El seductor», comedia de Diego Fabbri”. *ABC*, 9 de abril, p. 33.
- DÍAZ-CAÑAVATE, Antonio. (1956). “María Guerrero: ‘Pleito de familia’”. *Semana*, 4 de abril, p. 48.

¹³ Recordemos que Fabbri firmó el 25 de julio de 1943 el *Manifiesto per un teatro del popolo* junto a Vito Pandolfi, Gerardo Guerrini, Orazio Costa y Tullio Pinelli.

- ESTEBAN ROMERO, Avelino. (1956). “El drama de Fabbri remueve ahora a Italia”. *Ya*, 31 de enero, p. 46.
- FABBRI, Diego. (2005a). “Teatro senza frontiere”. *Sipario*, LXII, 670: 40-41.
- . (2005b). “Pirandello, Brecht ed io”. *Sipario*, LVII, 670: 43-44.
- F.C.P. (1956). “‘Pleito de familia’, en el María Guerrero”. *Semanario del espectáculo*, 1 de abril, p. 15.
- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano, (1956), “María Guerrero: ‘Pleito de familia’, de Diego Fabbri”. *Pueblo*, 2 de abril, p. 12.
- LABORDA, Ángel. (1973). “Diego Fabbri habla de «El seductor»”. *ABC*, 13 de marzo, pp. 87-88.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. (1973). “El seductor, de Diego Fabbri”. *La Gaceta Ilustrada*, 865, 6 de mayo, p. 24.
- MARQUERIE, Alfredo. (1956a). “En el Español se estrenó «Proceso de Jesús», de Fabbri, en versión de Giuliana Arioli”. *ABC*, 21 de enero, p. 41.
- . (1956b). “Novedades escénicas del domingo de resurrección”. *ABC*, 3 de abril, p. 45.
- MARTÍN CLAVIJO, Milagro. (2012). “El teatro italiano en la España de los sesenta”. *Transfer*, VII 1-2: 73-88.
- MARTÍNEZ-PEÑUELA VIRSEDA, Ana. (1986). *Cuarenta años de teatro italiano en Madrid (1939-1979)*. Colección Tesis doctorales 40/86. Madrid: Universidad Complutense.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. (1956). “Comedia: Estreno de ‘Proceso de Jesús’ de Diego Fabbri”. *La Vanguardia Española*, 3 de marzo, p. 20.
- . (1957). “El año teatral”. *La Vanguardia Española*, 1 de enero, p. 37.
- . (1965). “Ciclo del teatro latino ‘Il seduttore’ de Diego Fabbri por Giulio Bosetti”. *La Vanguardia Española*, 29 de septiembre, p. 26.
- . (1974). “Proceso a Jesús”. *La Vanguardia Española*, 28 de abril, p. 60.
- MONLEÓN, José. (1960). “Teatro en Madrid. ‘Inquisición’ de Diego Fabbri”. *Primer Acto*, 20: 47.
- MONTANER, Joaquín. (1957). “Teatro Español Universitario. Estreno de «Prisión de soledad» de Diego Fabbri”. *La Vanguardia Española*, 12 de mayo, p. 29.

- MORALES, María Luz. (1965). “El VIII Ciclo de teatro Latino presenta a Giulio Bosetti en ‘Il Seduttore’, de Diego Fabri [sic]”. *Diario de Barcelona*, 29 de septiembre, p. 26.
- N.G.R. (1956a). “Estreno de ‘Proceso de Jesús’, de Fabbri, en el Español”. *Ya*, 21 de enero, p. 41.
- . (1956b). “María Guerrero: ¿Pleito de familia”, *Ya*, 3 de abril, p. 43.
- PREGO, Adolfo. (1956). “‘Pleito de familia’, de Fabbri, en el María Guerrero”. *Informaciones*, 2 de abril, p. 38.
- S. a. (1953). “Inquisizione a Parigi e a Madrid”. *Teatro Scenario*, 16: 41.
- . (1956a). “María Guerrero: estreno de ¿Pleito de familia’, de Diego Fabbri”. *Madrid*, 2 de abril, p. 16.
- . (1956b). “Diego Fabbri, otra vez”. *Arriba*, 11 de abril, p. 38.
- P.V.S. (1965). “‘Il seduttore’, de Fabbri, en Barcelona”. *ABC*, 29 de septiembre, pp. 92-93.
- TAMAYO, José. (1956). “Proceso de Jesús’ de Diego Fabbri, en el teatro Español”. *ABC*, 20 de enero, pp. 43-44.
- TIAN, Renzo. (2005). “Opinioni sul teatro in Italia dal 1950 al 1960”. *Sipario*, LVII, 670: 12-15.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1961a). “Estreno de ‘Inquisicion’, de Fabri, en el Eslava”, *Arriba*, 1 de marzo, p. 19.
- . (1961b). “Estreno de ‘La embustera’ en el Recoletos”. *Arriba*, 5 de mayo, p. 21.
- VALENCIA (1956). “Estreno de ‘Pleito de Familia’ en el María Guerrero”. *Marca*, 2 de abril, p. 13.