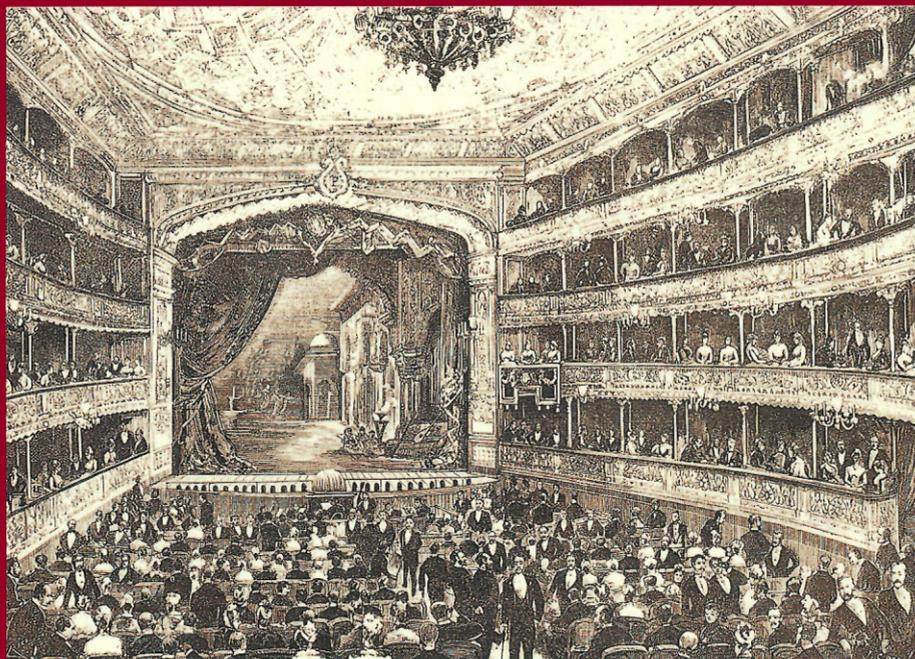


Nathalie Cañizares Bundorf

# Memoria de un escenario



Teatro María Guerrero. 1885-2000



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CULTURA

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA

**L**a vida misma es representación y puede ser arte; como el sueño, sólo es realidad mientras dura. Por encima de la verdad que preocupa a la moral y a la ciencia, hay una sabiduría que ocupa a la vida y al arte. Es una sabiduría irónica y trágica que por puro instinto artístico y por amor a la vida, señala sus límites a la ciencia, delata su ineptitud y denuncia la hipocresía de la moral. Es una ignorancia sabia que se enmascara para desenmascarar a una sabiduría ignorante.

Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*



## **Memoria de un escenario**

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA:

**Mariano Rajoy Brey**

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA:

**Miguel Ángel Cortés Martín**

DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA:

**Andrés Ruiz Tarazona**

SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO DEL INAEM:

**Eduardo Galán Font**

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA:

*Inauguración del Teatro de la Princesa  
(15 de octubre de 1885), Grabado de Comba*

EDICIÓN REALIZADA POR:

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)  
Centro de Documentación Teatral.

CON LA COLABORACIÓN DE:

Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE)  
Fundación Autor.

PROYECTO GRÁFICO: J. Alcalá

REALIZACIÓN Y FOTOMECÁNICA: Dinarte, S.L.

IMPRESIÓN: Desk Impresores, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: M-9213-2000

ISBN: 84-87583-33-4

NIPO: 184-00-008-2

Nathalie Cañizares Bundorf

# Memoria de un escenario

Teatro María Guerrero 1885-2000

Madrid, marzo 2000



*Portada del programa de mano para la temporada 1910-1911.  
Con motivo de su inauguración, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza  
repusieron una obra clásica de su repertorio: El hombre de mundo,  
de Ventura de la Vega.*

A Michèle

*Deseo hacer constar mi agradecimiento a Luis Alberto de Cuenca, Director de la Biblioteca Nacional, a Juan Carlos Pérez de la Fuente, Director del Centro Dramático Nacional, así como a Andrés Peláez, Director del Museo Nacional de Teatro de Almagro, por su colaboración.*



*Recordar cómo y quiénes pisaron las tablas del teatro María Guerrero supone un interesante ejercicio de reflexión sobre la esencia misma de las artes escénicas. Significa, por un lado, observar cómo a lo largo de los años van evolucionando las tendencias estéticas del teatro y cómo los públicos van cambiando en función de lo que se ofrece en la escena. Por otra parte, podemos constatar la intensa vida artística que ha guiado siempre los rumbos del teatro.*

*Conocer la historia del Teatro María Guerrero debe servirnos para esforzarnos en mejorar sus instalaciones escénicas, su equipamiento y la comodidad de sus espectadores. Como sede del Centro Dramático Nacional, el Teatro María Guerrero es heredero de su historia y debe constituirse en ejemplo de actividad escénica de interés cultural para todos los españoles.*

*Por todo ello, considero imprescindible que el Ministerio de Educación y Cultura facilite la publicación de este trabajo de investigación sobre la rica historia del Teatro María Guerrero. Queremos con ello contribuir a un mejor conocimiento de la realidad teatral con el fin de favorecer el desarrollo y la difusión de nuestro teatro, tanto en la representación escénica como en el estudio de su historia.*

Miguel Ángel Cortés  
Secretario de Estado de Cultura

Museo Nacional del Teatro (Almagro). Foto Cecilio



*Retrato de María Guerrero.*

## Una innovadora aportación

*Frente a períodos anteriores en los que los estudios sobre teatro se realizaban únicamente desde la filología, en los últimos años se advierte una tendencia cada vez más acusada a analizar el teatro como espectáculo, como hecho escénico sujeto a condicionantes sociales, económicos, políticos, etc. Ya casi han pasado a la historia las áridas tesis sobre los textos de un dramaturgo, y, en cambio, se prodigan cada día más los análisis sobre recepción, carteleras, labor de directores, actores y escenógrafos, etc., investigaciones que ofrecen un panorama más fidedigno de la realidad escénica de un país.*

*En esta línea de investigación se inserta el innovador libro de Nathalie Cañizares Bundorf Memoria de un escenario, en el cual, por primera vez se aborda la trayectoria de un espacio escénico madrileño desde su apertura en 1885 hasta la actualidad. Es verdad que ya se habían realizado calas sobre este tema como la recogida en el ya tradicional y ameno anecdotario de Augusto Martínez de Olmedilla Los teatros de Madrid (1947), o se había examinado con rigor una parte de su historia en los dos volúmenes dirigidos por Andrés Peláez Historia de los Teatros Nacionales, (1993 y 1995), pero esta es la primera ocasión en que contamos con la historia del teatro María Guerrero desde sus orígenes hasta el momento presente; y lo que es más importante, este análisis se emprende desde la revisión seria y concienzuda de la programación que las diferentes compañías y directores responsables de este espacio escénico plantearon para conseguir unos objetivos muy específicos.*

*En un primer capítulo, Nathalie Cañizares Bundorf, tomando como base principal de su trabajo la revista La Ilustración Española y Americana, repasa la evolución de la programación del teatro de la Princesa, —posteriormente rebautizado como María Guerrero—, hasta el advenimiento de la II República, constatando las huellas que en él imprimieron las dos principales compañías que allí estrenaban con más asiduidad: la de María Tubau y Ceferino Palencia y la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, las cuales apoyaron la nueva dramaturgia (Vall-Inclán, Marquina, los Machado, etc.), a la vez que favorecieron el conocimiento en nuestro país de la más innovadora escritura europea. Tras un somero repaso a los debates y proyectos que se barajaron durante el gobierno de Azaña para convertir este espacio en “teatro nacional”, la investigadora ha analizado, en una segunda etapa, la labor dignificadora llevada a cabo por los directores (Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, Claudio de la Torre, José Luis Alonso, etc.) de este buque insignia de nuestro teatro hasta su conversión, en 1978, en Centro Dramático Nacional. Memoria de un escenario se cierra con un capítulo en el que se revisa los proyectos y logros de los sucesivos directores (Adolfo Marsillach, Nuria Espert —Ramón Tamayo— José Luis Gómez, Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Isabel Navarro y Juan Carlos Pérez de la Fuente) que han jalonado el devenir de esta sala cuyo deber es convertirse en paradigma del acertado funcionamiento de un teatro público.*

*Al margen de la validez del análisis que comportan estas páginas, Memoria de un escenario implica dos interesantes aportaciones al mundo de la investigación. La primera, que hemos etiquetado como “Apéndice”, recoge las fichas de los espectáculos representados en el teatro de la Princesa/María Guerrero desde 1885 hasta 1917, material que ayuda a completar la programación de este teatro desde su apertura, puesto que a partir de 1918 se puede rastrear su actividad a*

*través de los documentados estudios sobre la escena madrileña de los profesores M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dogherty (1918-1931) y del equipo de investigación de la Universidad de Alcalá dirigido por Ángel Berenguer (1931-1939, 1971-1982), sin olvidar los ya mencionados volúmenes de Historia de los Teatros Nacionales editados por el CDT, o el recientemente publicado Centro Dramático Nacional. 20 años. Todo este material, que se constituye así en una sólida base de trabajo, ha permitido a Nathalie Cañizares Bundorf emprender un detallado análisis de las pautas de su programación, de sus repercusiones o de la posible respuesta a una muy determinada política teatral, por citar algún tema, de este emblemático teatro. Digno de mención es también el material gráfico que ilustra las páginas de Memoria de un escenario, y que, al ofrecer imágenes de un considerable número de montajes, se convierte en parte consustancial del trabajo de Nathalie Cañizares Bundorf. Aunque los fondos fotográficos del Centro de Documentación Teatral han constituido el más amplio aporte, debemos agradecer en este sentido la colaboración de la Biblioteca Nacional y del Museo Nacional de Teatro, instituciones que han facilitado cuanto material se les ha solicitado, y a los que agradezco su esfuerzo.*

*Pongo fin a estas líneas haciendo un llamamiento a que esta iniciativa tenga continuidad y en un futuro no muy lejano podamos contar con la historia de los más emblemáticos teatros españoles.*

Cristina Santolaria  
Directora del Centro de Documentación Teatral

Memoria de un escenario *invita a un recorrido por la singular geografía que el teatro María Guerrero ha ido dibujando desde finales del siglo XIX hasta los albores del nuevo milenio. La primera parte, aquella que corresponde al coliseo de la Princesa, desbroza, adoptando un punto de vista temático y estético, el complejo entramado de estrenos, reposiciones, campañas teatrales de compañías nacionales y extranjeras, que fueron conformando las temporadas dirigidas por una extensa nómina de creadores. Al tiempo, el relato de los primeros cuarenta y tres años (1885-1928) ofrece un conjunto de anécdotas, seleccionadas con el afán de aproximar al lector a aquel remoto universo en que la farándula debía subsistir en circunstancias precarias y de absoluta imprevisión. Sin embargo, el periodo relativo a los años de la Dictadura toma como eje el nuevo significado del organismo: su conversión en Teatro Nacional propicia el desarrollo de una programación asentada en unos criterios artísticos más coherentes y guiada, a su vez, por unos objetivos cuyo cumplimiento ya no queda supeditado a las recaudaciones de taquilla. Nace la idea de un repertorio, se forma una compañía estable, surge la fórmula del director invitado y se establece una nueva relación con el público. Por último, el apartado dedicado al Centro Dramático Nacional se centra en los aspectos escénicos más significativos de sus producciones, las características de las dramaturgias que fueron ocupando paulatinamente su escenario, así como en las pautas de gestión y las actividades paralelas llevadas a cabo, desde la perspectiva de su necesaria función cultural y educativa, cometido inherente a la política teatral de la era democrática.*

*La suma de esfuerzos realizados a lo largo de más de cien años ha permitido que un teatro construido, en su origen, para una minoría aristocrática, se haya transformado en una institución al servicio del ciudadano, con plena autonomía artística, indicio y consecuencia de una conquista: la normalización de la vida teatral española.*

La autora



# Índice

<b>I. Los comienzos del teatro de la Princesa</b> .....	15
El nuevo coliseo .....	17
Las temporadas iniciales .....	23
<b>II. María Tubau y Ceferino Palencia</b> .....	41
El repertorio .....	45
El saloncillo de la Princesa o “la Corte” de María .....	64
El <i>star-system</i> de los “90” y la crítica .....	67
<b>III. La renovación</b> .....	75
El <i>Théâtre Libre</i> en la Princesa .....	77
Apuestas por los nuevos valores .....	83
La política teatral de Federico Oliver .....	101
<b>IV. María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza</b> .....	121
La programación .....	123
Tentativas de regeneración teatral .....	140
La creación escénica .....	153
El teatro aficionado y las compañías invitadas .....	159
Una puerta abierta al teatro internacional .....	168
<b>V. Hacia un Teatro Nacional</b> .....	183
Un debate en pleno apogeo .....	185
La República: búsqueda de una infraestructura .....	190
<b>VI. El Teatro Nacional María Guerrero</b> .....	197
Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa .....	201
La transición .....	229
Claudio de la Torre .....	231
José Luis Alonso .....	244
<b>VII. El Centro Dramático Nacional</b> .....	265
Las primeras iniciativas del CDN .....	269
Las seis temporadas de Lluís Pasqual .....	292
Los años 90: del Director Artístico a la dirección colegiada .....	313
Juan Carlos Pérez de la Fuente: una nueva etapa .....	337
<b>Apéndice</b> .....	369



Capítulo I

# Los comienzos del teatro de la Princesa





*Fachada del Teatro de la Princesa. (Octubre de 1885). Grabado de Laurent.*

## I. Los comienzos del Teatro de la Princesa

### El nuevo coliseo

El teatro a la italiana es introducido en Madrid por el arquitecto italiano Filippo Juvarra en el siglo XVIII. El hecho se debe a la necesidad emergente de agrandar al máximo el espacio interior destinado a los espectadores, así como a una nueva concepción del lugar teatral y del acto social que éste implica: es el espacio privilegiado y predilecto del encuentro entre las clases acomodadas. Estas exigencias propician la creación de un espacio complejo, tanto interior como exteriormente, que se extiende más allá del eje básico conformado por escenario y sala. A partir del siglo XIX, el espacio interior de los teatros a la italiana se enriquece con escalinatas, amplios vestíbulos, balcones, galerías, salones contiguos a los palcos, cuidados y coquetos *foyers*, al tiempo que se concede una mayor importancia a las dependencias artísticas y administrativas. El Teatro de la Princesa se inscribe en esta voluntad de monumentalizar y sacralizar el edificio artístico, entendido como coliseo. En cierto modo, supone la culminación de todo un periodo arquitectónico madrileño, centrado en la creación de grandes estructuras dedicadas a las nuevas formas de ocio, entre las que predomina notablemente el teatro.

La construcción de la Princesa se debe a la iniciativa conjunta de la duquesa de Medina de las Torres y de su hijo, el Marqués de Monasterio. Poseedores de grandes terrenos, que abarcaban tanto la zona del antiguo circo de Price (derribado en la segunda mitad del siglo XIX) como la que se extendía desde la estatua de Neptuno hasta la huerta de las Salesas, ambos aristócratas decidieron “dotar a aquellos barrios de un teatro que fuera el más bonito de Madrid y así, mientras construían su palacio en el Paseo de Recoletos y se roturaba la futura calle del Marqués de la Ensenada, encargaron el proyecto a don Agustín Ortiz Villajos”<sup>1</sup>.

El arquitecto, autor de los planos y director de las obras, ya gozaba en aquel momento de una merecida reputación artística tras proyectar y dirigir la construcción de la iglesia y hospital del Buen Suceso, del Teatro de la Comedia, inaugurado en 1874, del teatro y circo de Price y de otros edificios de notable envergadura.



Chicbo

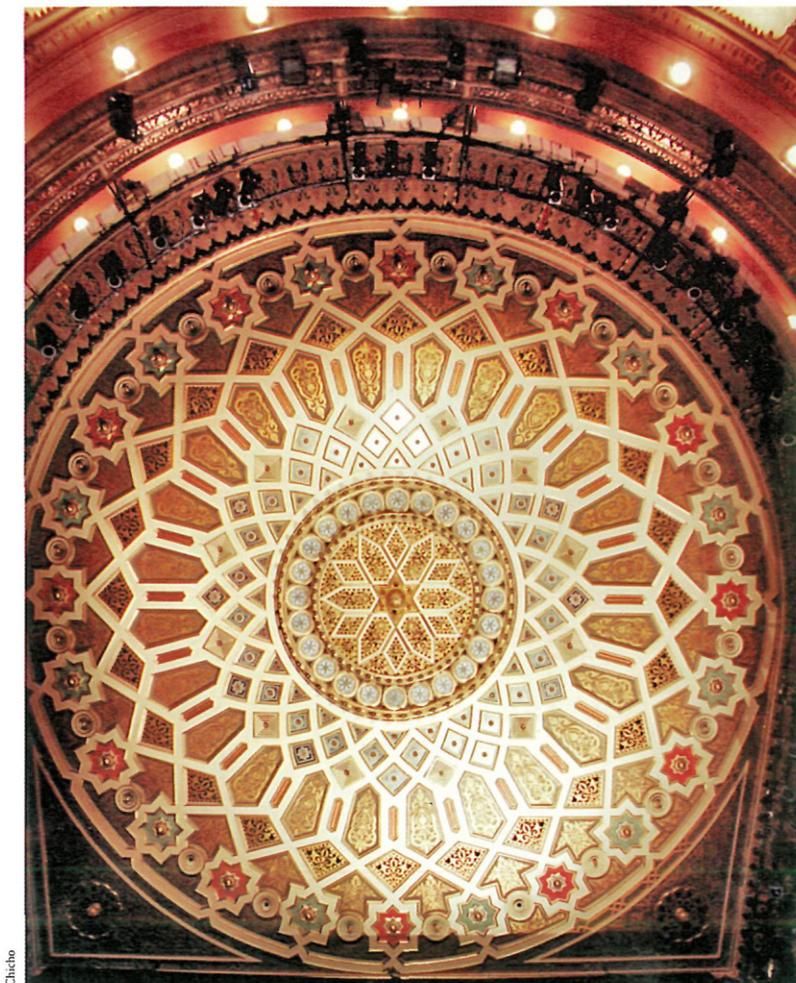
*Frontón del pabellón central. Se aprecia, en la antefija, la lira esculpida y en el tímpano de la cornisa, las iniciales de la Duquesa de Medina de las Torres.*

La concepción del Teatro de la Princesa está pues condicionada, desde su origen, por un propósito muy claro de aristocratizar el edificio, el cual debe imponerse en el paisaje urbano de forma singular y monumental. Su fachada, cuyo estilo corresponde al Renacimiento, con severas líneas del greco-romano, de 28 metros y dotada de 9 puertas, se organiza en dos arquerías: una superior, que consta de dos plantas y un ático, y una inferior, que conforma el piso bajo.

El elemento arquitectónico que le confiere mayor majestuosidad es el pabellón central, coronado por un frontón triangular, con su cornisa, y decorado con diversos adornos alegóricos, en cuyo tímpano se distingue un escudo con las iniciales M. y T. enlazadas, de la duquesa de Medina de las Torres. Bajo dicho frontón triangular, rematado en su parte superior por una antefija que representa una lira, el friso muestra tres medallones con los bustos en alto relieve de Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Agustín Moreto. A este mismo nivel, pero situados en una y otra extremidad de la fachada, se observan otros dos medallones con los bustos de Lope de Rueda y Fernando de Rojas, y sobre la cornisa, los mascarones que simbolizan la Tragedia y la Comedia. Para completar estas claras alusiones al carácter sagrado y cultural del edificio se dispusieron, en las enjutas de la planta baja, otros cuatro medallones con los nombres de eminentes poetas del siglo XIX, ya difuntos: Juan Eugenio Hartzenbusch, Ventura de la Vega, Manuel Bretón de los Herberos y Duque de Rivas, enmarcados, en una y otra extremidad de las arquerías inferiores por los retratos de Félix Lope de Vega Carpio y Pedro Calderón de la Barca. El pórtico, aún más saliente que el resto del cuerpo central, forma tres arcos frontales y dos laterales, que terminan en una terraza adornada con una balaustrada de piedra, en cuyo friso, se distingue la inscripción en caracteres dorados: **TEATRO DE LA PRINCESA**.

El interior del teatro contrasta con la fachada ecléctica de base clásica: Agustín Ortiz Villajos introduce un estilo neoárabe, que ya había utilizado en las construcciones de espíritu romántico como las salas de espectáculos o el circo. Por ello, la sala del teatro de la Princesa “repite el alhambrismo del Price en los antepechos de los palcos, columnillas, embocadura del escenario y sobre todo, en la gran armadura de madera pintada, que sigue una pauta mudéjar a base de rombos, estrellas y lazos. (...) El hierro desempeña un papel importante en toda la organización volada de los palcos y plateas, permitiendo gran visibilidad de delgadez de los apoyos, fundidos en finas columnillas, con su típico capitel nazari”<sup>2</sup>.

En el momento de su inauguración, la sala de la Princesa tiene 14 metros de longitud por 14 de ancho y 13 de altura. Está dotada de 406 butacas distribuidas en 17 filas, 12 plateas, 21 palcos de entresuelo, 12 principales y 12 segundos. Existen dos anfiteatros, el primero con cinco filas de asientos y el segundo con ocho, además de las delanteras. El arquitecto presta especial atención al diseño de los palcos destinados a la aristocracia: separados por columnitas que sostienen pequeños arcos, están decorados con arabescos esmaltados en oro y pintura de delicados colores. El palco mejor dotado era, lógicamente, el reservado a los monarcas, (el primero a la derecha mirando al escenario), que constaba incluso de un saloncito y un aseo. El que pertenecía a la duquesa de Medina de las Torres estaba ubicado justo enfrente.



Chicbo

### *Plafón de la sala.*

*El techo, sorprendente por su novedad y exquisito gusto, es un lujoso artesonado, que consta de tracería circular y casetones concéntricos, con estrellas, colgantes, arabescos, alicatados, espejos y otros adornos, formando un conjunto bellissimo, verdaderamente fantástico.*  
(Eusebio Martínez de Velasco. La Ilustración Española y Americana. Octubre de 1885).

Por su parte, el techo presentaba un cuidadoso artesonado de tracería circular y case-tones concéntricos cuyo diseño original podemos contemplar actualmente, pues no ha sufrido ninguna alteración. En su centro hoy sigue figurando el rosetón circular elaborado en 1885 del que entonces pendía una araña de bronce dorado a fuego, que portaba 16 lámparas incandescentes. Asimismo, la sala se alumbraba con 177 luces distribuidas en 77 aparatos. El escenario medía 16 metros de ancho por 12 de fondo desde el proscenio y su altura era de 20 metros<sup>3</sup>. “El arco de embocadura, cuya entrada presenta galana decoración de arabescos –retomando la descripción precisa de Eusebio Martínez de Velasco– se desenvuelve sobre otros pequeños arcos que soportan el entablamento sostenido por columnas laterales, rematando el conjunto en zocalillos de azulejos, y en la parte central del arco se destaca un medallón en figura de lira, que tiene en su fondo las iniciales T y P enlazadas”<sup>4</sup>. Por otra parte, los pintores Muriel y Limones realizaron el telón de cortina, mientras que Bussato, Bonardi, Jalvo, Hernández y Alberniz se encargaron del telón de cuadro. Ambas obras fueron diseñadas sobre los bocetos de Valls, pintor al que el Marqués de Monasterio había encomendado originariamente la elaboración de los telones de boca. El hecho se debió al fallecimiento prematuro del artista, durante el proceso de bosquejo. Sus compañeros se mostraron solidarios: se ofrecieron a concluir la idea primitiva del pintor y cedieron sus respectivos honorarios a la viuda de Valls.

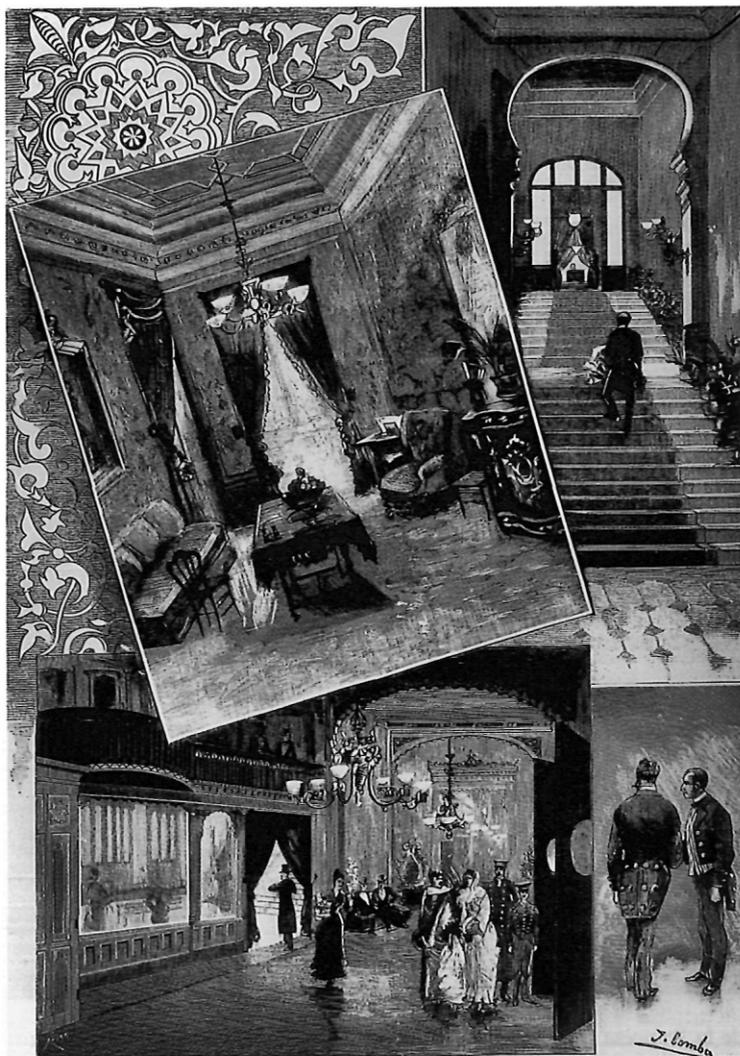
La notable riqueza de materiales utilizados y la multitud de medios técnicos con los que se equipó al Teatro de la Princesa requirió una inversión considerable por parte de los impulsores del proyecto:

Dícese que el edificio ha costado cinco millones de reales, y que sólo el capítulo de los dorados representa en el presupuesto un valor de 150.000 pesetas.<sup>5</sup>

En tanto que lugar de encuentro social elitista, el espacio destinado a los espectadores era muy amplio, lleno de recovecos, con una profusión de arcos, espejos, molduras doradas y varias galerías y pasillos. Además, Agustín Ortiz Villajos incidió especialmente en la búsqueda de la comodidad, como apunta José Deleito y Piñuela, que asistió a la inauguración del coliseo:

El teatro de la Princesa fue el primero que instaló sillones altos con banqueta giratoria como asientos de segunda fila en los palcos, para poder dominar la escena. Sus butacas eran holgadas, bien tapizadas y mullidas; no esos silloncitos angostos, sin muelles, con brazo “común de dos”, que el ansia de aprovechar terreno ha introducido en los teatros posteriores. Los anfiteatros aparecían despejados, altos de techo, y desde ellos se oía y se veía; cosas desusadas en los más de los lugares de espectáculos entonces.<sup>6</sup>

Una de las pautas que identifican los espacios teatrales de finales del siglo XIX radica en que cada uno posee un público propio, más o menos estable, y socialmente definido. Dicha clasificación se opera en función de dos factores esenciales: por un lado, el género en el que cada teatro se especializa, determinado por los propósitos económico-artísticos de la compañía arrendataria; por otro, el prestigio del edificio que lo alberga y que viene dado por las características de su arquitectura (grandes coliseos, coliseos secun-



*Salón y escalera reservados a SS.MM. los Reyes. Vestíbulo.  
Dibujo del natural realizado por Comba, reproducido  
en La Ilustración Española y Americana, nº XL. (Octubre de 1885).*

darios o salas pequeñas), su ubicación con respecto al centro de la ciudad (cuanto más cerca, mayor frecuentación) y el precio de sus localidades. En este sentido, cuando Agustín Ortiz Villajos concibió el proyecto de construcción del Teatro de la Princesa, atendió las indicaciones expresas que la Duquesa de Medina de las Torres y el Marqués de Monasterios le transmitieron y que se orientaron a circunscribir al máximo la diversidad potencial del público asistente. Por este motivo, “casi se prescindió de las localidades baratas, haciendo anfiteatros reducidísimos, con grave riesgo para la defensa económica del negocio”<sup>7</sup>. Su alejamiento de los barrios céntricos, ubicados entorno a la Puerta del Sol, también operaba una selección previa de espectadores: era imprescindible disponer de un carruaje para acceder al coliseo aristocrático. Por otra parte, la asistencia de los monarcas a la inauguración del coliseo, así como a varios estrenos, sobre todo durante las dos primeras temporadas, delimitó el público al que la Princesa deseaba abrir sus puertas.

## Las temporadas iniciales

### *La Compañía de Emilio Mario*

El Marqués de Monasterio encomendó el acto de apertura del Teatro de la Princesa, celebrado el 15 de Octubre de 1885, a un director de escena que gozaba de un prestigio notable en aquel momento: Emilio Mario. Fiel a sus costumbres, tal y como lo había hecho para la inauguración del Teatro de la Comedia en 1874, optó por dirigir una obra clásica, en la que él mismo actuaba: *Muérete y verás*, de Manuel Bretón de los Herreros, seguida del sainete de Tomás Luceño *El corral de las comedias*. La primera actriz era Elisa Mendoza Tenorio y el primer galán, Enrique Sánchez de León y, azares fascinantes de la vida, entre los numerosísimos miembros del elenco, figuraba el nombre de la mujer que marcaría, en el transcurso del siglo siguiente, el rumbo definitivo del Teatro de la Princesa: María Guerrero.

La velada fue solemne. Al igual que para asistir a las funciones del Teatro Real, el público debía acudir de rigurosa etiqueta. Entre los espectadores figuraban, como no, Manuel Tamayo y Baus, José Echegaray, Miguel Ramos Carrión, Ricardo de la Vega, Rafael Calvo y muchos otros artistas y escritores, que aprovecharon el entreacto para reunirse con Emilio Mario en el saloncillo. No faltó a la inauguración prácticamente ninguno de los ministros y hombres más importantes del partido fusionista, de los que el redactor del periódico *El Liberal* comentaba, en su breve crónica del estreno, un hecho digno de mención:

Cánovas estaba en el palco platea.

Y Sagasta en un palco entresuelo.

Al verlos en tal disposición, dijo un conservador disidente: “Las profecías de *El Liberal* se cumplen. Sagasta está encima de Cánovas”.<sup>8</sup>

Doce años después, el 8 de agosto de 1897, Cánovas del Castillo era asesinado en Santa Agueda y sustituido en el poder por Sagasta.

Aquella noche, en los palcos de la Princesa, también se encontraban las reinas María Cristina y la destronada Isabel II, así como las infantas Isabel y Eulalia. Sin embargo, Alfonso XII no pudo asistir al acto inaugural por estar convaleciente: al cabo de unas semanas fallecía, obligando al consiguiente cierre de teatros. Pero la enfermedad del rey no enturbió la ceremonia social:

El aspecto de la sala era verdaderamente deslumbrador. Además de las personas Reales, formaban parte de la concurrencia el Presidente del Consejo de Ministros y varios de sus compañeros de gabinete: el Gobernador y el Alcalde de Madrid; todas las damas aristocráticas que, según la oportuna observación de *El Imparcial*, figuran en las revistas de los bailes y recepciones más elegantes, así como en las listas de suscripciones benéficas; no pocos representantes de la prensa periódica, y multitud de personas notables por su saber o por su posición social.<sup>9</sup>

Dos semanas después de la apertura, la compañía de Emilio Mario reponía *¡Sin familia!*, una comedia de Miguel Echegaray, hermano del ya célebre José, con la que María Guerrero hizo su presentación. Era pues, la primera vez que “Mariquita” subía a las tablas, con tan sólo un año de formación interpretativa, impartida por la ya retirada actriz (entonces contaba con 64 años) Teodora Lamadrid. Si logró entrar a formar parte de la compañía que ocupó la Princesa durante sus primeros años de existencia fue, sin duda, por obstinación vocacional pero, sobre todo, gracias a las buenas y estratégicas relaciones de su padre, Ramón Guerrero, con aristócratas, artistas e intelectuales. Entre ellos, figuraba Emilio Mario, de quien se hizo muy buen amigo, tras colaborar con él como tapicero y decorador, en la tarea de servir muebles y *atrezzos*, cuando éste dirigía la Comedia. Así pues, “Mariquita”, con tan sólo dieciocho años, y sin pasar por el entonces obligado periodo de *meritoriaje* en una compañía de aficionados, “donde hubiera podido hacerse una practicona, una profesional cualquiera, toda instintos y toda defectos, sin fundamento ni escuela”<sup>10</sup>, subiría a las tablas, interpretando el papel de una damita joven. Sin embargo, este gran privilegio aún no satisfacía plenamente su ambición de primeriza: movida por el afán de brillar con luz propia en esa comedia ligera, muy burguesa e inocente, propuso a Emilio Mario, por mediación de su padre, que se intercalara un cuplé francés en la obra. El pequeño favor le permitiría dar a conocer todas sus aptitudes: el canto, una voz prometedora, un absoluto dominio del francés<sup>11</sup>, una gran capacidad de imitación de las estrellas parisinas de moda, y una sorprendente sangre fría frente a los ataques de amnesia. Resulta que el primer enfrentamiento de “Mariquita” con las luces de candilejas y el público no fue del todo fácil: Felipe Sassone lo relata con gracia singular en la biografía que dedicó a la actriz:

Llegó la noche ansiada, y temida también, en que Mariquita interpretara con muy buena disposición su damita joven; pero a la hora de cantar el *couplet* se le borró de pronto de la memoria la letra francesa, que el apuntador no podía darle por no saber el idioma, y quedóse un instante suspensa, cuando ya había atacado la orquesta, muy compungida, casi haciendo pucheros, entre las risas del público; hasta que el maestro desde su atril de director

le alargó el papel de música. Leyó María la primera palabra y al punto le acudieron todas a la memoria, y entonces rompió a cantar llena de brío, y las risas trocáronse en asombro primero, y en ovación estruendosa después, al acabar la canción, que dijo con la misma gracia elegante y pícara de Madame Judic, *étoile* parisina de gran fama entonces, a quien imitaba a maravilla y con el acento purísimo, un poquito malicioso y un poquito canalla, de una auténtica *boulevardière*.<sup>12</sup>

Este olvido repentino se tornó en éxito rotundo, pues la reacción inesperada de la principiante enfervorizó especialmente a las señoritas de la aristocracia, principales componentes del público que ocupó la sala aquella noche. Los llenos sucesivos del teatro aconsejaron al empresario proseguir en la misma línea iniciada. Por ello se eligió a continuación la puesta en escena de un vodevil francés tradicional: *Mam'zelle Nitouche*, de Albert Millaud (1844-1892). María Guerrero hacía de alumna de colegio de monjas traviesa que se escapa con el organista del convento para asistir a una función de opereta, en la que acaba tomando parte. Este papel ya lo había popularizado Madame Judic, esposa del dramaturgo y principal intérprete de sus comedias, dramas y vodeviles. El hecho de que María imitase un cuplé suyo en medio de la comedia *¡Sin familia!* y que, posteriormente, protagonizara *Mam'zelle Nitouche* provocó que, durante largo tiempo, se la asociara con la cupletista francesa y no se confiara en sus capacidades artísticas. Los precipitados y precoces inicios de “Mariquita” en el teatro, forzados por las insistentes solicitudes de Ramón Guerrero y de Teodora Lamadrid, no dieron buen resultado. A pesar de que la maestra pidiera encarecidamente a Emilio Mario *Lo positivo*, de Adelardo López de Ayala, para la función a beneficio de su discípula, Mario se opuso con obstinación a la solicitud al considerar que la debutante aún no estaba preparada, siendo además la primera actriz incuestionable de la compañía Elisa Mendoza Tenorio. La negativa reiterada del director provocó la ruptura de María Guerrero con los proyectos artísticos de la Princesa. Aún así, la legítima oposición de Emilio Mario no resultó contraria a la trayectoria profesional de “Mariquita”: retomó sus clases con Teodora Lamadrid, y después marchó a París para perfeccionar su enseñanza con el mayor de los Coquelin.

Desde la fecha en que inauguró el coliseo, la compañía de Emilio Mario permaneció en la Princesa durante dos temporadas. Del repertorio que había representado anteriormente en la Comedia, repuso las tres producciones de mayor éxito: la ya mencionada *¡Sin familia!*, *El amigo Fritz*, de Erckman y Chatrian y *Dionisia* de Alexandre Dumas (hijo). Asimismo, dio a conocer en su versión española varias obras que el público madrileño había tenido la ocasión de ver escenificadas por las compañías extranjeras, durante sus habituales giras anuales. Estas fueron: *Dora*, de Victorien Sardou, traducida por Santero, y *Mr. Alphonse* de Alexandre Dumas que, en la versión de Luis Mariano de Larra, adoptó el título de *La viuda de López*. Si la primera de ellas, historia de amores cruzados, surtida de los característicos efectismos escénicos que Victorien Sardou imprimía con mecánica habilidad en todos sus textos, pasó discretamente, la segunda, como todas las de Alexandre Dumas, se consideró muy atrevida por su modo de retratar las tipologías sociales. La acritud del autor hacia ciertos comportamientos que estimaba inherentes a las



*Emilio Mario en El amigo Fritz,  
de Erckman y Chatrian. (1886).*

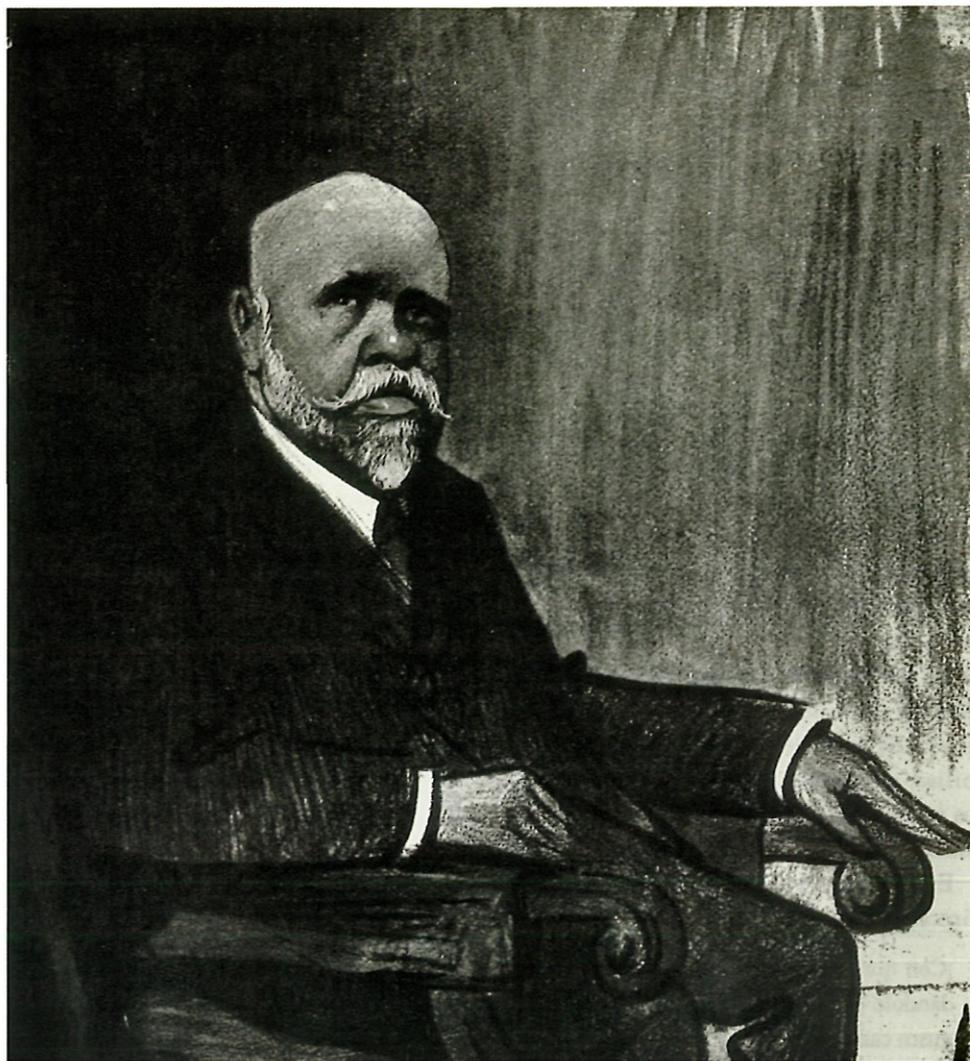
clases acomodadas, era digerida con dificultad por un auditorio burgués que tenía por bandera y norma inviolable la honestidad y el respeto del decoro. Alexandre Dumas retrataba la codicia y la perversión humana, el egocentrismo y el puro interés personal encarnándolos en personajes dispuestos a cualquier cosa con tal de conseguir sus propósitos. La natural crudeza del escritor francés debía ser suavizada por un adecuado arreglo que atenuase su exaltado cinismo y limase sus asperezas dramáticas. Luis Mariano de Larra, como era costumbre entre los traductores más avezados, purgó “la acción dramática (...) de cosas que habrían parecido inadmisibles o repugnantes”<sup>13</sup> a la mentalidad castiza, llegando incluso a alterar la caracterización de uno de los personajes esenciales para la coherencia de la trama: Clara, elemento central de la disolución familiar, pasa de tener catorce años en la obra de Alexandre Dumas a tener siete en la versión de Luis Mariano de Larra. Como veremos en reiteradas ocasiones, este no es un hecho aislado, sino una práctica admitida, incluso exigida.

Victorien Sardou y Alexandre Dumas fueron los autores franceses que más cautivaron la atención de artistas y espectadores de este periodo. Su predominio en la cartelera madrileña será cada vez mayor a partir de los mencionados estrenos, culminando con las producciones regulares que años más tarde harían María Tubau y Ceferino Palencia. Sin embargo, ambos dramaturgos no son los únicos del país vecino que Emilio Mario presenta durante su estancia en el Teatro de la Princesa. De Erckmann y Chatrian, después de *El amigo Fritz*, obra ya incluida en su repertorio, el director pone en escena *Los Rantzau* (4 de febrero de 1886) con su habitual “propiedad, lujo, gusto severo y exquisito”<sup>14</sup>. Se trata de una comedia naturalista en cuatro actos que plantea un problema familiar: el enfrentamiento entre dos hermanos, originado por la injusta predilección de los padres hacia uno de ellos. La pieza ofrece una reflexión moral sobre los aspectos de la educación y las relaciones filiales.

En el plano escénico, tanto la escenografía realizada por el pintor G. Bussato como la dirección de actores merecieron exaltadas alabanzas:

¡Con qué ingenua candidez interpreta Mario el difícil papel de Félix, matizándolo y bordándolo como vulgarmente se dice! ¡Con qué delicadeza, con qué sobriedad, con qué buen gusto caracteriza la Srta. Mendoza Tenorio la interesante figura de la hija de Juan Rantzau! ¡Cuán grande y cuán legítimo triunfo el que ha logrado Cepillo, poniendo de relieve sus dotes de actor inspirado y correcto durante toda la obra, y muy particularmente en las hermosas escenas finales del acto segundo! ¡Qué bien caracteriza Sánchez de León el enamorado vástago de Santiago Rantzau, y con qué viva emoción, con qué acento tan persuasivo logra convencer a su padre en el acto cuarto! Rubio, Compte, la Sra. Lombía y la Srta. Martínez, cuantos intervienen en la representación de esta obra, contribuyen a la belleza y armonía del conjunto.<sup>15</sup>

*El diputado por Bombignac*, de Alexandre Bisson, y *Mademoiselle de La Seiglière*, de Jules Sandeau (1811-1883) también formaron parte de la programación ideada por Emilio Mario, ambas arregladas por Luis Valdés. La segunda, estrenada con el título *La donación del colono*, una sencilla comedia sentimental de corte romántico, basada en la novela



*Caricatura de Miguel Echegaray realizada por F. Montagnud.  
Publicada en El Arte del Teatro nº 42. (15 de diciembre de 1907).*

homónima de Jules Sandeau y que trata, una vez más, del medio aristocrático, se presentó ante el público madrileño en el marco excepcional de unas funciones cuádruples con motivo de la Navidad de 1885, junto a la comedia de enredo en tres actos *Quince días en Italia*, el juguete en un acto *Huyendo de la policía*, ambas igualmente pulimentadas y castellanizadas por la pluma de Luis Valdés. El evento navideño se cerró con un sainete en tres cuadros: *Boda y bautizo* de Vital Aza y Miguel Echegaray. Este tipo de funciones de carácter extraordinario era una práctica habitual de los empresarios teatrales en fechas próximas a la Nochebuena. Elegían sistemáticamente “piezas ligeras y graciosas, destinadas ante todo a recrear y hacer reír a los concurrentes”<sup>16</sup>. Por ejemplo, en marzo de 1887, Emilio Mario escenificó el cuadro de costumbres titulado *Un sarao*, con música de Arrieta, y la pieza corta de carácter farsesco *Estudiantina*, en los que se incluían números de baile, ejecutados por las actrices Elisa Mendoza Tenorio y Julia Martínez, y Josefa Guerra.

A pesar de la importante presencia de autores franceses en la programación, Emilio Mario no desestimó la producción nacional, de la que estrenó un total de ocho obras: la mayoría de ellas eran comedias, escritas en prosa o en verso, que se distinguían por su sobriedad y en las que afloraba un sentimentalismo tierno y un afán moralizador, característicos de los autores de la época.

Miguel Echegaray, hermano del celeberrimo José, ocupó un lugar preponderante en la selección dramaturgica de Emilio Mario. Transcurridos tres meses, tras la reposición de *¡Sin familia!*, el director escenificó *En primera clase* (22 de enero de 1886), comedia en tres actos y en verso, cuyo argumento reafirmaba, ante una sociedad ávida de lujos, que la felicidad no consiste en la adquisición y gozo de la riqueza, sino en la plena satisfacción de los afectos del alma. Por muy banal que parezca actualmente este motivo, por aquel entonces, incurrir en tal demostración resultaba de una ingenuidad un tanto revolucionaria. De hecho, y a pesar de su “acción sencilla diestramente graduada”<sup>17</sup>, oscurecida por algunas incongruencias y convencionalismos, la obra fue acogida con frialdad por el público, contrariamente a la benevolencia de la crítica. Un año más tarde, Emilio Mario dirigía *Vivir en grande* (19 de febrero de 1887), del mismo autor. El estreno coincidió prácticamente con el de *El conde Lotario* de José Echegaray en el Español que protagonizaban Antonio Vico y Ricardo Calvo. A pesar de la proximidad fraternal y de la dedicación común, ambos dramaturgos utilizaban vías de expresión divergentes. Mientras José Echegaray llevaba el romanticismo y la pasión exacerbada a unos límites de consecuencias inverosímiles, el autor de *Vivir en grande*, “modesto poeta que sin rayar jamás a la altura de los dramáticos de primer orden, tampoco desciende nunca al fangal donde se agitan muchos otros que presumen de más genio y de mayores alcances”<sup>18</sup>, prefería la sencillez del desarrollo y la espontaneidad del diálogo, evitando así recurrir a las extravagancias y los efectismos exagerados, tan al uso en aquel periodo, para seducir a un público fácilmente impresionable y ávido de ensoñaciones rebuscadas.

Un mes más tarde, en marzo de 1887, Emilio Mario elegía dos obras de corte moralizador, cuyos protagonistas pertenecían en ambos casos, a la aristocracia. La primera de ellas titulada *Margarita*, de Francisco Pleguezuelo y Rojas, estrenada el día 15, examina-

ba el arrepentimiento de una conciencia atormentada por un error cometido en su juventud: el Marqués Eugenio decide casarse con Consuelo, tras haber abandonado a una mujer cuando ésta ya le había dado una hija, Margarita. Sin embargo, a pesar de estar muy enamorado de su esposa, que le tributa una pasión recíproca, él no se siente plenamente realizado por el tenaz remordimiento de su acto y por el amor que le inspira su hija natural, de la que cuida secretamente. Frente a esta situación, el Marqués decide introducirla en su hogar en calidad de institutriz de su segunda hija, fruto de su matrimonio. Tras varios malentendidos dramáticos, se llega al final feliz, con la satisfacción de todos los personajes. La trama, que a los espectadores de hoy puede parecernos el de cualquier folletín televisivo, conmovió a público y crítica que recalcó su verosimilitud, la poesía de su prosa, el carácter moral de sus propósitos, y sobre todo, la sencillez, la naturalidad y el realismo con los que el poeta hilvanaba la acción y dibujaba la evolución de los personajes.

Valgan los detalles del argumento de *Margarita* como indicio ilustrativo de las obras que predominaban en la cartelera madrileña a finales del siglo XIX.

El segundo texto moralista programado por Emilio Mario durante la misma temporada y estrenado, posteriormente, a beneficio de Josefa Guerra, fue *Clases de adorno*, comedia en tres actos y en prosa, de Antonio Sánchez Pérez. La obra estuvo protagonizada por la mencionada actriz en el papel de Doña Juana, Elisa Mendoza Tenorio en el de Mercedes y Emilio Mario en el de Don Jaime. En ella, el autor defendía la postura reaccionaria —para nuestro pensamiento actual— de la necesaria revisión de la enseñanza recibida por las jovencitas acomodadas: censuraba “los vicios de la educación enciclopédica y superficial” que se les impartía, “descuidando los principios fundamentales que forman el ser moral de las buenas madres de familia”<sup>19</sup>. Pese al nulo interés dramático del texto, la lentitud y monotonía de la acción, *Clases de adorno* tuvo buena acogida, especialmente debida al “mensaje” catequístico que contenía, tan conveniente para la clase social que frecuentaba la Princesa, durante sus dos temporadas iniciales: la aristocracia y la alta burguesía.

A propósito del público, éste experimentaba cambios de comportamiento que resultaban a menudo incomprensibles para los críticos de la época. Era un indicio más de la ruptura existente entre las preferencias de los espectadores y el juicio ético-artístico de los intelectuales. El crecido número de teatros, en lugar de favorecer el desarrollo del arte dramático, iba en contra de la prosperidad económica de las compañías. A causa de una implacable competencia, éstas se veían obligadas a programar en función de las demandas del auditorio, cuyas prioridades eran el género chico, los divos extranjeros, los juguetes de carácter farsesco como por ejemplo *La Gran Vía*, que hacía furor, o las comedias de enredo. En este contexto, no resulta sorprendente que hasta los más serios creadores se vieran conducidos a satisfacer, aunque esporádicamente, las expectativas caprichosas del público. Ello sumía la gestión artística de los teatros en una aleatoriedad patente. *Las mujeres que matan*, de Carlos Coello, es un ilustrativo ejemplo de esta situación constante de improvisación. Se estrenó el 12 de enero de 1887 con el único propósito de realizar

una representación a beneficio de las actrices de la compañía de Emilio Mario: así pues, se preveía una función única, y el texto, escrito en escaso tiempo, fue el resultado de la improvisación conjunta de Carlos Coello y del músico Manuel Fernández Caballero, quien compuso unas breves piezas musicales para adornar el conjunto. Con todo, tuvo tanto éxito que permaneció en cartel mucho más tiempo del previamente establecido, llegando a ser representado más de cuarenta veces consecutivas.

Si en la Comedia, teatro indiscutiblemente ligado a su quehacer teatral y donde permaneció la mayor parte de su vida artística, Emilio Mario había llevado a cabo tentativas dramáticas innovadoras al escenificar obras de la naciente corriente realista, en la Princesa fue más cauto y buscó un equilibrio entre sus intereses y los del público. No obstante, a los pocos días de inaugurar el coliseo, decidió representar una obra de Enrique Gaspar, un autor que cautivaba especialmente su atención y del que ya había estrenado en la Comedia: *La levita* y *El estómago*. Así pues, el 9 de noviembre de 1885 se daba a conocer *Lola*, comedia en tres actos, escrita en prosa. Sin duda, de no haber sido un completo fracaso, el director hubiera representado otras obras de Enrique Gaspar en la Princesa, a pesar o precisamente por ello, de que fuera un precursor de la avanzada realista que iba contra la corriente general. Pero *Lola* apenas estuvo en cartel: tan sólo una noche. El hecho fue lo suficientemente desmoralizador como para apartar al autor de la escena por un tiempo. Se reprochó a la obra su inverosimilitud, su ausencia total de interés y su torpeza en la presentación del conflicto. La crítica publicada en *El Liberal* fue particularmente explícita:

*Lola* tiene tres actos. El 1º se oyó con mucho gusto; el 2º con impaciencia; el 3º casi, casi no se pudo oír. ¡Qué ausencia de interés y de animación! ¡Qué aburrimiento y qué cansancio! *Lola* no fue una batalla de esas a que tan aficionados se muestran nuestros autores, fue una equivocación de un hombre de talento. Decimos “fue” porque suponemos que la empresa no volverá a ponerla en escena. Así nos lo permiten creer las manifestaciones que hizo anoche el público.<sup>20</sup>

Enrique Gaspar tuvo que esperar hasta 1890, fecha en que Mario, de nuevo en la Comedia, estrenó con gran éxito sus *Personas decentes*, para lograr destacar como admitido dramaturgo innovador. En este sentido, Emilio Mario manifestó una cualidad rara en los directores y empresarios que le eran coetáneos. Escuchaba otras voces, distintas de las de los autores consagrados, invasores de la cartelera junto con aquellos nombres fugaces que cultivaban el consabido chiste fácil y la copia de los modelos imperantes. Pongamos por ejemplo el estreno de *La fiebre del día* (enero de 1886), del desconocido y joven Rafael Torromé. La comedia en tres actos y en verso del veinteañero valenciano tuvo una acogida inesperada y reveladora: toda la prensa madrileña se desató en elogios y felicitaciones; Torromé: ¡la nueva esperanza de la escena española! Pese a la banalidad del argumento, la historia de un forzado matrimonio de conveniencia, los críticos como Manuel Cañete, consideraron que *La fiebre del día* “se aparta de la generalidad de los dramas y comedias que ahora se escriben, no sólo en lo que constituye la esencia, el fundamento y el fin de



*Retrato de Emilio Mario.*

*Tenía Mario un aspecto formal y era tal como el aspecto que tenía; usó en su juventud un gran bigote negro y cuidaba mucho de su persona, tanto en su aseo y compostura, como en la corrección de su traje. Su apariencia y sus costumbres eran aristocráticas; parecía ser de una familia linajuda.*

*(Luis Calvo Revilla. Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español).*

la acción dramática, sino en el organismo y desarrollo de la fábula y en la sobria y sencilla disposición de las situaciones y de los efectos”<sup>21</sup>.

Otra de las obras que destacó en la programación de la temporada de 1886, pues supuso una novedad en el panorama escénico madrileño, fue *La nuera* de Emilio Álvarez (abril de 1886). La comedia urbana, de inspiración bretoniana, se apartaba del churriguerismo habitual y de las grandes locuciones acostumbradas. Su versificación fluida hacía surgir el movimiento teatral del contraste entre los diversos caracteres de los principales personajes, en lugar de ser originado por la habitual aglomeración de incidentes o la cascada de peripecias extraordinarias, en general poco consecuentes y verosímiles, a las que recurrían los contemporáneos de Emilio Álvarez. *La nuera* exaltaba la preponderancia del deber sobre la satisfacción de una pasión amorosa. Carmen, la protagonista, es el ejemplo del triunfo del alma sobre sí misma, conseguido gracias a una abnegada fuerza de voluntad y a un afán de superación personal en beneficio de la armonía familiar. Emilio Álvarez retrata esta lucha de amores encontrados (dos jóvenes prendadas del mismo sujeto) con un tono mensurado y templado, inclinándose por la melancolía y la pintura de los matices más delicados de la pasión, en contraposición al modelo propugnado por José Echegaray, todo exaltaciones hiperbólicas. Fueron sin duda estas características y la relación de la obra con el teatro de Manuel Bretón de los Herreros y Leandro Fernández de Moratín, las que estimularon el interés de Emilio Mario por *La nuera*. Los dos autores clásicos eran los favoritos del director pues reponía a menudo *¡Muérete y verás!*, de Bretón de los Herreros, o *El café*, de Moratín, con ocasión de solemnidades, inauguraciones o para sus propios beneficios. *La nuera*, de fuerte carga moral, tuvo una acogida mitigada aunque respetuosa, debida esencialmente a que los actores, y Elisa Mendoza Tenorio en particular, “pecaron de fríos y desmayados, con relación a lo que eran capaces de hacer y a lo que la obra requería”<sup>22</sup>.

Sin embargo, esta no era la tónica habitual. Todos los coéteanos de Emilio Mario aluden a su gran capacidad para formar actores y su indudable mérito como director de escena. Fue el primero en comprender el valor de los conjuntos escénicos y lo contraproducente del lucimiento exclusivamente individual, propiciado por la estructura del negocio teatral. También fue el único, en su época, que luchó contra la jerarquización escénica, dentro de los estrechos márgenes de libertad que permitía el *divismo* al uso. Emilio Mario siempre organizaba el reparto de personajes según las aptitudes creativas y características físicas de los intérpretes, siendo él, incluso, el primero en autoasignarse un papel de sexto orden si éste se amoldaba a su edad y temperamento. Nos cuenta José Deleito y Piñuela, cuyo abuelo trabajaba como mueblista para Emilio Mario (entre otros), que “encajaban en él a maravilla los tipos de cincuentón acompasado, señorial, decidor, humorista y hombre de mundo”<sup>23</sup>. Era un actor cómico nada común, no recurría a las bufonadas o payasadas típicas. “Todo compostura, corrección, atildamiento y elegancia”<sup>24</sup>, Emilio Mario basaba su comicidad en la franqueza y la naturalidad.

Bajo el riguroso respeto de los preceptos referidos, que hicieron de su compañía una de las más estables en medio de la imprevisión general, se formaron los intérpretes que iban a convertirse, al despuntar el siglo XX, en galanes y actrices de primer orden, dedi-

Museo Nacional del Teatro (Almagro). Foto Cecilio



Museo Nacional del Teatro (Almagro). Foto Cecilio



*Retratos de Antonio Vico (arriba) y Rafael Calvo.*

cación que se alternaría con la de director de compañía o empresario, dado que todas estas responsabilidades eran, en aquella época, interdependientes. Entre los artistas que Emilio Mario modeló cabe destacar a María Guerrero, Emilio Thuillier, Francisco García Ortega o Carmen Cobeña.

En lo relativo a la tan mencionada *propiedad escénica*, Emilio Mario constituyó una referencia incuestionable. A su búsqueda de coherencia interpretativa, se sumaba una meticolosa labor de creación de ambiente armonioso y apropiado. Para la composición de las problemáticas escenas de multitudes, procuraba que la presencia de los numerosos figurantes no resultara artificiosa mientras dialogaban, en primer término, los personajes principales. A aquellos les pedía que simularan alguna actividad o conversación mediante una gestualidad natural, de apariencia espontánea. Preocupado también por la verosimilitud, hasta en los más insignificantes detalles, exigió incluso que en una escena de *El amigo Fritz* (y de alguna otra comedia) los actores comieran realmente, aunque de manera acompañada, con el fin de crear un ritmo equivalente en los gestos de cada comensal. Esto constituía una idea genuina cuando lo normal era que se consumiesen “pollos de cartón” o se bebiesen líquidos imaginarios de “jarros de madera y purpurina”<sup>25</sup>. El acentuado afán estético de Emilio Mario le inducía a seleccionar con escrupulosidad las tonalidades y matices de las telas utilizadas en el diseño de los trajes (principalmente de seda, raso y terciopelo) o a rebuscar la combinación más idónea de tapices y cortinajes que conformarían el decorado.

Por todos los motivos anteriormente citados puede considerarse a Emilio Mario como un precursor del concepto de puesta en escena que irá desarrollándose, paulatinamente, durante las dos primeras décadas del siglo XX, de la mano de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

### *Antonio Vico y Rafael Calvo*

Antonio Vico (1840-1902) y Rafael Calvo (1842-1888) fueron dos fenómenos del mundo teatral, tanto por su valía artística como por el carisma irresistible de sus controvertidas personalidades. Hechizaron a las multitudes hasta tal punto que se constituyeron dos bandos sociales enfrentados: los *viquistas* y los *calvistas*, defensores de sus respectivos ídolos con virulenta exaltación. Ambos actores mantuvieron una dura lucha profesional en la que medían implacablemente sus aptitudes y capacidades, pero era un enfrentamiento infructuoso: sus fisonomías respectivas y sus temperamentos artísticos les predisponían a interpretar caracteres de índole muy diversa.

Rafael Calvo, “enjuto, ágil, fuerte, de rostro aniñado, impetuoso y apasionadísimo, todo nervio y gallardía (...) era la más viva encarnación del amor poético y romántico”<sup>26</sup>. Los personajes en los que mejor se desenvolvía (o al menos en los que con más frecuencia se le recuerda) eran Don Álvaro, Segismundo o Don Juan Tenorio, cuyo ímpetu concordaba con la vehemencia y el idealismo del carácter del actor. Estudioso y tenaz, sabía *medir* provechosamente su voz, haciéndola oscilar con la máxima expresividad, según las modulaciones, cambios de tono o pausas que el verso requería. A decir de sus coetáneos,

su dicción creaba una musicalidad armoniosa. Por estos motivos, “Rafael tuvo fama de único en la representación del teatro del siglo XVII: aquellas interminables relaciones dichas por él, cortas por lo variadas; los más enmarañados conceptos y las más intrincadas razones, adquirirían hasta diáfana claridad en su boca; de tal modo expresaban su acento, su gesto y su acción, lo que a veces la palabra no dice”<sup>27</sup>. También se le recuerda por haber sido, junto a Antonio Vico, la arrolladora personalidad que José Echegaray necesitó para dar vida a sus personajes sensacionalistas. De hecho, tanto la primera etapa del autor, dedicada a los ambientes históricos o legendarios, como la segunda, inscrita en la actualidad, estuvieron consagradas a estos dos colosos de la escena.

Si la genialidad de Rafael Calvo se basaba en una dicción elaborada a partir de un concienzudo estudio del texto, la de Antonio Vico se fundamentaba en una enorme riqueza gestual, fruto de su extraordinario talento para la improvisación intuitiva. Contrariamente a su rival, Antonio Vico era “grosso, corpulento, desmadejado de figura, abandonado en el vestir, de voz oscura y bronca y débil garganta”<sup>28</sup>(...). “No necesitaba largos monólogos ni situaciones importantes de una obra para hacerse aplaudir. Una palabra, un gesto, le bastaban para obtener una ovación”<sup>29</sup>. Antonio Vico era más apto que Rafael Calvo para captar y transmitir los matices, sabía expresar con mayor delicadeza los problemas de conciencia, el sufrimiento paternal, los celos amorosos, el orgullo herido... pero tan prodigioso como inestable e incapaz de someterse a la disciplina del estudio, era víctima de sus cambiantes estados de ánimo. En el mismo papel, cuya gestualidad siempre enriquecía con un elemento nuevo, podía triunfar o fracasar, según marcharan sus asuntos personales o, en particular, los de la empresa teatral que gestionaba.

Así pues, cada uno tenía su campo de acción: eran dos polos opuestos que, al juntarse en un mismo escenario ofrecían todo un abanico interpretativo, realizando sus diferencias y, por ello, enriqueciendo mutuamente su respectiva creatividad.

Cuando llegaron a la Princesa, en diciembre de 1887, tras desalojar a la fuerza el antiguo Corral del Príncipe, por encontrarse en un alarmante estado ruinoso, Antonio Vico y Rafael Calvo ya habían consumado su unión artística. *Viquistas y calvistas* tuvieron que asumirla tras el decisivo duelo interpretativo que mantuvieron *El gran Galeoto*, de José Echegaray, estrenado el 10 de octubre de 1886 en el Español. El éxito rotundo del evento no fue más que el preludio de unas temporadas triunfales en el teatro del Ayuntamiento, pero esta buena estrella no les acompañó al tomar el relevo de Emilio Mario.

Rafael Calvo era un apasionado del teatro clásico: admiraba especialmente las altas concepciones románticas de Lope de Vega y tenía un conocimiento amplio sobre la obra de Tirso de Molina, refundida por el catedrático Manuel de la Revilla. Dicha circunstancia, unida a la marcada predilección de Antonio Vico por el teatro romántico, determinó el repertorio que los artistas/empresarios presentaron en la Princesa: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca; *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, *Entre bobos anda el juego* y *García del Castañar*, de Francisco de Rojas Zorrilla, salvo algunas excepciones de teatro contemporáneo como *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus o *El gran galeoto*, de José Echegaray. Estas obras habían sido los grandes éxitos de Antonio Vico y Ra-

fael Calvo en el Español, pero sus reposiciones en la Princesa captaron muchos menos espectadores. Aunque el relativo alejamiento del coliseo (pues aquel barrio ya había crecido de modo notable desde 1885) pudiese seguir influyendo en la falta de público, los críticos aludían a otros factores determinantes que afectaban, de forma global, a la vida teatral de la capital: la perversión y el *encanallamiento* del gusto (retomando una expresión muy al uso en las crónicas especializadas), dos actitudes que los teatros de función por horas alimentaban con sus espectáculos chabacanos. Éstos resultaban más atrayentes para los madrileños que la dramaturgia clásica del repertorio de Antonio Vico y Rafael Calvo.

La creciente preferencia por este tipo de ocio intrascendente, suscitaba rabiosas reivindicaciones entre los intelectuales. Sus reiteradas protestas atentaban contra la deferencia general, los dramas monopolizadores de José Echegaray, la moda arrebatadora del naturalismo, la copia sistemática del modelo francés y la intrusión de este teatro en los escenarios de los coliseos. En tan desolador contexto empezó a gestarse un movimiento de concienciación colectiva que reclamaba la creación de un Teatro Nacional<sup>30</sup>. Paulatinamente, empezaban a anhelarse nuevas producciones capaces de dinamizar un panorama teatral estancado: cualquier autor principiante, que tuviera la fortuna de ser estrenado, despertaba una intensa curiosidad entre público y crítica, la cual, si la función era un éxito y el texto presentaba algún interés, no dudaba en dedicarle largos artículos analíticos.

Esto fue lo que sucedió tras el estreno de *El suicidio de Werther*, el 23 de febrero de 1888: Joaquín Dicenta (1862-1917) saltó a la fama, gracias al beneficioso apadrinamiento de Manuel Tamayo y Baus. En su ópera prima se encuentran ya leves conatos de discutir y resolver un problema social, aunque dicha tendencia, que marcará decisivamente su producción posterior y culminará en *Juan José* (1895), se ve mermada por la influencia neorromántica de José Echegaray, al que Joaquín Dicenta admiraba. No obstante, lo que más condiciona la concepción de este drama inicial es la fuente misma de su inspiración: *Las penas del joven Werther* (1774) y los laberintos de la pasión que Johann Wolfgang von Goethe supo retratar con tanta maestría. Basándose en la trama novelada, Joaquín Dicenta imagina a Fernando, un pintor de padres desconocidos que vive bajo la protección de un mecenas. Dotado de gran talento obtiene un premio por su lienzo *El suicidio de Werther*, logro que se verá colmado por unas excelentes perspectivas amorosas con María, sobrina del mecenas Don Pedro. Sin embargo, la visita inesperada de su madre, pecadora arrepentida, trastoca todos los planes de Fernando y desemboca en un duelo a muerte con el amante de aquella y en el suicidio del héroe romántico.

El espectáculo, dirigido por Rafael Calvo, y protagonizado por él junto a sus hermanos Ricardo y Fernando fue un hito en la temporada: se habló positivamente del descubrimiento del prometedor dramaturgo; los críticos de *El Liberal* y *El Imparcial* dedicaron a *El suicidio de Werther* extensas crónicas con estrofas incluidas, como hacían para los estrenos de mayor relevancia.

Por desgracia, esta fue la última vez que el público tuvo la oportunidad de ver a Rafael Calvo en las tablas. Su muerte, a la temprana edad de cuarenta y seis años, el 4 de

septiembre de 1888, conmocionó profundamente a todos los profesionales del teatro y al público. Como la actividad teatral se iniciaba poco tiempo después de su inesperada desaparición se organizaron, en casi todos los teatros madrileños, representaciones dedicadas a la memoria del carismático actor: el Teatro Martín celebró una función a puerta cerrada en la que el poeta andaluz Felipe Pérez recordó las cualidades artísticas inolvidables de Rafael Calvo; el Teatro de la Alhambra fue más solemne y, durante el intermedio del segundo y tercer acto de la ópera *Marina*, de Arrieta, presentó su retrato en el fondo del escenario, entre dos lujosas coronas, ante las cuales algunos artistas leyeron composiciones poéticas de José Echegaray, Santiesteban, Dicenta y Grilo, así como un soneto de Manuel del Palacio. El acto conmemorativo más importante fue el organizado por el Teatro Español el 11 de noviembre de 1888, unos días después de su reapertura. El sentido homenaje se inició con la representación de una de las obras predilectas del repertorio de Rafael Calvo: *García del Castañar*. Seguidamente, hubo una sesión poética dedicada a su memoria. Un testigo directo describe el aspecto interior del Español:

El teatro estaba adornado a tono con aquellas tristes circunstancias. Negros crespones en los palcos, enlutada la escena. En ella, sobre un columna que fingía ser de mármol blanco, el busto de Rafael, también entre crespones. A sus pies, el hábito franciscano que el muerto usó en las representaciones de su *Don Álvaro* inolvidable, y una figura que simulaba la musa del dolor llorando.<sup>31</sup>

El único coliseo importante que no celebró ninguna función conmemorativa a la memoria del malogrado actor, fue precisamente el de la Princesa. Rehabilitado el Español, Antonio Vico reinicia allí sus temporadas con todo su equipo. Así pues, sin compañía que se encargara de su actividad, la Princesa permanece cerrada durante un largo periodo hasta la llegada de María Tubau y Ceferino Palencia.

## NOTAS

<sup>1</sup> SIMÓN PALMER, María del Carmen: *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*. Anejos de la revista *Segismundo*, nº 3. Madrid, 1974. p. 121.

<sup>2</sup> NAVASCUES, Palacio: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1973; pp. 243-244.

<sup>3</sup> Datos sacados del estudio de SIMÓN PALMER, María del Carmen: "Planos y noticias de algunos teatros madrileños del siglo XIX", publicado en: *El Teatro en Madrid (1583-1925) Del Corral del Príncipe al Teatro*

- de Arte*. Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Febrero-Marzo 1983. pp. 51-71.
- <sup>4</sup> MARTÍNEZ VELASCO, Eusebio: "Nuestros grabados" en *La Ilustración Española y Americana*, 22 de Octubre de 1885; p. 284.
- <sup>5</sup> MARTÍNEZ VELASCO, Eusebio: *Ibid*; p. 234.
- <sup>6</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Estampas del Madrid Teatral fin de siglo*. Madrid: Saturnino Calleja, 1947; p. 233.
- <sup>7</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto: *Los teatros de Madrid (Historia de la farándula madrileña)*. Madrid, s.a.; p. 239.
- <sup>8</sup> *El Liberal*, 16-X-1885.
- <sup>9</sup> CAÑETE, Manuel: "Los Teatros" en *La Ilustración...*, 30 de Octubre de 1885; p. 254.
- <sup>10</sup> SASSONE, Felipe: *María Guerrero, la grande*. Madrid: Escelicer, S.L., 1943; p. 22.
- <sup>11</sup> María Guerrero aprendió el francés, desde muy pequeña, en el colegio de San Luis de los Franceses. Dato recogido en SASSONE, Felipe: *Ibid*; p. 16.
- <sup>12</sup> SASSONE, Felipe: *Ibid*; p. 27-28.
- <sup>13</sup> CAÑETE, Manuel: "Los Teatros" en *La Ilustración...*; 30 de marzo de 1886; p. 199.
- <sup>14</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*; 15 de febrero de 1886; p. 102.
- <sup>15</sup> CAÑETE, Manuel: *Ibid*; p. 103.
- <sup>16</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*; 8 de enero de 1886; p. 6.
- <sup>17</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*; 30 de enero de 1886; p. 63.
- <sup>18</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*; 30 de Marzo de 1887; p. 207.
- <sup>19</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*; 8 de Mayo de 1887; p. 298.
- <sup>20</sup> *El Liberal*, s/n, 3 de noviembre de 1885.
- <sup>21</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*; 8 de enero de 1886; p. 6.
- <sup>22</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*; 22 de Mayo de 1886; p. 319.
- <sup>23</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Obr. cit.* (s.a.); p. 158.
- <sup>24</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Ibid*; p. 132.
- <sup>25</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Ibid*; p. 158.
- <sup>26</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Ibid*; p. 61.
- <sup>27</sup> CALVO REVILLA, Luis: *Actores célebres. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos*. Madrid: Imprenta Municipal, 1920. p. 225.
- <sup>28</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Obr. cit.*(s.a.); p. 44.
- <sup>29</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Ibid*; p. 27.
- <sup>30</sup> Trataremos este tema detenidamente en el capítulo V.
- <sup>31</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Obr. cit.* (s.a.); p. 66.



Capítulo II

## María Tubau y Ceferino Palencia



# EL TEATRO

Núm. 1.º

TEATRO DE LA PRINCESA

Noviembre 1900



*Portada de El Teatro, suplemento mensual de Nuevo Mundo nº 1 (noviembre de 1900). María Álvarez Tubau retratada por Borke.*

## II. María Tubau y Ceferino Palencia

Durante la breve campaña de Rafael Calvo y Antonio Vico en la Princesa y hasta el verano de 1890, María Tubau (1854-1914) estuvo trabajando una temporada en Barcelona y realizando, posteriormente, una larga gira por Argentina y Uruguay donde obtuvo éxitos decisivos para su carrera. Durante su dilatada ausencia de Madrid, la actriz se dedicó a estudiar numerosas producciones del teatro francés contemporáneo, especialmente aquellas que conformaban el repertorio de Sarah Bernhardt o la cartelera habitual del Teatro del Gymnase de París, templo de la dramaturgia burguesa. Ello supuso una nueva orientación en su trayectoria profesional puesto que, desde su regreso a la escena en 1875<sup>1</sup>, junto a Antonio Vico, se había dedicado principalmente al drama romántico y después en la Comedia, con Emilio Mario, había cultivado la alta comedia. Sin embargo, María Tubau alcanzó su apogeo artístico “en aquellas creaciones en que la ligereza de las costumbres no escondía la sanidad y pureza del alma; en aquellas figuras de mujeres, intensa y profundamente buenas, sean cuales fueren sus apariencias y aventuras; es decir, las que se acercaban más a su propia naturaleza”<sup>2</sup>. Y estos personajes eran Margarita Gautier, Madame Sans Gêne; Gilberta, Serafina, etc., todas ellas protagonistas de obras francesas. Por una parte, la coquetería de María Tubau, deseosa de igualarse a las grandes comediantas de renombre internacional y por otra, el interés casi exclusivo de su segundo marido Ceferino Palencia, por Victorien Sardou y Alexandre Dumas (hijo), determinaron radicalmente la programación del Teatro de la Princesa hasta los primeros años del siglo XX.

El hecho de que el coliseo aristocrático se convirtiera, con la nueva compañía, en el “feudo de los franceses” irritaba profundamente a los partidarios de la renovación de la producción nacional. Aquellos consideraban que ésta era de escasa calidad y que estaba poblada de malos imitadores tanto de José Echegaray como de los modelos transpirenáticos, sin contar con los autores fugaces, “esclavos del público”, dispuestos a satisfacer la demanda para alcanzar un éxito fácil o una notoriedad social. No obstante, aunque María Tubau fuese “la embajadora extraordinaria de Francia en Madrid”, según las sarcásticas palabras del crítico Mariano de Cavia<sup>3</sup>, es preciso reconocer que tanto ella como Ceferino



*Ceferino Palencia retratado por Esplugas, publicado en El Teatro n° 5.  
(Marzo de 1901).*

*Palencia, fino escritor de producción original y buen conocedor del repertorio francés y de nuestro público, realizaba por sí primorosas versiones y adaptaciones de casi todas las obras teatrales de Dumas (hijo) y Sardou, encubriéndose bajo el seudónimo de "Pedro Gil" o "Pedro Fernández".  
(José Deleito y Piñuela. Estampas del Madrid teatral).*

Palencia tuvieron el valor de ser distintos y el espíritu lo suficientemente abierto para vencer patriotismos celosos y unilaterales. En una sociedad cohibida por las severas normas del decoro, ambos artistas hablaban, desde esa tribuna que es el escenario, de libertades ocultas o desconocidas como, por ejemplo, la infidelidad, el divorcio, la posibilidad de cambiar el destino por voluntad propia. O bien proponían, a través de los textos presentados, puntos de vista diferentes a los establecidos por la moral inflexible de la época: la monarquía y la aristocracia solían aparecer en su faceta más decadente; la religión se ponía en tela de juicio. Indiquemos, sin embargo, que la elección de las obras no siempre correspondía a una reflexión premeditada: el teatro era un negocio, por tanto, la búsqueda del rendimiento económico condicionaba la programación. Como María Tubau y Ceferino Palencia no siempre lograron sacar adelante su empresa de forma lucrativa, se vieron obligados con frecuencia a marchar de gira por América para recuperar las inversiones perdidas. Cuando no podían viajar, optaban por representar vodeviles que atraían a un gran número de espectadores. Aún así, no desestimaron la producción nacional y se interesaron por algunos textos de Juan Antonio Cavestany, Eugenio Sellés, Federico Urrecha y alguno más, pero la mayor parte de los estrenos españoles eran del propio Ceferino Palencia.

## El repertorio

### *El culto al teatro francés*

En septiembre de 1890, la compañía de María Tubau y Ceferino Palencia inaugura el Teatro de la Princesa tras haber permanecido cerrado durante más de dos años. El matrimonio inicia su campaña con el estreno de una comedia de Eugène Scribe titulada *Batalla de damas*, traducida al castellano por Ramón Luna. Básicamente, la obra fue elegida para que María Tubau pudiera lucir todas sus facultades: exhibiría sus nuevos aprendizajes en el papel principal de la Condesa de Antreval, ostentando además lujosos y elegantes trajes. De hecho, la actriz logró lo que buscaba: demostrar que su técnica interpretativa había mejorado, es decir, que había “ganado en naturalidad”<sup>4</sup>, y obtener algunas buenas críticas y muchos aplausos. No obstante, aunque su trabajo interpretativo fuera aclamado, la elección del texto no fue apreciada pues éste, ni era nuevo (principal demanda del público que los empresarios se resistían a satisfacer por miedo al fracaso) ni era el mejor de la extensa dramaturgia de Scribe. Además, escrito en 1851 fue tildado por Manuel Cañete de “comedia de corte antiguo y mediocre”<sup>5</sup>, cuyo “pecado original (...) consiste en la monotonía de la intriga que desarrolla, la cual ofrece una misma situación repetida con variantes más o menos ingeniosas desde el principio hasta el fin”<sup>6</sup>.

La segunda obra presentada fue *Frou-frou*, conocida y apreciada comedia sentimental que Henri Meilhac (1831-1897) y Ludovic Halévy (1834-1908) escribieron juntos en 1869. El personaje trágico de Gilberta que, tras muchas dudas y debates internos, decide huir de su hogar, abandonando a toda su familia para reunirse con su amante, era in-

terpretado por las grandes actrices del momento. María Tubau sentía especial inclinación por este tipo de papeles con los que poder equipararse a actrices de la talla de Sarah Bernhardt o Eleonora Duse. *La marquesita* fue otra de las obras de Meilhac y Halévy que Palencia dio a conocer en la Princesa, pero apenas se recogen datos en la prensa sobre el estreno (enero de 1894), que fue un auténtico fracaso en todos los aspectos: tan sólo Eduardo Bustillo precisa: “La comedia (...) es una mezcla extraña e insoportable de inmoralidad y de tontería, en la que compiten como majaderos el marido y el amante de una señora que empieza abriendo un camino ancho y alegre a sus caprichos criminales, y concluye poniendo en serio cátedra de moral convencionalísima y risible cuando tropieza con el desencanto en sus inverosímiles aventuras”.

En esta época el gusto por el fausto y la suntuosidad es muy pronunciado. Abundan las obras cuyos protagonistas forman parte de la realeza, la corte o la aristocracia, lo cual cautiva particularmente la curiosidad del público. La programación del Teatro de la Princesa satisface plenamente dicha demanda, ya que muchos de los textos que la conforman suelen tratar de las intrigas propias de este medio. Tal es el caso de *Colinette*, de Lenôtre y Martin (noviembre de 1899), retrato burlesco de la monarquía francesa basado en las aventuras de Luis XVIII con una muchacha humilde, que reproduce prácticamente el mismo esquema creado por Victorien Sardou en su celebérrima *Madame Sans-Gêne*. Sin embargo, más que histórica, *Colinette* es un conjunto de anécdotas de época que sigue la moda imperante de fabricar, con una adecuada carpintería teatral, cuadros supuestamente históricos en clave de comedia. El decorado de Ceferino Palencia, una reproducción realista de los lugares de la acción, estaba conformado por los opulentos tapices del Duque de Tamames, gran aficionado al teatro, que solía ceder sus antigüedades al director de la Princesa para la ambientación de sus espectáculos. Así pues, la nobleza no sólo era objeto de ficción teatral pues su participación profesional en el hecho escénico era algo común: en este caso concreto, aparte del mencionado duque, colaboró también el Marqués de Altavilla, traductor de *Colinette*, así como su mujer, a la que la compañía encargó, a falta de tiple entre los miembros del elenco, que cantara entre bastidores una romanza de Paccini, titulada *Portrait charmant*.

Pese a la diversidad de los autores franceses citados, la mayor parte del repertorio de Tubau-Palencia está conformado por las obras de Alexandre Dumas y Victorien Sardou, máximos representantes del drama y la comedia burguesa, pero desde perspectivas contrapuestas. Dumas se inclina por la defensa del concepto de familia, apoyándose en unos principios de igualdad, de justicia y amor. Con el fin de satisfacer ese deseo de armonía y respeto, no duda en condenar la aceptación más o menos velada de la infidelidad masculina, ni en calificar el dinero como elemento corruptor de la institución matrimonial o en atacar los prejuicios, el “qué dirán” y la intolerancia. En cambio, Sardou no tiene una trayectoria muy definida, ya que se deja llevar por el gusto aleatorio del público para el que escribe, sin que sea verdaderamente posible captar su verdadero punto de vista sobre tal o cual problema. Al igual que todos sus compatriotas, alude en sus textos a la in-

disolubilidad del matrimonio, a la legitimidad del divorcio, a los derechos de la madre soltera o a los del hijo natural. Sardou se limita a exponer los hechos de la actualidad, pero no toma partido en ellos.

Apodado en su país de origen el “Napoleón del arte dramático”, por la inmensidad de su producción, Victorien Sardou (1831-1908) era para Ceferino Palencia el modelo por excelencia, a cuyo prodigioso *savoir faire* aspiraba en cada una de sus propias obras:

Como los fanáticos religiosos que adoran un dios hecho a su medida y a su conveniencia, el pobre Ceferino había hecho una religión de su teatro y del teatro de Sardou, aunque uno con otro se dieran de calabazas.<sup>8</sup>

Algunas veces, la versión española de sus obras las realizaba el empresario de la Princesa, firmándolas con el seudónimo de Pedro Gil. Sin duda, Palencia fue el gran difusor de la producción del prolífico autor francés en España.

El 21 de noviembre de 1890, se estrena *Serafina, la devota* de Victorien Sardou, en la versión de Enrique Gaspar (1889). La comedia es una caricatura de la falsa devoción y de los excesos que una piedad mal comprendida puede provocar. Por ello, su estreno mundial el 29 de diciembre de 1868 en el Teatro del Gymnase de París, origina toda una serie de protestas que sancionan su crudeza, su inmoralidad y el modo irrespetuoso con que el autor trata el sentimiento religioso. Nos cuenta Esperanza Cobos Castro que “estos antecedentes fueron la causa de que, cuando María Tubau pretendió representar la obra en Barcelona se opusieron todos con notable tozudez hasta que el Obispo de la diócesis, aconsejado por un grupo de personas doctas, virtuosas e imparciales, que examinaron el texto, dio su consentimiento para que fuera ofrecida al público”<sup>9</sup>.

Precisamente, aquellos conatos de prohibición incentivan la curiosidad de descubrir la obra de Victorien Sardou en Madrid. Sin embargo, en la capital española el estreno no conlleva tamaño escándalo: el texto arreglado por Enrique Gaspar, quien suprime un acto entero, es mucho más *suave*, y no llega a violentar las mentalidades conservadoras. No es la primera vez que un texto original es sometido a este tipo de amputaciones, supuestamente beneficiosas para la obra, con el fin de no escandalizar la moral burguesa. Este público tiene tanto peso que es preferible censurar los fragmentos *espinosos* a correr el riesgo de ser blasfemado por toda una ristra de acusaciones reaccionarias, promovidas por la intransigencia de las convenciones, así como por el enorme poder de la Iglesia en todos los ámbitos. La crítica más conservadora aprueba y respalda estas intervenciones dramáticas, cuando el texto original sobrepasa las normas del obligado decoro. Manuel Cañete, defiende dicha actitud al comentar la adaptación de *Serafina, la devota*:

La versión castellana, debida a la pluma de un autor dramático tan experto como Gaspar, está muy bien hecha. Para convencerse de la exactitud de este parecer no hay que acudir a más recurso que al de confrontar la obra francesa con el trabajo de adaptación realizado por nuestro compatriota. En él se observarán sin esfuerzo, no solamente su pericia de escritor versado en los misterios de ambos idiomas, sino el arte con que ha reducido a cuatro los cinco actos del original, despojándolo sagazmente de sus mayores crudezas.<sup>10</sup>



*Personajes de Thermidor de Victorien Sardou. Dirección Ceferino Palencia.  
(Febrero de 1892).*

Otra de las obras fetiches de la compañía encabezada por María Tubau es *Thermidor*. El drama en cuatro actos, se inscribe en la segunda etapa de la producción de Victorien Sardou, dedicada a todo un ciclo de frescos históricos: *Theodora* (1884) evoca la decadencia del Imperio romano; *La Tosca* (1887) habla de la Italia ocupada por los franceses, *Cléopâtre* (1891) es la recreación del Egipto antiguo en sus tiempos de esplendor y *Thermidor* (1891) se desenvuelve a finales del escalofriante periodo de *La Terreur*, antes de la caída de Robespierre: constituye un ataque violento contra el ideario de la Revolución. Como es lógico, esta postura desagrada profundamente a las autoridades francesas que acusan a Victorien Sardou de antirrepublicano: su polémica obra es retirada del cartel al día siguiente del estreno acontecido el 24 de enero de 1891.

La reputación sensacionalista de *Thermidor* y la calidad del reparto que lo representa en la Princesa (María Tubau, Vico y Perrín; febrero de 1892), actúan como factores categóricos para el notable triunfo de la empresa. La brillante interpretación de los actores, así como la acertada dirección y, sobre todo, la traducción que hizo Ceferino Palencia del texto, sin operar ningún arreglo transformador, propiciaron las óptimas recaudaciones de taquilla.

Ceferino Palencia he hecho una acertada versión de la obra. El público quiso premiarle el trabajo llamándole a escena y él se aferró a renunciar a sus méritos en pro del autor de *Thermidor*; ni hubo quien le sacara de ahí, ni fuerza humana que le hiciera pisar el escenario. Sin embargo, anoche era una de las ocasiones en que la terquedad del público estaba justificada.<sup>11</sup>

Aparte de las mencionadas, otras obras de Victorien Sardou conformaban el repertorio de la compañía Tubau-Palencia, como *Divorciémonos*, *Dora* o *Fernanda*. Pero sin duda, la predilecta fue la obra maestra del autor; *Madame Sans-Gêne*, estampa sarcástica del Primer Imperio francés. Al increíble éxito de dicha comedia, representada en el mundo entero desde que salió a la luz en 1893 e integrada en el repertorio de la *Comédie-Française*, contribuyó Sarah Bernhardt: ¡cuántas veces había deslumbrado al auditorio interpretando el papel de la pícara y vivaracha Madame Sans-Gêne! Como no, María Tubau debía hacerlo igualmente. Y lo logró: el personaje de la joven planchadora que, gracias sus encantos personales y a los azares de la época, tan propicia a la ascensión social, se convierte en mariscal del Imperio, le iba como anillo al dedo. De hecho, le gustó tanto el papel y obtuvo tal popularidad con él, que la obra fue incluida en el repertorio de la compañía con el título de *La corte de Napoleón*. Fue el texto que más se representó en la Princesa: desde su estreno en abril de 1899, se repuso unas seiscientas veces<sup>12</sup>.

El otro autor francés que destacó notablemente en las campañas teatrales de la compañía es Alexandre Dumas, hijo (1824-1895). El interés manifiesto de María Tubau y Ceferino Palencia por su dramaturgia, favoreció la divulgación de su obra maestra en España: *La dama de las camelias*, a los treinta y ocho años de su estreno en el Teatro del Vaudeville de París, el 2 de febrero de 1852.

Las compañías extranjeras de Sarah Bernhardt, Eleonora Duse o Lina Novelli habían encarnado la lenta agonía de Margarita Gautier, con ocasión de sus giras por la península, y

ya existía la traducción realizada por el escritor Luis Valdés, pero ninguna empresa se había atrevido, hasta la rotunda resolución de María Tubau, a representarla en su versión española. Por tanto, se esperaba la velada del 23 de diciembre de 1890 con impaciencia y agitación. Pese a la celebridad y la positiva valoración de *La dama de las camelias*, en todos los países dónde ya se conocía, los críticos españoles, más catequistas, admitieron las cualidades dramáticas de Dumas pero se mostraron inflexibles respecto a la cuestión de la moral: alegaban que el espectáculo de la corrupción, presentado con toda su crudeza, sólo podía tener efectos perversos sobre el auditorio, y que *La dama de las camelias* era uno de los dramas más nocivos de Dumas pues consistía en el “embellecimiento de la depravación con el barniz de la elegancia y de la inspiración poética”<sup>13</sup>. Este punto de vista tradicional se oponía radicalmente a la convicción del autor quien trataba, precisamente, de purificar el alma del espectador desnudando la cara oculta de la sociedad: los vicios de los vividores parásitos, la falta de ética de los políticos o la hipocresía de los nobles arruinados.

En cambio, a lo que trabajo interpretativo se refiere, la labor de María Tubau fue unánimemente aclamada, incluso se llegó a afirmar que “realizó el mayor esfuerzo de su carrera artística” y que su interpretación del mítico personaje de Margarita Gautier, toda matices, ternura y feminidad, fue insuperable<sup>14</sup>.

Junto a *La dama de las camelias*, que María Tubau solía escoger para sus beneficios, también se incluyó en el repertorio de la compañía otro texto del mismo autor: *Francillon* (octubre de 1890), y se estrenaron algunas obras suyas como *Las ideas de la señora Aubray*, en noviembre de 1893, *La condesa Romani*, el 25 de octubre de 1897 o *La princesa de Bagdad*, en diciembre de 1900, pero ninguna de ellas tuvo la trascendencia de la primera.

En medio de la masiva importación de dramas y comedias francesas, también se deslizaron numerosos vodeviles vacuos, sin ningún interés. De hecho, tuvieron escasa resonancia en la prensa y permanecieron tan sólo unos días en la Princesa. Entre ellos cabe citar *Las sorpresas del divorcio* (05/11/1890), de Alexandre Bisson y Antoine Mars, farsa cuya comicidad se basa en los mecanismos de lo absurdo y que ironiza sobre la disposición legal del divorcio (vigente en Francia desde 1884); la comedia satírica, *París fin de siglo* (12/1891), “arreglo hecho por el Sr. Pina Domínguez en cuatro actos de una mogi-ganga aderezada por Blum y Toché”<sup>15</sup> o *La boîte de Bibi*, arreglada al castellano con el título *El escondrijo* por el entonces redactor de *El Liberal*, Sr. Arimón que se representó con motivo de la Nochebuena de 1897.

Al final de cada temporada era habitual que las compañías extranjeras, principalmente las italianas y las francesas, acudieran a los coliseos más importantes de la capital, con ocasión de sus giras internacionales y presentaran allí una cuidadosa selección de su repertorio. Si las compañías de Ermete Novelli, Eleonora Duse o “la Réjane” solían hacerlo en el Teatro de la Comedia, la dirigida por Sarah Bernhardt (1844-1923) casi siempre elegía el de la Princesa. De entre todas sus campañas madrileñas, la gira que causó mayor expectación fue la de 1899: en aquel momento, la carismática Sarah ya gozaba de una brillante y consolidada trayectoria profesional. Era la gran actriz que había inmortaliza-

do a los grandes personajes del repertorio clásico desde las tablas de la *Comédie-Française*: *Phèdre*, de Racine en 1874, *Hernani* en 1877 y *Ruy Blas* en 1879, ambas de Víctor Hugo. De hecho, estos triunfos convirtieron su dimisión posterior en un acto de polémica osadía. Tras ello, Sarah Bernhardt dirigió los teatros de la Porte-Saint Martin y de la Renaissance y fundó, por fin, el que lleva su nombre (1898).

En dichas circunstancias, el fenómeno Bernhardt llega al coliseo de María Tubau con un variado repertorio: *Frou-frou*, de Meilhac y Halévy, *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas (hijo), *Adrienne Lecouvreur*, de Scribe y Legouvé. Todas estas representaciones fueron recibidas con la admiración incondicional de los madrileños, pero una de las obras programadas suscitó cierta controversia: se trataba de *Hamlet*, que Sarah Bernhardt había estrenado ese mismo año en París. A priori se consideró un atrevimiento el que una mujer interpretara al Príncipe de Dinamarca. Sin embargo, fue este el aliciente que llenó el aforo de la Princesa, pues todo el mundo:

quería ver cómo su actriz favorita caminaba vestida de hombre. Ella adivinó el peligro, y tuvo miedo, y para evitarlo recurrió a un pequeño artificio. Al comenzar el segundo acto, Sarah apareció inmóvil y de pie, cruzada de brazos, pálida y triste, la capa terciada con varonil desaliño por encima del hombro, en una actitud bizarra que había estudiado cuidadosamente. La gallardía perpleja de su figura se impuso; un aplauso unánime estremeció el teatro: la actriz acababa de triunfar sin moverse, y ya podía andar libremente, segura de que el público, vencido por aquel gesto estatuario, era suyo.<sup>16</sup>

Esta treta que Sarah Bernhardt utilizó astutamente, era un recurso habitual de los comediantes célebres, para evitar situaciones que pudieran desvelar el artificio o el talón de Aquiles de su interpretación. No obstante, la ingenuidad del público representaba un obstáculo relativamente fácil de superar sobre todo tratándose, en este caso concreto, de esa admirable institución escénica que constituía “la Bernhardt”. Alfonso Par, en un estudio publicado en 1936, da las claves de su labor actoral en el papel de Hamlet. Los datos recogidos explican los motivos que hicieron de Sarah un modelo a seguir por las primeras actrices españolas:

Sarah Bernhardt, que hacía gala en su conducta personal y escénica de las mayores excentricidades, no podía menos de dar una interpretación a *Hamlet* que discrepase de la de todo el mundo, y así se le ocurrió presentarlo con el aspecto más liberal y sencillo posible; sin reconditez alguna, proyectado en un sólo plano, sin dobles sentidos, ni pensamientos profundos (...). Esto no es negar, bien se ve, el talento y los méritos de la actriz francesa. Su fuerte era la declamación a estilo de su país. Deshilvanaba los versos como melopea de oro, con una voz dulce, lánguida y clara que se plegaba maravillosamente al hechizo del ritmo. Su pronunciación era perfecta; sus movimientos, acompasados y armoniosos, reflejo de la tradición galoclásica.<sup>17</sup>

Aparte de glorificar la creación innovadora del príncipe danés con la que Sarah hechizó al auditorio de la Princesa, la prensa dedicó un espacio considerable a la biografía de la actriz en sus páginas teatrales, relatando sus andanzas extravagantes y reproduciendo su retrato en el papel de Hamlet<sup>18</sup>.



*Sarah Bernhardt en Hamlet de Shakespeare. (Noviembre de 1899).*

## La producción nacional

### *Esporádica campaña de María Guerrero en la Princesa*

En el verano de 1894 el Ayuntamiento de Madrid saca a concurso el Teatro Español, cuando María Guerrero estaba de gira por provincias con Emilio Mario. Al enterarse de la noticia por los periódicos, la joven pide a su padre que solicite la concesión del antiguo Corral del Príncipe al Alcalde de Madrid. Pese a las reticencias iniciales del tapicero, por encontrarse el coliseo en un estado ruinoso, la actriz logra convencer a su padre sin demasiadas disquisiciones. Además, la iniciativa no conllevó dificultad alguna ya que:

A don Ramón Guerrero no le negaron el teatro, pues a la sazón era alcalde de Madrid el conde de Romanones, que siempre tuvo para las cosas de arte ojos de cazador y olfato de perdiguero, y vio enseguida cómo el solicitante era, por su ánimo emprendedor y por su empeñada porfía, inquilino precioso para la casa en ruinas, y la actriz, por su juventud y sus méritos, la más sólida garantía de brillantísimas temporadas.<sup>19</sup>

Sin embargo, como la concesión obtenida obligaba a realizar obras de reforma y restauración de gran importancia en el inmueble, y ni Ramón Guerrero ni su ambiciosa hija querían retrasar la temporada a punto de comenzar, decidieron alquilar por un año el Teatro de la Princesa, del que habían desertado temporalmente María Tubau y Ceferino Palencia a causa de problemas económicos. En efecto, la compañía tuvo que marcharse por falta de ingresos en la taquilla y partió a Barcelona para realizar una campaña en su Teatro Principal. Eran tiempos difíciles para el negocio teatral: en octubre de 1894 había doce teatros abiertos en Madrid y mucha competencia en ese duro combate de intereses y caza de público. Otros como “Mariquita” corrían mejor suerte.

Tras unos principios difíciles, María Guerrero había logrado desquitarse de sus fracasos iniciales con el estreno de *El crítico incipiente*, de José Echegaray (marzo de 1891). Había sido esta la primera vez que interpretaba un papel protagonista. La circunstancia se debió, una vez más, a su buena estrella y a una casualidad muy natural en aquella época, dadas las características de inestabilidad y fragilidad de las compañías: una sustitución inesperada en el Teatro Español, junto a Donato Jiménez y Ricardo Calvo, encabezando el reparto. La dimisión repentina de la primera actriz, Elisa Mendoza Tenorio, permitió a la avispada María demostrar su talento a los críticos más hostiles a su trabajo, que aún la recordaban y encasillaban en la alegre cancionista afrancesada de *Mam'zelle Nitouche*. Pero ella:

Brilló en *Un crítico incipiente* como lo que era: como una preciosa y simpática dama joven, para la que expresamente parecían trazados aquellos encantadores rasgos de ingenuidad, candor y viveza de sentimientos con que Echegaray supo caracterizar a la hija del atribulado autor dramático de su hermosa comedia.<sup>20</sup>

Con estos afortunados antecedentes no sorprende que María Guerrero eligiera la obra de Echegaray para inaugurar su campaña en el Teatro de la Princesa, el 20 de octubre de 1894, ni que tampoco decidiera continuar con *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Moli-



MARIA GUERRERO

*María Guerrero en El vergonzoso en palacio  
de Tirso de Molina, estrenada en el Teatro Español.  
(Octubre de 1890).*

*“Sabed que al que es cortesano  
se le da, al darle la mano  
para muchas cosas pie”.*

*Salía repitiendo el público, que había oído aquella frase, condensadora de  
una situación, como ni antes ni después se escuchó probablemente jamás.*

*(José Deleito y Piñuela. Estampas del Madrid teatral).*

na, cuyo estreno en el Español había confirmado su legítima validez como artista de primer orden. Un joven noble, aficionado al teatro, fue contratado como galán. Con este papel, Fernando Díaz de Mendoza obtuvo un triunfo decisivo para su carrera, y además, gracias a él conoció a la mujer con la que se casaría dos años más tarde. Por su parte, María Guerrero iba a materializar, simultáneamente, dos sueños alimentados desde la infancia, convertirse en una gran artista y en una señora aristocrática: el 10 de enero de 1896, contraía matrimonio con el conde de Balazote y de Lalaing y marqués de Fontanar, viudo de la duquesa de la Torre, en la iglesia de Santa María de Madrid.

En aquel momento, José Echegaray ya estaba convencido de que María Guerrero era el cauce idóneo para desarrollar sus propósitos de renovación y abordar una problemática más contemporánea. No se equivocaba: el autor alcanzó su apogeo gracias a la interpretación idónea que la joven, y ya triunfante comedianta, realizaba de sus personajes.

José Echegaray siempre disponía de nuevos títulos en la cartera para alimentar el creciente repertorio de María Guerrero. Sin embargo, tras las reposiciones de su *Crítico incipiente* y *El vergonzoso en Palacio*, no tenía nada que ofrecerle, así que le recomendó *María Rosa*, escrita por un autor catalán desconocido, Ángel Guimerá (1849-1924), cuya traducción realizó él mismo, “poniendo en su retórica castellana aquel ritmo que sólo María sabía hacer sonar”<sup>21</sup>.

La composición de *María Rosa* se inscribe en los albores del drama social, después del fundamental estreno de *Las personas decentes* de Enrique Gaspar (1842-1902) en el Teatro de la Comedia (1890), y antes del mítico *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta (1863-1917). Dicha corriente proponía una temática y una estructura alternativas a la factura característica de la comedia burguesa o a los textos de exaltación neorromántica.

Recordemos, a modo de aclaración, que los personajes de los dramas sociales son de origen humilde: su condición es el origen y la causa de su problemática existencial, motivadora de la acción. La trama de la obra ya no se desarrolla en la gran ciudad o en los lugares de distinguido esparcimiento. La elegancia del salón acomodado es sustituida por la crudeza del campo o del medio obrero. Por ello, los protagonistas de Joaquín Dicenta, Enrique Gaspar o Ángel Guimerá, no son jóvenes aristócratas que languidecen en secreto por un amor rechazado, sino individuos honestos e íntegros con unos principios morales muy claros, de cuya condición y honradez abusan los detentores del poder o los malvados manipuladores de conciencias.

En el caso que nos ocupa, María Rosa es la víctima de las truculentas aspiraciones pasionales de Ramón, ser maquiavélico y despiadado que recurre al engaño, la traición y el crimen para lograr su obsesivo fin carnal: convertir a la joven en su esposa y poseerla. Pero ella, a pesar de haber sido embaucada emocional y circunstancialmente, logrará por fin descubrir la verdad y tomar la justicia por su mano. Como trasfondo de este melodrama rural de influencia naturalista, Ángel Guimerá recrea la vida cotidiana en los pueblos y alude al implacable trabajo de los obreros, mencionando tímidamente la desigualdad social. Por todas estas características, resulta sorprendente que fuera José Echegaray, estudioso de los comportamientos de la clase dominante y sometido a los principios de la moral oficial, quien recomendara esta obra a su admirada protegida.

La puesta en escena de *María Rosa*, estrenada en la Princesa en noviembre de 1894, corrió a cargo de Ricardo Calvo, intérprete, a su vez, del papel de Ramón, junto a María Guerrero quien encarnó a la desamparada viuda. Ambos artistas causaron gran impacto, aunque se le reprochó, a la primera actriz, cierta similitud gestual y declamatoria con el personaje creado por la portuguesa Lucinda Simoes en *Teresa Raquin*, de Émile Zola, durante una de sus giras madrileñas<sup>22</sup>. A pesar de ello, se celebró unánimemente la coherencia y unidad notables, tanto de la realización escénica como del elenco.

A lo largo del mes siguiente, otra obra de tintes melodramáticos, pero de descabellados e inconsecuentes efectismos escénicos y escaso interés dramático, sucede al texto de Ángel Guimerá: *Sofía*, de Juan Antonio Cavestany. La historia de la malograda cortesana que, gracias a su astucia y belleza, logra enriquecerse y conquistar la estima y la notoriedad social, no dura más de una noche en cartel. Tras el fracaso total, la compañía opta por reponer *María Rosa* que llena el teatro hasta el final de su breve campaña. Terminadas las obras de reforma en el Español, María Guerrero y sus colegas se instalan en él para inaugurarlos en octubre de 1895.

Por su parte, el desventurado teatro de la Princesa, víctima de la inestabilidad del negocio teatral, permanece cerrado hasta el esperado retorno del matrimonio Tubau-Palencia en octubre de 1897.

#### *Regreso de María Tubau y Ceferino Palencia*

A pesar de que María Tubau se sintiera plenamente identificada con los papeles ya inmortalizados por los colosos de la escena europea o que Ceferino Palencia estuviera fascinado por las creaciones dramáticas francesas, no faltaron en la programación los nombres de algunos dramaturgos españoles que, curiosamente, no tenían una trayectoria todavía consolidada. Ceferino Palencia tenía un gusto heterogéneo difícil de definir: tan pronto se interesaba por los diversos géneros burgueses (comedias de costumbres, vodeviles, cuadros históricos) como por el teatro de tesis de corte moralizador. Dadas sus marcadas preferencias, el director se dejaba seducir por aquellas obras que mantenían cierta relación con la dramaturgia gala. Por lo tanto, no es de extrañar que, en abril de 1892, decidiera reponer *Las vengadoras* de Eugenio Sellés, en la que este discípulo neorromántico de José Echegaray abordaba valientemente una espinosa problemática social. De hecho, su estreno absoluto en la Comedia, durante la temporada de 1884, había levantado una gran controversia. Para mayor atractivo a los ojos del público madrileño de los 90, el texto abordaba los temas propios de la dramaturgia francesa, con su característica crudeza y flexibilidad moral: “las vengadoras” son mujeres que no respetan el matrimonio, que instigan al amante a la perdición y que (para colmo de la deshonra) juegan impunemente con la pureza de los sentimientos ajenos. Evidentemente, al final cobran su merecido castigo con el fracaso y la humillación.

Es preciso recalcar que, para esta segunda presentación de la obra ante los espectadores de la capital, ocho años después de su escandalosa *première*, Eugenio Sellés lleva a cabo una nueva y oportunista versión, en la que el texto pierde su agresividad y dogmatismo

iniciales. Con el fin de asegurarse un triunfo unánime, ya medio garantizado por el prestigio de la compañía y del coliseo en el que se representa, el dramaturgo opera un cambio sustancial en el objeto de su crítica social: ahora ataca la degradación económica y moral de la aristocracia, en lugar de hacerlo contra la alta burguesía. Ello conviene expresamente al *respectable* de la Princesa, que ya no se siente cuestionado de forma directa:

Ningún asunto más peligroso en el teatro que el de la obra de Sellés; y sin embargo, el público acepta la tremenda lección moral que de él se desprende.<sup>23</sup>

Respecto a este segundo intento la actitud de la crítica también fue mucho más positiva, pues llegó incluso a felicitar al autor por su maestría dramática.

De Juan Antonio Cavestany se estrenaron en la Princesa varias obras que fueron diversamente valoradas. Cinco años después de que María Guerrero y Ricardo Calvo die-ran a conocer su melodrama *Sofía*, la compañía de Tubau-Palencia escenificó *Sor Ángela* (abril de 1899). En ella, Cavestany realiza un estudio complejo de caracteres, tomando como eje una problemática de índole filosófico-religiosa: analiza la lucha entre la fe ciega de una hermana de la Caridad y el escepticismo de un alcohólico empedernido, que se emborracha para olvidar sus desgracias. Sin embargo, la novedad apenas tuvo trascendencia pues se reprochó a *Sor Ángela*, una falta de lógica y de realismo, y a su creador que se extraviara en “divagaciones inútiles que fatigan al espectador sin interesarle un momento”<sup>24</sup>. Pese a este relativo fracaso, Ceferino Palencia siguió interesándose por la producción del dramaturgo. De hecho, unos meses más tarde, en diciembre de 1899, llevó a la escena *La duquesa de la Vallière*.

Eduardo Bustillo, crítico de *La Ilustración Española y Americana*, sugirió que esta obra la había escrito Juan Antonio Cavestany para complacer el afán de lucimiento personal de María Tubau, tras mantener “amistosas conferencias” con ella, y por “su admiración sincera ante las genialidades de la actriz”, dado que la nueva creación del autor se distinguía marcadamente de las características de sus textos anteriores<sup>25</sup>. Después de *El esclavo de su culpa* y de *Sor Ángela*, obras de costumbres contemporáneas, que abordan los temas del dilema pasional y los vicios sociales, *La duquesa de la Vallière*, texto en prosa de carácter histórico que relata la historia de Luisa, amante de Luis XIV, sorprendió negativamente las expectativas de la crítica. Pero, sin duda, el estreno que supuso un éxito arrollador para todos los que participaron en su creación escénica fue: *La reina y la comedianta*, estrenada por Ceferino Palencia en noviembre de 1900. En efecto, con esta comedia en tres actos de género histórico, Juan Antonio Cavestany se desquitó satisfactoriamente de sus desaciertos anteriores porque decidió someterse a la demanda caprichosa del público y colmar, a su vez, las coquetas aspiraciones de María Tubau. Por lo tanto, la obra constaba de los ingredientes imprescindibles para garantizar una lucrativa recolecta en taquilla y un eficaz boca a boca que llenaría el aforo todas las noches. Para empezar, la acción transcurre en el siglo XVII y toma, como punto de referencia y fuente de inspiración, los conocidos galanteos de la corte de Felipe IV. Juan Antonio Cavestany aprovecha este apropiado contexto para sacar a escena hombres célebres de la historia de Es-



*Matilde Moreno, "La Calderona", y Luis Echaide, "el Rey"  
en La reina y la comediante de Juan Antonio Cavestany.  
Dirección: Ceferino Palencia. (Noviembre de 1900).*

paña: Calderón de la Barca; Quevedo o Velázquez. Señalemos, de paso, una anécdota ilustrativa: la destacada (aunque breve) interpretación que Francisco Villagómez realizó del pintor vino a ser su trampolín profesional decisivo:

Se caracterizó con tal perfección, compuso el tipo con tal prestancia y detalle, que parecía arrancado del famoso lienzo *Las Meninas*, de donde, en efecto, estaba imitado (...). Desde entonces fue “Velázquez” para todo el mundo, y en brevísimo tiempo pudo destacar su personalidad artística latente, pasando casi de golpe a primer actor y director de compañía.<sup>26</sup>

En *La reina y la comedianta* también aparecen otros personajes históricos como el conde-duque de Olivares, el duque de Osuna y el conde de Villamediana, cuyos intereses giran en torno a los personajes principales: la reina Isabel de Borbón (María Tubau), la famosa cómica y amante del rey Felipe IV llamada “la Calderona” (Matilde Moreno) y el propio Felipe IV (Luis Echaide).

A la hábil carpintería teatral de Cavestany, basada en una peripecia recurrente de la dramaturgia nacional, se sumó la escenografía de Luis Muriel que pintó unos ricos telones, adecuados al lujo de los muebles y tapices cedidos, una vez más, por el duque de Tamames. Al igual que las demás realizaciones escenográficas del periodo, la de Luis Muriel se caracterizaba por una búsqueda exhaustiva de exactitud arqueológica, así como por la necesidad de reconstruir minuciosamente la realidad.

Dicha predilección por el teatro de gran espectáculo y portentosa escenografía se ve asimismo reflejada en la escritura dramática de Ceferino Palencia. De las obras que compone, las que obtienen mayor eco en el momento de su estreno son aquellas que construyen ambiciosos cuadros históricos, compuestos de numerosas escenas corales, cuya ambientación escénica reproduce, fidedignamente, la época evocada. Entre las que así se caracterizaron en la Princesa, cabe citar *Comediantes y toreros o la Vicaría*, “que terminaba en un cuadro plástico a cargo de los actores, reproduciendo exactamente el famoso lienzo de Fortuny de aquel título”<sup>27</sup> y, en particular, *Pepita Tudó*.

A la génesis de la obra escrita por Ceferino Palencia queda vinculada el nombre de Enrique Gaspar. Como señala Juan Antonio Hormigón<sup>28</sup>, Gaspar concibió *La Tudó* al final de su vida. Su argumento narra la relación de Pepita Tudó con Godoy, en la atmósfera intrigante que dominaba la Corte durante el reinado de Carlos IV. Ceferino Palencia se ofreció para participar en la elaboración del texto y dirigir su posterior montaje. Sin embargo, ambos autores no lograron aunar sus respectivos puntos de vista, al mostrar Enrique Gaspar opiniones políticas adversas a la monarquía. En una carta de Ceferino Palencia figuran los motivos del desacuerdo:

Me temo mucho, muchísimo, que ni la familia Real, ni sus cortesanos, ni el público de mi teatro pasarán por los hermosos atrevimientos de la obra, ni por una María Luisa tan descarriada como la que presenta en su comedia. (...) En mi Pepita la reina casi es una sombra, y aún así temo que en la Casa grande me pongan el veto, y como de ellos y de su gente vivo...<sup>29</sup>



*Pepita Tudó, escrita y dirigida por Ceferino Palencia. Prólogo: los guardias de corps y el agnador Chamorro, en la Verbena de San Antonio. Escenografía: Luis Muriel. (Febrero de 1901).*

La discrepancia de pareceres provocó que cada autor escribiera la obra por su cuenta, con la diferencia de que la de Enrique Gaspar nunca se publicó ni representó, mientras que la de Palencia se estrenó en la Princesa el 4 de febrero de 1901.

*Pepita Tudó* es una comedia en cuatro actos y un prólogo, escrita en prosa y en verso, que constituye, a pesar de las licencias que se tomó Ceferino Palencia, una crónica fidedigna de la época histórica referida, característica que la crítica remarcó con positiva valoración. Desde la verbena de la Florida del prólogo que incluye “los nobles barbilindos y los guardias de Corps (sic), las damas mejor alcorniadas y las majas más hermosas, la señorita recatada y la manola de rompe y rasga”<sup>30</sup>, hasta la boda final de Godoy con la Condesa de Chinchón en el Palacio Real, el autor retrata la vida de Estado, las intimidaciones de la Corte y el enfrentamiento y ruptura de Pepita Tudó con Godoy, su amante y esposa secreta. Por tanto, el espectáculo requería una gran abundancia de personajes y escenas, así como múltiples cambios de decorado y recargados trajes de época. Este derroche de medios en lo que a escenografía y vestuario se refiere, constituía un reclamo poderosísimo para los espectadores. Sin duda, María Tubau y Ceferino Palencia comprendieron la trascendencia de la estética escénica, a raíz de las numerosas giras de las compañías francesas que acudían a la Princesa y optaron por explotar este recurso cada vez más para atraer a un público que decrecía paulatinamente. Las reflexiones de Eduardo Zamacois a este respecto son muy reveladoras:

Evidentemente, la muchedumbre adora las representaciones ostentosas, los tapices polícromos, los trajes ricos, los derroches de luz, el bélico estruendo del pasacalle que rima un desfile de figurantes ordenados en marcial pelotón; todo aquello, en suma, que objetiva las ideas y da al espíritu la complacencia concreta y rotunda de la sensación.<sup>31</sup>

Al examinar retrospectivamente el mencionado repertorio de la compañía Tubau-Palencia, se advierte una especial inclinación hacia la crítica social de las clases acomodadas, en concreto de la nobleza y su entorno más próximo, bajo la forma de la parodia vovilesca, del drama moderno de inspiración francesa o de la alta comedia. Como consecuencia lógica de ello, la producción dramática de Ceferino Palencia se alimenta de estas mismas pautas. *Nieves*, (febrero de 1894), drama en verso, relata la desafortunada trayectoria de la Condesa de Alamar, una mujer de mundo, experimentada, rica, viuda y orgullosa, que alardea de malicia e ingenio y que, sin embargo, se deja atrapar por el primer canalla que pasa. En *Currita Alborno*, estrenada en noviembre de 1897, comedia en cuatro actos y siete cuadros basada en la novela *Pequeñeces* del jesuita Padre Coloma, Ceferino Palencia pinta las costumbres frívolas y relajadas de las altas clases madrileñas, con sus rencores e intrigas de bajo vuelo. No obstante, la temática de la obra, pese a su afán provocador, no suscitó gran expectación ni antes ni después del estreno. La crítica se mostró particularmente dura, explicando los motivos de su carencia de interés para el auditorio:

A nadie interesan aquellos sucesos, que vienen a constituir casi un drama político, género pasado de moda, y sólo tolerable cuando se desarrolla algún suceso histórico de los muy



*Decorado de Luis Muriel para el acto II de Las alegres comadres de Ceferino Palencia.  
(Mayo de 1907).*

contados que encierran miga suficiente para despertar interés a un público tan indiferente como el nuestro en cuanto a la política y sus miserias se refiere.<sup>32</sup>

La obra en la que con más claridad se advierte una feroz crítica social es *Las alegres comadres* que Ceferino Palencia estrena el 18 de marzo de 1907. Esta comedia de corte moderno, inscrita en la más inmediata cotidianidad, satiriza los comportamientos de una aristocracia alambicada, a la cual el autor atribuye los rasgos caricaturescos de la hipocresía, el amaneramiento y la falacia. El autor no desaprovecha ocasión para tratar grotescamente los usos y costumbres del gran mundo: todos los personajes presentados pecan de imbecilidad en alguna escena, hablan con frivolidad diciendo *cosazas* mientras alardean de ingenio y ahogan a sus compadres en el pozo sin fondo de la maledicencia o el chismorreo. Pero las que se llevan la palma (con perdón) son la Marquesa de los Molinos y la Condesa de Arroyomayor, que se hacen una competencia sistemática, tan desleal como enfermiza.

Ambas son dos soberbios ejemplares de las varias damas que *adornan* los salones del gran mundo y que por ser elegantes y linajudas, no tienen en otra más baja esfera diferente escenario para sus liviandades.<sup>33</sup>

El acto de mayor comicidad de *Las alegres comadres* es el acontecido durante una ostentosa fiesta exótica, excelente pretexto para hilvanar un desfile de caricaturas: el Vizconde de Elgoloso, insustancial majadero, cuyos chistes no puede soportar el inflexible y malhumorado militar de rigor o la Marquesa de Mondragón, buena pero tonta. A la rivalidad de la Marquesa y la Condesa se suma la fuga anecdótica de unos hijos ignorados, enredo que buenamente se resuelve con una boda relámpago y la reconciliación resignada de las dos comadres, que aceptan la perspectiva de convertirse en abuelas juiciosas.

Aparte de *Pepita Tudó*, *Currita Albornoz* y *Las alegres comadres*, otras tres obras de Ceferino Palencia se reponían con frecuencia en la Princesa: *El guardián de la casa* (1881), *Cariños que matan* (1882) y *La charra* (1884).

Muy criticado por su carácter implacable y obstinado, Ceferino Palencia fue, con todo, uno de los pocos empresarios que se atrevió a escenificar novedades en una época marcada por el temor a las *aventuras* dramatúrgicas. Y sin embargo, paradójicamente, rechazó *Realidad* cuando Benito Pérez Galdós se la ofreció<sup>34</sup>. El estreno de este drama, que iba a constituir un hito en la escritura teatral española, se debió al más sagaz Emilio Mario. Aquellas obras escritas por los autores de menor renombre que Ceferino Palencia dio a conocer en su coliseo fueron: *Genoveva*, (diciembre de 1890) del escritor y periodista Federico Urrecha; *El tío Roque*, de Enrique Novellas (diciembre de 1898); *Fotografías de exposición* (1903) y *Cartas de novios* (marzo de 1907) de Enrique Arroyo o *El camino de la gloria*, (febrero de 1891) del entonces joven y novel Manuel Linares Rivas, para el cual la iniciativa del director y empresario supuso un paso categórico en su carrera. Pero el montaje que, en este campo de la experimentación, causó mayor

revuelo fue el anunciado para la noche del 5 de marzo de 1904. Se trataba de *La suerte*, segunda pieza de Emilia Pardo Bazán (1852-1921), después de que el monólogo en un acto, *El vestido de boda*, se diera a conocer en las tablas en 1898. En ella, la autora, poseedora de una extensa cultura y atenta a las corrientes artísticas europeas, se deja influir por el movimiento simbolista que Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Gabriele d'Annunzio (1863-1938) encabezaban y que iba cobrando paulatina importancia en la dramaturgia nacional. *La suerte* es un diálogo dramático en un acto y en prosa, que condensa la preocupación intelectual latente de la autora: la condición trascendental del ser humano, su fragilidad, su inseguridad, sus temores, sus inevitables errores, determinados por las circunstancias que le impone el medio en el que se desenvuelve. Así pues, *La suerte* está enclavada en un ambiente rural gallego que la autora sintetiza en un espacio simbólico: la cocina de una casona de pueblo, en la que dos seres intentan modificar vanamente el curso natural de su destino, circunscrito por la clase social al que pertenecen. No obstante, a pesar de la gran curiosidad que suscitó la segunda composición dramática de la prestigiosa novelista y pensadora, *La suerte*, no la tuvo en exceso y fue acogida con muchas reservas. Emilia Pardo Bazán no volvería a estrenar hasta entrado el siglo XX.

### El saloncillo de la Princesa o “la corte” de María

Como ya se ha dicho, cada espacio teatral tiene unos espectadores característicos. Aunque al principio, el Marqués de Monasterio destina el Teatro de la Princesa a la aristocracia y la alta burguesía, en los tiempos de María Tubau, el público se vuelve más heteróclito. En efecto, a la sala del coliseo acuden los consumidores bulímicos de espectáculos evasivos, propios del Lara, algunos elementos de la nobleza que figuran ineludiblemente en los mejores palcos del Español, o miembros de la clase media acomodada y ciertos intelectuales, que frecuentan la Comedia. Sin embargo, aparte de los espectadores aleatorios, la Princesa dispone de un público fijo que asiste a todos los estrenos y acude casi diariamente a su saloncillo. El pintoresco colectivo se compone de autores, críticos, amigos personales y admiradores incondicionales de María Tubau. José Deleito y Piñuela, uno de los asiduos a las reuniones cotidianas del saloncillo precisa:

Nosotros formábamos lo que llamaba ingeniosamente “la corte de María” el anciano cate-drático D. Miguel Morayta, presidente de aquella corte -él tan furibundamente anticortesa-no y antirreligioso- y habitual contertulio en el cuarto de la gran actriz.<sup>35</sup>

Este saloncillo, lugar de encuentro, reunión y debate, conforma un universo cerrado sobre sí mismo. La posición social, unas relaciones estratégicas, el agraciado efecto que produce un carácter abierto y espontáneo, y a su vez, el mero azar son las únicas claves que abren las puertas del club artístico a un desconocido. Aquel que se presentara allí con la esperanzada intención de ofrecer una comedia o conseguir algún papel en los continuos estrenos de la compañía, no tenía posibilidad alguna de entrar a formar parte de

la elite aceptada por el impetuoso Ceferino Palencia. Luis Ruiz Contreras, miembro de aquella curiosa sociedad, gracias a la afortunada presentación de Juanito Valero de Tornos, periodista de *El Resumen*, experimentaba un profundo desasosiego profesional cuando presenciaba los rechazos sistemáticos y violentos del empresario de la Princesa, cada vez que algún aspirante a autor dramático o a futuro galán de éxito, le buscaba con fervor al finalizar la representación. Lo expresa claramente en una anécdota de la que él mismo fue testigo y artífice:

Una vez entró Palencia, casi agazapado, como si huyese de un peligro. Alguien iba a nombrarle y él, con el índice sobre la boca, reclamó silencio. “¿Qué sucede?” atrevióse a decir alguno con la voz muy velada, y Ceferino contestó de igual modo: “Un prójimo que trae una comedia, y le han dicho que no estoy en el teatro”. Al entrar el traspunte, dijo: “Ya se fue”. Y Ceferino se irguió, como si le hubieran quitado un peso de encima: “Si vuelve, ya lo sabéis, que no he venido”.

– Pero, ¿adónde, sino a los teatros, van a llevar las comedias los que las escriben? - pregunté.  
– Que las lleven donde quieran: a mí ¡no!

El prójimo de la comedia volvió a la noche siguiente en el preciso momento en que llegaba yo a la puerta del escenario, y le dije:

– Haga usted el favor de pasar; le guiaré. ¿Cómo se llama?

– Valentín Torrecilla.

– Pues bien, Don Valentín. Aquí no se representará nunca su comedia; pero con esta determinación se libra usted de volver inútilmente.

– Muchas gracias.

Era un caballero de modales distinguidos; en su porte resplandecía la modestia, sin corteidad.

Me siguió hasta el saloncillo y lo presenté a María Tubau. Ante la notable actriz, el desconocido probó que se hallaba muy acostumbrado a tratar señoras.

Fue desde aquella noche un contertulio más del saloncillo, y poco después un predilecto de la familia, que le abrió, como a mí, las puertas de su casa. De la comedia, ni hablar.<sup>36</sup>

Aparte de Luis Ruiz Contreras, entre los variopintos adeptos al saloncillo, también figuraban los críticos Pedro Bofill (*La Época*) y Federico Urrecha (*El Imparcial*), el autor Eugenio Sellés, algunos miembros de la aristocracia como el marqués de Viluma o Rodríguez Correa –un influyente e ingenioso contertulio del salón de la Duquesa Ángela en el palacio de Medinaceli–, el comandante de infantería Diego Fernández Arias o el ya mencionado juez Torrecilla, que ayudó con frecuencia a Palencia en situaciones difíciles. Formaban parte, asimismo, del círculo social de Tubau-Palencia, “algunos directores de periódicos y revistas ignotas que entre dos artículos de Banca o de Agricultura publicaban una crónica teatral para tener *derecho* a localidades en días quebrados y lucir a sus cónyuges respectivas, por cierto arrogantes y guapetonas”<sup>37</sup>.

Con todos estos individuos de dispar procedencia, María y Ceferino anhelaban constituir en la Princesa un “Club Artístico Teatral”, a costa de considerables sacrificios económicos. Los *hojalateros*, es decir, los críticos incondicionales que campeaban coti-



*Rincón del saloncillo del Teatro de la Princesa.*

*Los domingos, entre las dos funciones, María y Ceferino compartían su cena con algunos invitados que agradecemos aquella confianza. Mientras no se le dijera que había otros autores, además del de La charra y El guardián, y su predilecto Sardou, Palencia era el hombre más campechano y amable del mundo. Con su risa bonachona y sanchopanesca subrayaba todos los asuntos que no se relacionaran con su teatro y su actriz. Más allá de su despacho de localidades no había inteligencia teatral admisible.*

*(Luis Ruiz Contreras. Medio siglo de teatro infructuoso).*

dianamente en el saloncillo, se involucraban en las decisiones de la programación, entre acalorados debates, humo de cigarros, e incluso, comidas exóticas de receta literaria:

Allí se comieron las uvas de Año Nuevo cuando esa ceremonia todavía no era costumbre generalizada, y después del estreno de *Francillon* saboreamos la ensalada cuya receta da en su obra Dumas hijo. Allí sirvió Ángel Muro un arroz, a escote, que no pudimos atravesar, y los domingos, entre las dos funciones, María y Ceferino compartieron su cena con algunos invitados que agradecíamos aquella confianza.<sup>38</sup>

Este ambiente familiar distinguía el saloncillo de la Princesa de los más comedidos del Español y la Comedia. La relación distendida que así se establecía entre los asistentes, promovida por el carácter jovial de Ceferino y la espontánea simpatía de María, favorecía el establecimiento de acuerdos, la consecución de proyectos o el hallazgo de soluciones a los no pocos problemas de gestión del coliseo. Así pues, gracias a su pertinaz presencia en el “Club Artístico”, Federico Urrecha consiguió que Palencia escenificara su *Genoveva*; Eugenio Sellés logró el reestreno de su nueva versión de *Las vengadoras* y hasta el propio juez Torrecilla, cuya introducción en el hermético mundillo ya hemos relatado, fue gratificado con la dirección de su comedia tras años de espera y muchos favores de orden legal.

### El *star-system* de los “90” y la crítica

Como acertadamente señala José Deleito y Piñuela, que les conoció personalmente, el repertorio de Tubau-Palencia es esencialmente *feminista*, dado que las obras que lo constituyen siempre permiten a la primera actriz realzar sus aptitudes y cualidades artísticas. En efecto, María Tubau es el centro de gravedad de la compañía. Su marido la rodea de comediantes mediocres para que ninguno sea capaz de superarla. Por desgracia, en aquella época, son escasos los actores que reciben una formación adecuada, pues no existe una infraestructura eficaz dedicada a la pedagogía de la interpretación. Consecuencia: la mayoría de los actores caen en el amaneramiento, el gesto forzado y estereotipado, el muy usado *latiguillo*, o la búsqueda de la pose frente al espejo que luego repiten en el escenario, maquinalmente, mientras el apuntador les sopla las réplicas de un papel que ni siquiera han memorizado. Sólo los más favorecidos económicamente o con estratégicas relaciones sociales tienen la posibilidad de escapar del obligado, y casi siempre estéril, periodo de meritoriaje en una compañía o de evitar el paso por el Conservatorio, cuyo sistema formativo es poco riguroso y mediocre.

Un comediante que haya pasado por el Conservatorio es un mirlo blanco; y lo más sensible es que la enseñanza que se da en aquel Centro es tan deficiente que los que en él aprendieron no suelen diferenciarse de los que sólo se guiaron por sus naturales aptitudes y sus decidida afición.<sup>39</sup>

Por tanto, la otra alternativa consiste (para los afortunados) en recurrir a clases particulares de los grandes maestros: María Tubau y María Guerrero tuvieron la suerte de recibir los consejos y positivas orientaciones de Teodora Lamadrid, pero Margarita Xirgu, de origen humilde, se vio obligada al aprendizaje autodidacto.

La concepción narcisista que tanto María Tubau como Ceferino Palencia tienen de su colectivo es una consecuencia más del inconstante mar de egocentrismos por el que navega a trancas y barrancas el negocio teatral. Dicha situación se origina en la propia estructura de la compañía que constituye un complejo sistema empresarial, coaccionado por unos factores aplicables al conjunto de la profesión. Por una parte, prevalece el ánimo de lucro sobre la investigación artística, pues la implacable competencia y la carencia de un apoyo estatal, impiden que sea de otro modo. Por otra, impera una organización jerárquica: cada uno de sus miembros se somete a la voluntad del empresario y de la estrella, que suele ser mujer, atractiva y debe estar siempre impecablemente vestida, para mayor reclamo e imagen de marca de la empresa. Estas prioridades determinan el repertorio: debe ser amplio, variado y estar compuesto de aquellas obras que cosechan mayores recaudaciones de taquilla. Como cada actor está obligado, dadas las circunstancias de la jungla empresarial, a luchar por sus propios intereses, no existe un espíritu de cooperación, ni un sentimiento de pertenencia a un equipo artístico. Ello revierte, lógicamente, en la calidad del resultado: un mal reparto de papeles no correspondiente a las aptitudes físicas o creativas de los intérpretes; una ausencia de unidad en la dirección escénica; una infructuosa labor en los escasos ensayos y una falta de coherencia en el repertorio. Esta marcada heterogeneidad ocasiona el desbarajuste y la imprevisión de las empresas y artistas, que da lugar a informaciones contradictorias en la prensa: no se sabe con seguridad, hasta el último momento, quiénes van a ser los componentes definitivos de las compañías, ni cuál de ellas ocupará los teatros durante la temporada por inaugurar. Eduardo Bustillo lo denuncia irónicamente en 1894:

¿A qué llamar *compañías* a las nuestras, si actrices y actores no saben nunca cuántas horas van a ser compañeros? La ambición del uno; la susceptibilidad de la otra; el papel que se dio a éste; el autor con quien se enojó aquella; el color de un traje; un aplauso que no llega; un rumor inesperado: cualquier cosa arranca una figura de un cuadro de compañía.<sup>40</sup>

En tanto que diva, la actriz principal cuyo apellido, junto con el del empresario o primer actor, son los que conforman el nombre de la compañía (Tubau-Palencia; Vico-Calderón; Cobeña-Morano, etc.), debe aparecer en escena como un modelo de belleza y distinción. La elección del vestuario es, por este motivo, primordial e independiente de las características del personaje por caracterizar. Elegancia, originalidad, suntuosidad son las cualidades más valoradas y esenciales que la estrella debe ostentar. El escenario se asemeja, en cierto modo, a una pasarela donde se exponen los diseños de los grandes modistos. De hecho, en las críticas aparecen con sorprendente frecuencia valoraciones relativas al vestuario exhibido por la primera actriz. La revista quincenal *El Arte del Teatro* abre incluso una sección titulada *La Moda en el Teatro* dedicada a describir las particularida-

des del traje más sobresaliente de los últimos estrenos, junto al retrato fotográfico de la diva que lo luce. Esta práctica singular de mezclar moda y vestuario teatral es una manifestación más de la gran influencia que las costumbres parisinas ejercen en Madrid:

Desde que en España comenzó el Teatro a extender su esfera de acción, dando, más que acogida favorable, preferencia decidida a las obras extranjeras, y se hizo preciso desplegar el mismo lujo en la presentación de las obras para ofrecérselas al público con el carácter que le es propio, la moda, enseñoreada del Teatro, obligó a las actrices a presentarse en la escena con trajes tan lujosos que, como en París, pudieran considerarse como verdaderos modelos de elegancia y buen gusto, y lo mismo, y por las mismas causas, establecida la competencia entre las artistas y la noble emulación entre los modistos, la moda tuvo su escaparate en los escenarios madrileños, que son hoy una exposición de los modelos más artísticos que la iniciativa y el buen gusto de los artífices extranjeros y nacionales son capaces de producir.<sup>41</sup>

El cuidado de la apariencia física y de la vestimenta no sólo es fundamental para forjar una imagen de notoriedad de la compañía, sino que además es una exigencia propia de la profesión del actor: tan importante resulta como las facultades artísticas o el talento. Sin embargo, hay otra cualidad más que demostrar para conquistar el beneplácito del auditorio y las autoridades: la virtud. Si la cuestión moral es un factor determinante para la admisión de la obra estrenada, el comportamiento social de los dirigentes de la compañía lo es aún más. La virtud del elemento femenino, aunque sea en apariencia, cuenta mucho a la hora de valorar el conjunto artístico. El caso de María Tubau es, en este sentido, francamente peculiar: sus personajes favoritos eran cortesanas, mujeres coquetas que embelesaban, con sus encantos, a algún alto mando o esposas infieles quemadas por una pasión adúltera. En contrapartida, exhibía una devota fe cristiana cada vez que se presentaba la ocasión de hacerlo y, en particular, fuera de Madrid. Por ejemplo, antes de inaugurar su campaña en la Princesa en 1890, cumplió un voto piadoso, con importante donativo incluido, a los pies de la Virgen del Pilar de Zaragoza<sup>42</sup>. Tampoco dudaba en consultar al clérigo local, al inicio de cada gira para que examinara el contenido de la programación:

En sus excursiones por provincias, María Tubau no dejaba de visitar al obispo y someter a su censura el repertorio para que retirase lo que le pluguiera. Como el encanto de la virtud aumenta con los atractivos de la persona, satisfechos de la visita, los pastores de la Iglesia mostraban mayor tolerancia, y para no perjudicar los intereses de una virtuosa madre de familia solieron hacer la vista gorda y dejaron pasar alguna obreja en que sin duda colaboró el Demonio, aunque la traducción la descargara un tanto del maleficio.<sup>43</sup>

Pero no sólo la virtud era una garantía segura del buen funcionamiento de la empresa teatral. Era preciso promocionar sus actividades y sus principales figuras por todos los medios imaginables, y especialmente, en la prensa. Respecto a dicha práctica cabe destacar el suceso siguiente. En una de las más brillantes campañas que la compañía hizo en la Princesa, María Tubau fue agraciada con el título de *Doctora en Arte Dramático*, cuya concesión queda recogida en este curioso manifiesto:



*Concepción Oria de la compañía del Teatro de la Princesa luce un traje confeccionado por la casa Juárez. "La Moda en el Teatro", sección de El Arte del Teatro nº 4. (Mayo de 1906).*

Yo, LA FAMA, al mundo hago saber: que reunidas por orden de Apolo en el Parnaso todas las Musas, formando tribunal bajo la presidencia de Talía, por aclamación y sin ejemplo han nombrado DOCTORA EN ARTE DRAMÁTICO a la eminente e inspirada actriz española María Tubau. Mensajera yo de esta nueva, entrego hoy a la agraciada el título y el birrete, haciendo constar que cumplo fielmente mi misión. LA FAMA.

En la representación del Parnaso español certificamos: que es cierto cuanto LA FAMA dice.

Madrid, 14 de marzo de 1891.<sup>44</sup>

El documento venía respaldado por las firmas de numerosos autores y personalidades: A. Cánovas del Castillo, José Zorrilla, Emilio Castelar, R. de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, José Echegaray o Eugenio Sellés, así como por las de los críticos pertenecientes a la prensa de mayor difusión como: Alfredo Vicenti de *El Globo*, Luis Ruíz Contreras de *El Resumen*; Vicente Sanchiz (seudónimo: "Miss-Teriosa") de *El Clamor*, Miguel Moya de *El Liberal*, Federico Urrecha de *El Imparcial* o Diego Fernández Arias de *La Correspondencia Militar*.

Según afirma Luis Ruíz Contreras en su estudio retrospectivo *Medio Siglo de Teatro Infructuoso*, la concesión de la mención honorífica fue idea de Ceferino Palencia. Siendo Diego Fernández Arias, director propietario de *La Correspondencia Militar*, asiduo asistente al saloncillo de la Princesa y amigo del empresario, aquel satisfizo la demanda de éste y se encargó de recoger las firmas<sup>45</sup>. Cabe precisar que *La doctora* era el título de un vodevil de Alejandro Dumas protagonizado por María Tubau: en uno de los actos de la obra, la primera actriz tuvo que llevar el birrete y la toga, papel con el que cosechó un importante triunfo y cuya caracterización establece, sin duda, cierta relación con el mencionado hecho.

La anécdota es significativa. ¿Cómo valorar el documento publicado? ¿Se trataba de una graciosa maniobra para popularizar aún más el ya incuestionable prestigio de la primera actriz? Sea lo que fuere, el hecho indica una realidad que Manuel Cañete denuncia en una de sus críticas quincenales para la *La Ilustración Española y Americana*:

Como los diarios más propensos a maldecir de cuanto no les halaga o no pertenece a su cofradía tienen formada una especie de sociedad de seguros mutuos con poetas de sus ideas o con los que buscan y solicitan su apoyo, no hay que hacer gran caso de ciertas alabanzas ni que dar demasiado valor a ciertas censuras. Para la mayor parte de nuestros falsos apóstoles de tolerancia, los que no participan de su opinión ni transigen servilmente con sus desvaríos no pueden tener talento, ni saber, ni inspiración, ni nada. Así vemos que hasta periódicos formales y de crédito bien ganado incurren en la vergonzosa debilidad de abrir sin reparo sus columnas a las groseras lucubraciones que disparan advenedizos desvergonzados e ignorantes contra corporaciones y personas respetabilísimas, acaso porque éstas viven fuera del círculo que ellos frecuentan, o porque no les rinden parias.<sup>46</sup>

En efecto, el sectarismo y un cierto espíritu masón caracterizan las relaciones de los críticos con las compañías y los autores. Ello conlleva, lógicamente, el falseamiento de unos juicios supuestamente objetivos y, por tanto, la frecuente esterilidad de la valora-

ción artística publicada. A pesar de su aparición en la prensa unos años antes del periodo al que ahora nos estamos refiriendo (1887), las mencionadas observaciones de Manuel Cañete siguen vigentes en la década de los 90. Bien es cierto que era un ácido y severo moralista, pero conviene tener en cuenta las opiniones de este catedrático por haberse mantenido un tanto al margen de los saloncillos y gozar de gran notoriedad: sus reflexiones respecto a la actualidad teatral son, con toda probabilidad, mucho más neutrales que las de otros de su mismo colectivo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> María Tubau debutó en la Zarzuela, se formó con Matilde Díez y Teodora Lamadrid en la década de los 60 y posteriormente marchó a Granada. Una primera boda precoz con un abogado burgalés la mantuvo al margen de las tablas durante algún tiempo, hasta su regreso a Madrid, tras quedar viuda a mediados de los 70. Datos recogidos en: DELEITO Y PIÑUELA, José: *Estampas del Madrid Teatral fin de siglo*. Madrid: Saturnino Calleja, s.a. p. 235.
- <sup>2</sup> “Fortuny” citado por RUIZ CONTRERAS, Luis: *Medio siglo de teatro infructuoso*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1930. p. 155.
- <sup>3</sup> CAVIA, Mariano de: *La Ilustración Española y Americana*; 22 de diciembre de 1891; p. 398.
- <sup>4</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*, 30 de septiembre de 1890; p. 190.
- <sup>5</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Obr. cit.* (1930); p. 114.
- <sup>6</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*, 30 de septiembre de 1890; p. 190.
- <sup>7</sup> BUSTILLO, Eduardo: *La Ilustración...*; 22 de enero de 1894; p. 46.
- <sup>8</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Obr. cit.* (1930); p. 115.
- <sup>9</sup> COBOS CASTRO, Esperanza: *Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920)*. Córdoba: edición de la autora, 1981.
- <sup>10</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*, 15 de diciembre de 1890.
- <sup>11</sup> MATOSES, citado en la *Gaceta Teatral Española*, 9 de febrero de 1892; Año I; n1 5.
- <sup>12</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Obr. cit.*; (s.a.); p. 252.
- <sup>13</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*, 15 de Enero de 1891; n1 II, p. 35.
- <sup>14</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Obr. cit.* (s.a.); p. 245.
- <sup>15</sup> DE CAVIA, Mariano: *La Ilustración...*, 22 de diciembre de 1891; p. 398.

- <sup>16</sup> ZAMACOIS, Eduardo: *Desde mi butaca. Apuntes para un psicología de nuestros actores*. Barcelona: Maucci, 1911. p. 217.
- <sup>17</sup> PAR, Alfonso: *Representaciones shakespeareanas en España*. Madrid: Balmes, 1936.
- <sup>18</sup> *La Ilustración...*, s/n, 8 de noviembre de 1899.
- <sup>19</sup> BUSTILLO, Eduardo: *La Ilustración...*, 22 de enero de 1893; p. 50.
- <sup>20</sup> SASSONE, Felipe: *María Guerrero, la grande*. Madrid: Escelicer, 1943. p. 48.
- <sup>21</sup> SASSONE, Felipe: *Ibid.*; p. 52.
- <sup>22</sup> BUSTILLO, Eduardo: *La Ilustración...*; 30 de noviembre de 1894; p. 326.
- <sup>23</sup> "Los Teatros madrileños", s/n, en la *Gaceta Teatral Española*, 29 de abril de 1892; Año I; n115.
- <sup>24</sup> BUSTILLO, Eduardo: "Campañas Teatrales", *La Ilustración...*, 15 de Abril de 1899; p. 223.
- <sup>25</sup> BUSTILLO, Eduardo: *La Ilustración...*, 30 de diciembre de 1899; p. 379.
- <sup>26</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Obr. cit.* (s.a.); p. 249.
- <sup>27</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Ibid.*; p. 247.
- <sup>28</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio: "Enrique Gaspar y el Teatro de la Restauración", *Las personas decentes*, de Enrique Gaspar. Madrid: ADE, 1990. (Serie: Literatura Dramática, n14). pp. 9-56.
- <sup>29</sup> Carta de Ceferino Palencia del 22 de agosto de 1900. Recogida por Poyán Díaz en *Epistolario inédito*, cit. v. II, pp. 184-186. Citada por Juan Antonio Hormigón en GASPAS, Enrique; *Ibid.*; p.30.
- <sup>30</sup> CANALS, Salvador en *El Teatro*, suplemento mensual de *Nuevo Mundo*, marzo de 1901; pp. 4-9.
- <sup>31</sup> ZAMACOIS, Eduardo: *Obr. cit.* (1911); p. 213.
- <sup>32</sup> Crítica firmada por "A." en *La Ilustración...*; 8 de noviembre de 1897; p. 283.
- <sup>33</sup> SÁ DEL REY, Enrique: "Las alegres comadres", *El Arte del Teatro*, n° 27; 1 de mayo de 1907; p. 10.
- <sup>34</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Obr. cit.* (1930); p. 154.
- <sup>35</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Obr. cit.* (s.a.); p. 237.
- <sup>36</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Obr. cit.* (1930); p. 135-136.
- <sup>37</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Ibid.*; p. 143.
- <sup>38</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Ibid.*; p. 134.
- <sup>39</sup> "Armando Gresca": "Crónica teatral: La ignorancia de los cómicos", *El Arte del Teatro*, 15 de julio de 1906.
- <sup>40</sup> BUSTILLO, Eduardo: *La Ilustración...*, 30 de septiembre de 1894; p. 187.
- <sup>41</sup> "La Moda en el teatro", s/n, *El Arte del Teatro*, 15 de julio de 1906; p. 10.
- <sup>42</sup> "Nuestros grabados", s/n, *La Ilustración...*, 22 de abril de 1891; p. 348.
- <sup>43</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Obr. cit.* (1930); p. 156.
- <sup>44</sup> Citado en *El Teatro*, Suplemento mensual de *Nuevo Mundo*, n° 34. Madrid, julio de 1903; p.11.
- <sup>45</sup> RUIZ CONTRERAS, Luis: *Obr. cit.* (1930); p. 154.
- <sup>46</sup> CAÑETE, Manuel: *La Ilustración...*, "Los Teatros". n° XII; 30 de marzo de 1887; p. 207.



## Capítulo III

# La renovación





*Retrato de André Antoine reproducido en El Teatro, suplemento mensual de Nuevo Mundo n° 33.  
(Junio de 1903).*

### III. La renovación

#### El *Théâtre Libre* en la Princesa

El *Théâtre Libre*, fundado por André Antoine (1858-1943) estrena, entre 1887 y 1896, las obras de 114 autores, de los cuales 64 se presentan por primera vez ante un público. Estas cifras evidencian la existencia de una nueva generación de escritores dramáticos al tiempo que confirman el impulso decisivo dado por Antoine a un sistema teatral estancado. Desde la humilde sede del *Théâtre Libre*, lugar de investigación que acoge a todos los rechazados por el Odeón y otras salas, lucha contra el conservadurismo oportunista que domina los escenarios oficiales parisinos. Él descubre los talentos de François Curel, Eugène Brieux, Henri Bernstein, Georges Courteline, Henri Fèvre, Jean Jullien o Jules Renard, todos ellos agudos observadores de la problemática social subyacente que la buena sociedad burguesa pretende ocultar bajo una apariencia de intachable rectitud. Aún así, aquellos no dudan en satirizar las múltiples facetas de la actualidad, ni temen la polémica que sus perspectivas levantan: los procesos electorales, la magnificencia del mundo de las finanzas, los abusos coloniales, los matrimonios de conveniencia, el lado oscuro de la justicia, o la explotación del individuo. Las obras provocadoras de dichos dramaturgos aparecen en medio de un panorama dramático muy similar al de España: en Francia, prima la búsqueda del efectismo escénico, destinado a asegurar el protagonismo de los primeros actores y la distracción del público. También prevalece el *star-system*, en detrimento de una concepción justificada del reparto y siempre se representan a los mismos autores, consagrados por las clases acomodadas. Para combatir el anquilosado mecanismo de producción vigente en su país, Antoine adopta una política teatral dinámica, centrada en cuatro aspectos básicos: la programación de obras nuevas; una sala confortable; localidades a precios muy económicos y una compañía estable. Estos preceptos revolucionarios para la época incidirán en el cambio paulatino que experimentará, unos años más tarde, la concepción del hecho teatral en España.

A partir de la década de los 90, surgen una serie de tentativas que toman el pensamiento de Antoine como modelo. En Barcelona, Felip Cortiella e Ignasi Iglesias crean la

*Compañía Libre de Declamación* (1896) y Adrià Gual funda el *Teatro Íntim* (1898). En Madrid, Jacinto Benavente y Ramón del Valle-Inclán promueven las actividades del *Teatro Artístico* (1899) y Francisco Villaespesa las de su *Teatro Libre*. Tales iniciativas se deben a una toma de posición respecto al espíritu mercantilista que domina la empresa teatral española, y se inscriben en un debate que va cobrando un énfasis creciente en la página impresa, a lo largo de la primera década del siglo XX. Por otra parte, la cuestión está fuertemente vinculada al movimiento regeneracionista. A ella aluden con insistencia los intelectuales que se adhieren a la causa modernista, los mismos que promueven la introducción en nuestro país de las vanguardias europeas. Así en 1902 Gonzalo Guasp reitera:

¡Cuán necesitados estamos de un teatro libre español que, a semejanza del de Antoine en París, de donde proceden entre otros Brieux, Lavedan, y Curel, nos emancipe del *tartuflismo*, del lirismo anticuado y de las bufonadas repugnantes, cuya insignificancia nos mueve, y que hoy imperan en nuestra escena!<sup>1</sup>

La Princesa, foro catalizador de los grandes movimientos estéticos, reflejó dichas inquietudes artísticas: entre 1898 y 1908 la doctrina del *Théâtre Libre* y sus epígonos afloraron tanto en la programación como en las sucesivas fórmulas de gestión adoptadas por sus directores, aunque no de forma continuada. La influencia que las ideas de Antoine ejercieron en los creadores vinculados a este teatro se manifestó de muy diversas maneras. Una de ellas fue el estreno de algunos autores franceses que se beneficiaron de su política de promoción como Émile Zola, Eugène Brieux o Jean Aicard. Otra fue la presencia de la compañía Suzanne Desprès que marcó un hito en la temporada de 1905. Más adelante, los proyectos de popularización del hecho teatral, formulados por Emilio Thuillier, o las medidas adoptadas por Federico Oliver, inspirados en las medidas que Antoine prodigaba como único remedio contra la crisis, constituyeron una celebrada esperanza de renovación.

En noviembre de 1898, la compañía de Antonio Vico y Luisa Calderón estrena *Teresa Raquin* (1873), drama en cuatro actos, traducido por Luis Ruiz Contreras. Pese a la indudable calidad de la obra, basada en la novela homónima de Émile Zola, ésta no escapa de la censura ejercida por los críticos más influyentes (los conservadores) que digieren mal el realismo a ultranza del autor francés. Aquellos le reprochan la crudeza con la que expone las situaciones y la deformación, casi caricaturesca, del carácter de los personajes. No olvidemos que fue un feroz precursor del naturalismo, al que consideraba el único enfoque capaz de expresar el estado social contemporáneo. Émile Zola daba por caducadas, exceptuando el teatro clásico, las demás fórmulas, es decir, el drama romántico, el vodevil y la obra de tesis. No obstante, los espectadores de la Princesa acogieron favorablemente *Teresa Raquin* y, en especial, la labor interpretativa de los actores protagonistas:

El público que acudió al teatro de la Princesa apreció el detenido y atinado estudio que Luisa Calderón hizo del difícil papel de la protagonista; quizás en el que con más fuerza se han revelado las cualidades de artista tan notable. (...) El papel de Lorenzo fue un verdadero triunfo para Antonio Vico, que sabe suplir la mengua de sus facultades con ese arte exclu-

sivo de los grandes actores, que le lleva a hacer de una mirada, de un gesto oportuno, expresión más viva y elocuente que la más intencionada palabra.<sup>2</sup>

Las compañías francesas acudían con regularidad al coliseo para representar, en versión original, sus últimas producciones: la calle del Marqués de la Ensenada (aún no existía la calle Tamayo y Baus) suponía una parada obligatoria en sus giras anuales. Con la obra de Eugène Brieux (1858-1932) titulada *Les remplaçantes* (cuya traducción literal es *Las sustitutas*, pero cuyo verdadero significado es “Las amas de cría”) se presentó la actriz Suzanne Desprès ante el público madrileño. La comedia en tres actos de Eugène Brieux, autor dramático popularizado por las puestas en escena de Antoine y estrenado en el teatro homónimo de París el 15 de febrero de 1901, pertenece al género de tesis. Como sus obras anteriores (*Blanchette*, 1892; *L'engrenage*, 1894; *La couvée*, 1893, *Le berceau*, 1898; *La robe rouge*, 1900, entre otras), *Les remplaçantes* es un texto demostrativo, social y feminista. El autor plantea un problema, basado en un suceso de la actualidad, para el que propone una solución moral, con el afán de aleccionar a una sociedad que considera corrupta. Esta postura no es casual. Brieux manifestó siempre contundentemente su adhesión al *Théâtre Libre*, al defender con férrea fidelidad las reivindicaciones definitorias de su colectivo: el derecho a escribir sobre otras cuestiones que el sempiterno problema de la pareja; la total libertad del dramaturgo para abordar cualquier temática, por polémica que fuera, así como el deber de debatir sobre la actualidad. Tamañas exigencias, que hoy nos parecen naturales son, para la sociedad de aquella época, absolutamente inauditas, pues aún prevalecía la censura dramática.

En Madrid, la reacción de público y crítica, fue francamente estupenda. Citemos, a propósito, un fragmento del divertido artículo publicado en *La Biblioteca Ilustrada* del 22 de noviembre de 1905, firmado por “Miss-Teriosa” (seudónimo de Vicente Sanchiz):

En efecto, Suzanne Desprès es hoy una actriz de cuerpo entero, con personalidad propia, con escuela que se separa de lo que constituye la *especialidad parisiense*, y con facultades excepcionales que le permiten apoderarse del público en determinados momentos, sacudiendo todos los organismos con el fluido de la emoción artística y demostrando prácticamente que están en lo cierto, aquellos que llaman al teatro el *Gólgota de la Idea*.

(...) En *Les remplaçantes*, Eugène Brieux fustiga duramente a las madres que amamantan sus hijos con pechos mercenarios y a la especulación implantada en ciertos parajes donde los maridos explotan a sus mujeres, convirtiendo el lecho conyugal en un verdadero establo destinado al fomento de las vacas de leche.<sup>3</sup>

Seguidamente, la misma compañía puso en escena *Le détour*, de Henri Bernstein (1876-1953). Con esta obra, una de las primeras que escribió para el *Théâtre Libre*, el autor francés se dio a conocer en el Teatro del Gymnase de París el 5 de enero de 1902. Bernstein aborda aquí el estudio psicológico y transforma el escenario en un espacio cerrado, sin salida, en el que los valores morales, las pasiones y el egoísmo más inhumano se enfrentan violentamente. *Le détour* no agradó tanto como *Les remplaçantes*, princi-



*La primera actriz francesa Suzanne Desprès.  
Retrato reproducido en El Teatro, suplemento mensual  
de Nuevo Mundo n° 33. (Junio de 1903).*

palmente por la falta de consistencia de los caracteres, aunque crítica y público quedaron deslumbrados por “la magistral interpretación que hizo Suzanne Desprès del carácter de la heroína y por el arte supremo que derrocha en algunas escenas la inspirada y colosal artista, que se crece de un modo maravilloso, colocándose ante el espectador a cien codos por encima de la obra”<sup>4</sup>.

\* La presentación de una notabilidad extranjera constituía, irrevocablemente, una atractiva novedad para el público madrileño, así como una cita social obligada para la aristocracia y la alta burguesía. De hecho, al estreno de *Le détour*, acudió la Infanta Isabel:

S.A.R. llamó a Suzanne Desprès cuando terminó el acto segundo y felicitó a la artista que agradeció infinitamente la prueba de distinción que le otorgaba la augusta dama española.<sup>5</sup>

Precisemos, como contraposición significativa, que el francés era el idioma clave de la enseñanza recibida por las clases acomodadas, pero la mayoría de los espectadores lo desconocían. Por tanto, la excelente acogida que, en general, recibían las compañías extranjeras en la capital española se debía más a un requisito de orden social que a un indicio de empatía intelectual. En la prensa aparecen, con frecuencia, alusiones satíricas al comportamiento de ciertos sectores del público durante las representaciones:

Van a ver y a que los vean; el órgano auditivo les es completamente inútil, lo archivan y se entretienen en tomar postura y mirar. Cuando la colonia francesa ríe, sueltan ellas la carcajada; cuando aquella está seria, adquieren estas una gravedad visible. Es decir, compran a peso de oro el oficio de autómatas, que es el peor de los papeles que se pueden representar en el mundo.<sup>6</sup>

Esta fascinación por el teatro del país vecino fomenta la traducción masiva de las obras estrenadas en París. Los primeros actores de las compañías españolas aprovechan la circunstancia para sus “funciones a beneficio”: recordemos el caso de María Tubau, aunque también se dan otros en la trayectoria de la Princesa, como Francisco Morano, figura estelar del elenco dirigido por Federico Oliver y Carmen Cobeña. A finales de la temporada de 1908, el actor elige *Papa Lebonnard*, de Jean Aicard (1848-1921) para celebrar su beneficio. La obra tiene un carácter excepcional en la producción del autor francés, pues se basa en la novela y la poesía de orientación costumbrista. Drama en cuatro actos y en verso, fue el único texto teatral extenso que escribió. Antoine lo programó en el *Théâtre Libre* a principios de la temporada de 1889. Como todas las obras seleccionadas por este director de escena, *Papa Lebonnard* adopta una postura polémica respecto a los usos y costumbres de las clases dominantes: ironiza sobre la aspiración obsesiva de la burguesía a emparentarse con la nobleza.

Jean Aicard defiende y justifica la libertad amorosa, a través del personaje del Padre, frente al matrimonio de conveniencia que la figura de la Madre pretende imponer a sus hijos, movida por sus sueños de “grandeza”. El conflicto familiar estalla y se resuelve con la revelación final de Papa Lebonnard, cuando éste grita con rabia el secreto que su esposa ocultaba temerosamente: la ilegitimidad de su primer hijo. Sus argumentos se vuel-



*Francisco Morano en Papa Lebonnard de Jean Aicard.  
Dirección: Federico Oliver. (Marzo de 1908).*

ven contra ella: el mal que pretende achacar a otros está en el centro de su existencia. La concepción decimonónica del honor queda así destruida por su propia inconsistencia: el factor humano pulveriza la presión social.

Obsérvese que se trata de una temática recurrente en la programación de la Princesa entre 1890 y 1909. Quizá por ello, a causa de cierto hastío, el Madrid intelectual de 1908 no aprueba el texto de Jean Aicard. José de Laserna, crítico de *El Imparcial*, condena su escaso valor literario, aunque reconoce “su efecto teatral seguro”. Su colega, “Armando Gresca”, columnista de *El Arte del Teatro* consigna que el noventa por ciento de los aplausos se debe a la creación del primer actor y no a la calidad de la obra. Por su lado, “Alejandro Miquis” censura con vehemencia *Papa Lebonnard*, desde las páginas de *El Diario Universal*:

Es una comedia perfectamente insoportable: una comedia a la antigua francesa, falsa, artificiosa, sin nada vivo ni real, con un carácter caprichoso como eje, unas cuantas frases que, si en su tiempo parecieron profundas y generosas, hoy completamente ajadas y demodées ya, producen un triste efecto.<sup>8</sup>

Estos juicios negativos se debieron, en parte, a la mala traducción de un tal “Augusto Abril”, seudónimo tras el cual se escondía, a decir de la prensa, un conocidísimo poeta. El traductor eliminó un acto entero e hizo una versión excesivamente literal, repleta de galicismos y giros propios de la lengua francesa. A pesar de ello, los elogios fueron unánimes para el protagonista de la función:

Más que con la palabra que el dramaturgo ha puesto en boca del personaje, con el gesto, con la actitud, con el tono de voz, con lo que es patrimonio absoluto del artista, dibujó Morano el tipo de Papa Lebonnard, impresionando y conmoviendo al público y produciendo en él una verdadera sugestión en las escenas culminantes del tercer acto, las únicas que ofrecen la intensidad dramática de que el autor se propuso saturar la comedia, sin conseguirlo, en la proporción que requiere el asunto.<sup>9</sup>

Francisco Morano clausuraba así una temporada brillante en la que había destacado especialmente interpretando el papel de Feliciano, el marido infiel de *Señora ama*. Tanto fue así que, finalizada la representación benéfica, Jacinto Benavente obsequió a su intérprete con una pieza titulada *De pequeñas causas...* Morano y Carmen Cobuña la leyeron para clausurar la velada.

## Apuestas por los nuevos valores

A lo largo de la primera década del siglo XX el Teatro de la Princesa debe enfrentarse a problemas de diversa índole, estrechamente relacionados con la honda crisis estética que desestabiliza el periodo. El primero de ellos, a la vez origen, causa y consecuencia de todos los demás es un notable descenso de la frecuentación, debido a un cambio en el comportamiento del público, que precisa ser previamente *contextualizado*.

La nueva y poderosa oligarquía emergente sustituye, poco a poco, a la aristocracia en los palcos y butacas de patio. En este periodo, la burguesía se está enriqueciendo de forma notable: goza de un extraordinario margen de acción y de mucho tiempo para el ocio y la *belle vie*. Su peculiar indolencia afecta incluso a la organización de las funciones y, por tanto, a la jornada laboral de los actores que se ven obligados a trabajar hasta la madrugada. En efecto: “el público de Madrid cada vez se levanta más tarde, cada vez come más tarde y cada vez se acuesta más tarde”<sup>10</sup>. La situación llega a ser insostenible: en marzo de 1905 se desata una huelga de teatros con su cierre consiguiente. El paro general tenía como propósito reivindicar la regulación de las diversas sesiones: existía una incompatibilidad horaria entre los recientes hábitos de los madrileños acomodados, que empezaban a aparecer por los teatros a partir de las diez y el artículo 17 del Reglamento de policía de espectáculos que disponía que éstos terminasen a las doce y media de la noche.

Como los coliseos que cultivaban el género grande (Princesa, Comedia, Español) solían iniciar sus funciones a las ocho y media, se encontraban con el patio de butacas vacío, mientras que los del género chico estaban siempre abarrotados a altas horas de la madrugada: la llamada “cuarta del Apolo” era la sesión de mayor popularidad entre las personas de alta condición social, incluido el propio Alfonso XIII. Sin embargo, a pesar del revuelo organizado, la huelga fue breve y vana: no se llegó a ningún acuerdo, no se produjo reforma alguna y prevaleció tenazmente el artículo 17, cuya autoridad legal llevaba nada menos que dieciocho años en desuso.

La anécdota es el reflejo de una época quebrantada por las controversias y las vacilaciones. El cambio de mentalidad que se está gestando provoca un estado de confusión general: los críticos ya no saben cómo clasificar las obras que escriben los más jóvenes; los autores buscan fórmulas más acordes con sus inquietudes, alentados por las vanguardias europeas; los espectadores se encogen de hombros con desdén o se revuelven contra los nuevos moldes que no acaban de asimilar; los actores temen el teatro de ideas cuyos dramas sin gritos y sin sangre requiere una interpretación sin los acostumbrados latiguillos ni efectismos, y los empresarios ya no saben qué programar para mantener a flote su compañía.

Dicha situación afecta particularmente a la Princesa. En un breve espacio de tiempo, entre 1905 y finales de 1907, se producen numerosos cambios en su gestión y organización: ni el prestigio de Emilio Thuillier, ni las propuestas del admirado José Tallaví o las de la compañía de Matilde Moreno y Francisco García Ortega, logran llenar el aforo, siendo las recaudaciones de taquilla tan miserables como determinantes para la sucesiva deserción de los empresarios. A este caos se debe una programación inconexa, conformada por reposiciones de escasa repercusión y estrenos de controvertida acogida.

### *Emilio Thuillier*

El caso de Emilio Thuillier es el vivo ejemplo de la oscilación incoherente: sus elecciones azarosas se debaten entre la búsqueda desesperada de beneficios económicos y el deseo de contribuir al movimiento renovador. Por ejemplo, su primera campaña en la Princesa (octubre de 1904 - febrero de 1905) está marcada por el eclecticismo. El empresa-

rio se decanta tanto por *El loco Dios* (octubre de 1904), con la que José Echegaray intenta aproximarse a la estética simbolista, como por su más radical contraposición: el costumbrismo realista de Victorien Sardou del que reestrena *Divorciémonos*. Emilio Thuillier, a imagen y semejanza de sus coetáneos, también alterna el vodevil francés con la tragedia clásica. En la mayoría de los casos, la programación de piezas tipo *La doncella de mi mujer* (diciembre de 1904), *Carambolas de amor* (febrero de 1905) o *Las viudas alegres* (enero de 1905) pretende ser una trampa eficaz para cazar espectadores, pero también es cierto que el Thuillier actor se había formado con la prosa de la alta comedia. Sus características interpretativas brillaban especialmente en este género, aunque su ambición llegaba mucho más lejos: dar vida a los héroes shakespearianos era su talón de Aquiles. En aquella época, atreverse a ello, y triunfar, significaba la consagración definitiva. Y Thuillier, de carácter aventurero, no pudo resistirse al reto de protagonizar *Otelo* en un escenario como el de la Princesa (febrero de 1905). Las tragedias de Shakespeare se habían dado a conocer en España por los divos italianos o franceses: Ermette Zacconi, Rossi, Salvini y Sarah Bernhardt. La comparación fue inevitable y Thuillier salió perdiendo.

El hecho de que la programación arbitraria de Emilio Thuillier, incluso cuando se sometía por completo a la dictadura del gusto burgués, no suscitara gran interés en Madrid, era ya un síntoma claro del proceso de mutación que creadores y opinión pública estaban experimentando.

La profunda saturación de las fórmulas teatrales decimonónicas aún latentes en *El loco Dios*, explican la frialdad con que fue recibido el drama, pese a que los críticos más diplomáticos achacaran su rechazo al antagonismo existente entre la sensibilidad de los primeros actores, Virginia Fábregas y Francisco Cardona, y las tensiones delirantes a que forzaban su ánimo los personajes creados por José Echegaray<sup>11</sup>. Pero no sólo el neorromanticismo se consideraba ya caduco, pese a que su principal precursor recibiera el Premio Nobel en 1904: los recursos de cómico efectismo, reiteradamente empleados en las comedias realistas francesas y los vodeviles que habían monopolizado los escenarios a finales del siglo anterior, resultaban, asimismo, demasiado convencionales e inverosímiles.

El hastío general hacia estos géneros se plasmó claramente en la reacción que los madrileños manifestaron respecto al breve repertorio presentado por la compañía de Jane Hading y Charles Le Bargy, con ocasión de su gira artística por España. Ambos eran primeros actores de la *Comédie-Française*; habían acudido al teatro de la Princesa por invitación de Emilio Thuillier. Contrariamente a la tradición, sus espectáculos no revolucionaron al auditorio como lo hicieron años antes Sarah Bernhardt o María Tubau interpretando los papeles del mejor teatro burgués. Esta deferencia se debió a la factura de las obras presentadas (noviembre de 1904), harto conocidas por los asiduos del coliseo: *Demi-monde* y *L'étrangère* de Alexandre Dumas, y *La châteleine* de Alfred Capus. La única novedad que Jane Hading y Charles Le Bargy estrenaron fue *Le retour de Jérusalem*, de Maurice Donnay. El drama relataba la historia de un amor imposible entre un católico y una judía, separados por los prejuicios de sus respectivas culturas. El argumento, basado en la arraigada oposición religiosa existente en Francia entre las doctrinas del judaísmo



*Virginia Fábregas y Francisco Cardona en Divorciémonos,  
de Victorien Sardou. Dirección: Emilio Thuillier. (Noviembre de 1904).*

y del catolicismo, no suscitó gran interés en la capital, por considerarse una problemática ajena a la actualidad española, argumento poco convincente. No obstante se valoró, “la naturalidad, la distinción, la fuerza expresiva y la delicadeza para expresar lo que llaman los franceses *nuances* del sentimiento”<sup>12</sup>. Aún así, no faltó el “público selecto y linajudo” a la obligada cita internacional.

Frente a la indolencia con que fueron acogidas todas estas iniciativas, Emilio Thuillier reaccionó buscando otros caminos que pudieran satisfacer la creciente necesidad de novedades. En noviembre de 1904 escenifica una obra que se inscribe en la cada vez más patente problemática de orden social. Se trata de *El catedrático*, drama en tres actos y en prosa del periodista, político y polifacético escritor José Francos Rodríguez. El texto, de tintes melodramáticos, establecía cierta conexión con la biografía del autor. Así como él, de origen humilde, tuvo que trabajar duramente desde la adolescencia para poder costear su carrera de medicina, así demuestra en *El catedrático*, la importancia de recibir una formación universitaria adecuada para alcanzar la plenitud vital. La imposibilidad de acceder a ella por parte de las clases humildes, a causa de sus limitaciones económicas, conduce a la marginación del individuo.

Respecto al drama de José Francos Rodríguez, los más conservadores se mostraron reacios. La búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas, alimentadas por una temática mucho más crítica y comprometida con la realidad social, provocaba una sistemática escisión entre la minoría intelectual y el público, mayoritariamente tradicional, que monopolizaba los aforos de los grandes coliseos.

Sin duda, a causa de esta empedernida resistencia Emilio Thuillier buscó los reales en un montaje de gran espectáculo, antes de emprender su larga gira por América. Encargó al escritor mejicano Alberto Michel que hiciera una adaptación de la novela histórica de Sienkiewitz: *Quo Vadis?* El dramaturgo recogió en ocho cuadros los episodios más relevantes del texto, titulados: “Una orden de Nerón”, “La orgía en el Palatino”, “El beso de Eunice”, “El Trastevere”, “El incendio de Roma”, “Los mártires”, “El circo romano” y “La muerte de Petronio”. Como terna estructura deja suponer, la obra constaba de numerosos personajes que se aprovecharon para crear escenas de multitudes, lo cual constituía un importante reclamo para el público. Al atractivo de estas composiciones escénicas corales, muy usuales y recurrentes en las representaciones operísticas, se aunaba el encanto de una cambiante y ostentosa escenografía que evocaba, con todo lujo de detalles, la Roma mítica de Nerón:

Vemos allí una orgía en el palacio de Nerón, con sus cráteras rebosantes de vino de Falerno, sus cortesanas ebrias como bacantes, sus cantos báquicos y sus lluvias de flores; asistimos a los agapes de los cristianos, oímos las predicaciones de Pedro, presenciamos el incendio de Roma, vemos los combates del circo y contemplamos la muerte de Petronio y de su esclava Eunice coronados de rosas y recitando versos de Anacreonte.<sup>13</sup>

El estreno, en enero de 1905, fue un éxito absoluto, el mayor de la temporada, tanto desde el punto de vista de la propiedad escénica, como en el aspecto interpretativo, cuyos

mayores honores correspondieron a Emilio Thuillier. Sin embargo, a pesar de la revancha victoriosa, las producciones anteriores habían agotado sus recursos económicos y la compañía tuvo que “cruzar los mares en busca de vil moneda con que dorar los apagados cuarteles de unos timbres de gloria conquistados en los patrios lares”<sup>14</sup>.

### *La odisea americana*

Ventajosamente contratada para Buenos Aires por el empresario argentino Faustino da Rosa, la compañía que se disponía a zarpar hacia el Nuevo Mundo, estaba constituida por la primera actriz Ana Ferri, a la que secundaban Luisa Calderón, Josefina Álvarez, María Comendador, Antonia y Angela Plana, Mercedes y Margarita Díaz y Matilde Ortiz. La parte masculina del elenco, encabezado por Emilio Thuillier, se componía de los Señores Montenegro, Raussell, Ricardo Manso, Francisco Comes, Martínez, Pastor, Manuel Díaz, Torrent, López, Sárraga y Aguirre.

El embarque fue apoteósico. A bordo del vapor *Espagne* subió una formidable impedimenta: un centenar de decoraciones de todas clases, muebles y *atrezzo* completo que, con los equipajes, sumaba el peso de 30.000 kilos. La expedición constaba, además, de 35 personas, incluyendo al representante de la empresa, un maquinista, un sastre y algunos criados de servicio. Todos ellos abandonaron el puerto de Barcelona el 21 de abril de 1905.

Tras 18 días de navegación, la embarcación atracaría en los muelles comerciales de Montevideo. La aventura se inició en el teatro Cibils de esta ciudad, donde la compañía debutó dando 10 funciones. Pasó después al Odeón de Buenos Aires, en donde se hicieron 50 representaciones, siguiendo la excursión por este orden: Rosario (12 funciones); Santa Fe (8 f.); Tucumán (10 f.); Córdoba (9 f.); Buenos Aires, Teatro Argentino (12 f.); Montevideo (7 f.); Valparaíso (42 f.), Antofagasta (9 f.); Iquique (22 f.); Lima (54 f.); Callao (8 f.) y finalmente, San José de Costa Rica (16 f.).

El repertorio presentado, esencialmente contemporáneo, aunque también incluía obras imprescindibles del repertorio clásico, fue el siguiente:

- José Echegaray: *Mancha que limpia*; *En el seno de la muerte*; *De mala raza*; *Mariana* y *Malas herencias*.
- Alfred Cappus: *El adversario* y *La castellana*.
- William Shakespeare: *La fierecilla domada*; *Otelo* y *Hamlet*.
- Benito Pérez Galdós: *La loca de la casa*.
- Joaquín Dicenta: *Juan José*; *Aurora* y *El señor feudal*.
- Victorien Sardou: *Fedora* y *Dora*.
- Jacinto Benavente: *Los malhechores del bien* y *La princesa bebé*.
- Ángel Guimerá: *Tierra baja*.
- Ohnet: *Felipe Derblay*.
- Blasco: *Los dulces de la boda* y *El angelus*.
- Emilio Mario (hijo): *El director general* y *Militares y paisanos*.

Además de estas obras, la compañía reestrenó el mayor éxito de la reciente temporada en la Princesa, *Quo vadis?* y repuso, en Buenos Aires, *Cyrano de Bergerac*, de Edmond

Rostand. Esta comedia se representó más de 30 veces, “con la circunstancia felicísima para Thuillier de estar haciendo la misma obra en otro teatro de la capital bonaerense el gran Coquelin”<sup>15</sup>.

La odisea duró un total de 15 meses durante los cuales se representaron 290 funciones. Empezar una gira transoceánica era, por aquel entonces, un propósito quijotesco: para que el esfuerzo titánico resultara rentable, Emilio Thuillier estableció que las jornadas de descanso coincidieran con los desplazamientos entre una ciudad y otra, pues los medios de transporte, en algunas regiones del país, estaban en estado de subdesarrollo, y se necesitaban varios días para llegar a algunos destinos remotos. Por otra parte, Thuillier nombró a Emilio Mario director-gerente de la compañía para que negociara los contratos con los empresarios argentinos, y se encargara del alojamiento y de las complicadas conexiones entre unos y otros transportes, así como de cualquier tipo de gestión administrativa. La responsabilidad de Emilio Mario era colosal: el director de la compañía no se conformó, como lo hacían frecuentemente María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en sus numerosas giras americanas, con circunscribir sus campañas a la capital bonaerense. Quiso abarcar un extenso territorio, tal y como lo refleja la larga nómina de teatros mencionados.

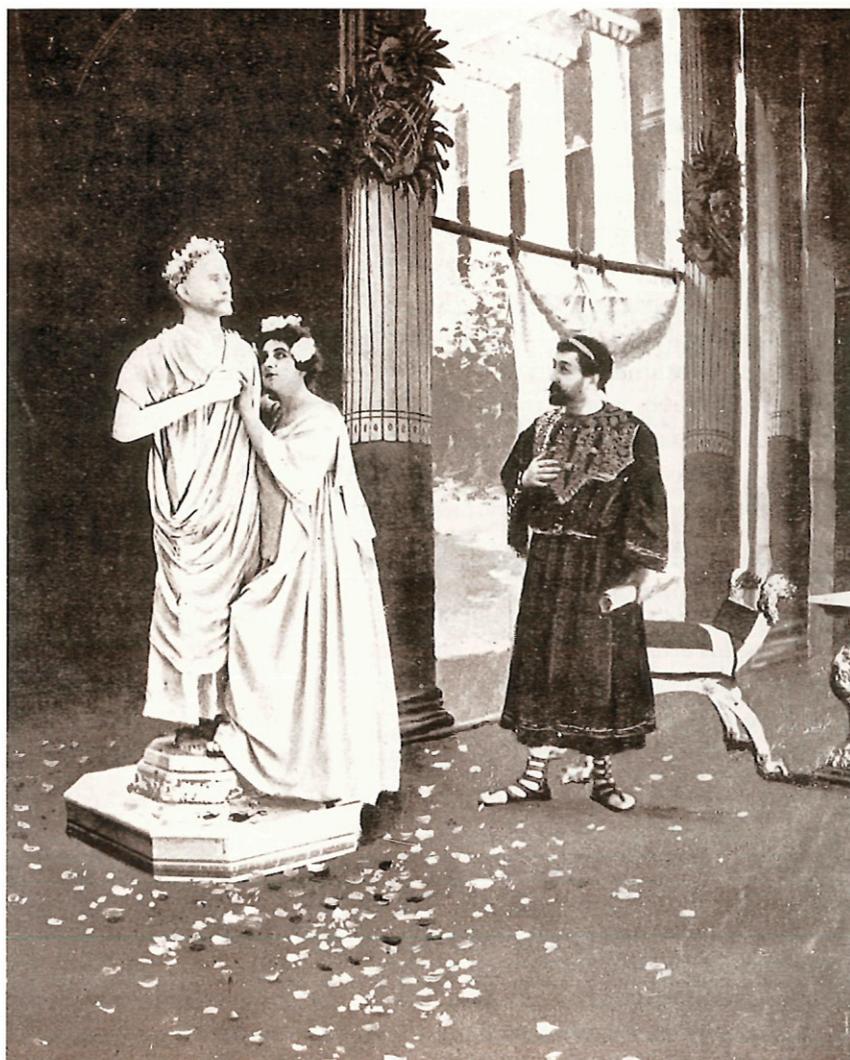
Es preciso recalcar la trascendencia de esta ambiciosa apuesta ya que, exceptuando los de Buenos Aires, los otros diez escenarios en los que Emilio Thuillier presentó su amplio repertorio, no habían sido pisados por ningún actor español célebre, desde los tiempos lejanos del insigne Rafael Calvo.

Enrique Sá del Rey, en su documentada crónica de la expedición, evoca “lo intrincado y costoso de las negociaciones previas con los dueños de los teatros en que han de actuar las compañías. Todos estos tratos —explica el periodista— se han de llevar a cabo por medio de agentes que, en la mayoría de los casos, quieren obtener por su trabajo tan exorbitantes comisiones, que, unido a lo mucho que pide el dueño del coliseo, son gastos de tal consideración, que ponen en peligro el buen resultado práctico de la campaña teatral, por pingües que lleguen a ser los ingresos”<sup>16</sup>.

En efecto, las funciones fueron un éxito: en los teatros visitados por la compañía se logró un lleno completo. Por término medio, la butaca se expendió a cinco pesos (equivalentes a entre 10 y 15 pesetas de 1906). Sin lugar a dudas, todo el mérito de los excelentes resultados económicos obtenidos recayó en la habilidad e inteligencia negociadora del director-gerente: gracias a Emilio Mario, el audaz empresario recaudó un millón seiscientos mil pesetas de ingresos, de los cuales quedó un beneficio líquido de veinte mil duros. A su regreso a España, Emilio Thuillier declaró a la prensa que estaba dispuesto a perderlo todo en sus campañas madrileñas, “volviendo a la América para ganar otra vez lo que el amor a su patria le hace no regatear en la Península”<sup>17</sup>.

### *Nuevas ideas para la Princesa*

La estancia de Emilio Thuillier en el extranjero modifica su visión del hecho teatral. Cuando regresa, en el otoño de 1906, al Teatro de la Princesa, anuncia una serie de medi-



*Ana Ferri, "Eunice", y Emilio Thuillier, "Petronio", en Quo Vadis?,  
de Alberto Michel/Sienkiewitz. Acto III: "El beso de Eunice".  
Dirección: Emilio Thuillier. (Febrero de 1905).*

das destinadas a la popularización del arte dramático. Su renovadora política se fundamenta en la considerable reducción de los precios de las localidades, la supresión de los abonos, la promoción del teatro de aficionados, la invitación de compañías nacionales y una programación centrada en las producciones contemporáneas. Los estrenos previstos abarcan:

- las obras de autores poco conocidos como *Pepe Rey* de Rafael Santana o *El rector de Vallfogona*, de Carulla;
- la adaptación de *El intruso*, de Vicente Blasco Ibáñez;
- las piezas francesas de corte naturalista *Numa Roumestan*, de Alphonse Daudet y *Le Père Lebonnard* de Jean Aicard;
- o las prometidas producciones de Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero, aún sin concretar.

Este conjunto de objetivos, directamente influidos por los que se fijó Antoine para conformar su *Théâtre Libre*, obtiene el respaldo entusiasta de los partidarios de la llamada *regeneración teatral*.

Las promesas de Thuillier se concretan ya desde el inicio de su segunda campaña en la Princesa, con la acogida de varios grupos no profesionales. Comienza el ciclo de teatro aficionado el día 21 de octubre de 1906, con unas funciones extraordinarias a beneficio de las escuelas de arte dramático de la Ciudad Lineal, que escogen tres comedias para la ocasión: *El cascabel al gato*; *El lucero del alba* y *El brazo derecho*. Seguidamente, la Sociedad “La Farándula”, dirigida por Alfredo Aláiz presenta la comedia *Tortosa y Soler*, y el juguete *La muela del juicio*; la Sociedad “Camino del Arte” muestra *La tía de Carlos* y *Francfort*, y finalmente, la Sociedad “El Teatro” representa la comedia francesa *El cura de Longueval*, así como el juguete cómico-lírico, *Los zangolotinos*. Todos los espectáculos cosechan buena salva de aplausos e incluso algunas ovaciones.

#### *Presencia esporádica de José Tallaví*

Antes de estrenar *Numa Roumestan*, aún en periodo de ensayos y confección de vestuario y decorados, el empresario de la Princesa invita a la compañía itinerante de José Tallaví para que realice una breve campaña (octubre-noviembre de 1906), con dos textos polémicos: *Espectros*, de Henrik Ibsen (1828-1906) y *El místico*, de Santiago Rusiñol (1861-1931). La doble apuesta es arriesgada, pero muy interesante: el primer estreno, en la península, del maestro noruego, y una reposición del padre del modernismo catalán. Sin embargo, Emilio Thuillier considera que el prestigio ya consolidado de José Tallaví, cuyo trabajo tiene en gran estima, es una garantía de éxito. En efecto, el actor forma parte, junto a Francisco Morano, su más inmediata competencia, de la llamada “nueva escuela de interpretación”. Su método interpretativo consiste en el análisis riguroso y documentado de su papel, renunciando a cualquier afirmación de su individualidad, para lograr la absoluta identificación con su personaje.

Dicha concepto de la creación dramática era muy novedosa pues la mayoría de los actores de la época no lograban abandonar en el escenario, los gestos y actitudes de su per-



*Emilio Thuillier en Otelo William Shakespeare. Dirección: Emilio Thuiller.  
(Noviembre de 1904).*

*El excelente actor Emilio Thuillier me ha referido que en los comienzos de su carrera, una noche que representaba en el Teatro de Novedades El terremoto de la Martinica, arrastrado por su exaltación, sacudió a su compañero Alfredo Cirera, encargado del siniestro papel de Roberto, una terrible bofetada. El interés de la fábula había oscurecido su pensamiento, los nervios vibraban coléricos, y la mano vengativa afirmó la agresión que comenzó la frase. Mas apenas dió el golpe, cuando la sugestión iracunda se deshizo y la conciencia reapareció, volviéndole a la realidad.  
(Eduardo Zamacois. Desde mi butaca).*

sonalidad carismática: es decir, que utilizaban su magnetismo personal y su popularidad para arrancar aplausos. Buscaban la postura y el tono políticamente correctos que encandilasen al público, ejerciendo de dioses de la seducción, sin reparar en las exigencias del argumento o en las coacciones sufridas por el personaje. Leopoldo López de Súa ataca con vehemencia esta debilidad del artista escénico en un artículo titulado *Estudios Críticos*, publicado en junio de 1906:

El comediante antiguo, que no se denigraba con semejante denominación, se ha convertido en el actor reposado y grave, de mirar afectado, sonrisa a lo gran mundo, cabellera sumisa a fuerza de pomada, rizado y juvenil bigote, pródigo cuello, traje de severas líneas, acusadoras de distinción y desprecio a todo lo que represente abandono e incuria; botina charolada, inolvidables guantes y brillante bastón de recamado puño; todo es trivial en la figura de aquel señor, que llega al escenario como a su gabinete particular; que deja con muelle abandono bastón y sombrero, y que traduce con voz reposada y ademanes rígidos las frases más rígidas y más reposadas todavía de la comedia nueva, y que sin incomodarse, ni alzar el grito, ni expresar con dolorida vehemencia los afectos de su alma, resuelve las más arduas cuestiones fríamente, políticamente, volviendo al público la espalda con demasiada frecuencia, arrojando sus frases sin esfuerzo, como si a los espectadores les importaran poco sus disquisiciones, y cayendo sobre las *chaises longues* y los *pufs* en postura de pierna cruzada, mostrando la valiente raya del pantalón más que el arte y la valentía del concepto que emite.<sup>18</sup>

En cambio, José Tallaví, y quizá a causa de su dicción trabajosa y torpe, potenciaba especialmente su enérgica expresividad corporal, transmitiendo así, a través de gestos eficaces y acciones pródigas, todos los estados de la sensibilidad humana. Su interpretación patológica de Oswald, el hijo pródigo enfermo de sífilis, fue magistral:

Del protagonista de *Espectros* ha hecho Tallaví un estudio tan concienzudo, que hasta los más expertos en materias de ciencia médica han encontrado admirable la labor artística del joven y notable actor.<sup>19</sup>

Emilio Thuillier no se equivocó al valorar las facultades artísticas del admirado actor, pero sí en las previsiones económicas de su campaña. A pesar del cartel envidiable que trajo José Tallaví de provincias, y de su formidable creación dramática, no pudo lograr que se ocuparan, ni una sola noche, la mitad de las localidades. La explicación es bien sencilla, si se considera el contenido de la obra de Ibsen y la actitud conservadora del público madrileño.

Escrita en 1881 en Sorrento y Roma, *Espectros* es un texto de muy difícil acceso en el que se entremezclan, sórdidamente, anhelos contradictorios, pasiones contenidas, voluntades inconfesables. Es el drama de la conciencia que, al intentar enmendarse, se extravía aún más en el laberinto del alma. Renuncia, abnegación, autodestrucción, impiedad, pasión, muerte y deseo confluyen en *Espectros* a la manera de una fantasmagoría. Ibsen construye una reflexión sobre la conducta humana a través de esa ambigua relación que une, magnéticamente, el corazón de una viuda, la Sra. Alvin, al de un hombre religioso de extraña conducta, el pastor Manders; o de esa pasión carnal medio incestuosa que se



*Santiago Rusiñol retratado por Kaulak. El Teatro, suplemento mensual de Nuevo Mundo nº 52. (Enero de 1905).*

desata entre Oswald y Regina, y que acaba por destruirles. Todos los personajes de *Espectros* tienen el dolor metido en las entrañas. Están enfermos de amor y muerte, son víctimas obsesivas de su propia dualidad. Sus conflictos interiores parecen cobrar vida en las manifestaciones de la naturaleza: la lluvia que tintinea en el exterior actúa como una fuerza moral sobrenatural, es la voz de la conciencia; el sol invocado por Oswald, en el desenlace, es la imagen simultánea de una esperanza y de un espejismo vano. Estas metáforas, de intrincado contenido simbólico, construyen interrogantes abiertos: Ibsen busca la verdad sin poder proponer la vía adecuada para alcanzarla; es preciso hallarla en uno mismo.

Una obra de estas características tan novedosas y trascendentales no podía ser fácilmente asimilada por un público acostumbrado a salir del teatro con soluciones claras e unilaterales. Ibsen no deja la conciencia tranquila, no castiga, no censura: dibuja el alma humana con una crudeza irrevocable que sumerge al espectador en el abismo de sus propias contradicciones.

La segunda obra representada durante la campaña de José Tallaví en la Princesa fue *El místico*, de Santiago Rusiñol (1861-1931), traducida del catalán por Joaquín Dicenta. En ella, el primer actor interpretaba el papel del Padre Ramón. Este personaje es la bondad personificada, la abnegación incondicional, la generosidad devota que no se da por vencida, incluso, frente a los reiterados egoísmos con los que se va enfrentando. Tampoco era este un trabajo actoral sencillo, sobre todo, en el desenlace, cuando José Tallaví debía simular la terrible agonía del Padre Ramón. Las escenas en las que los actores debían realizar este tipo de proezas constituían la prueba de fuego de su talento. Pero José Tallaví era un creador osado, con una excelente preparación. La escena final, fue la prueba de ello. José María Carretero Novillo, que escribía bajo el seudónimo de "El Caballero audaz", lo consideraba a la altura artística de Antonio Vico y Rafael Calvo y dijo de él que "aquel gigante supo calzar los nobles coturnos de la Tragedia"<sup>20</sup>.

Entre las dos obras elegidas por José Tallaví para conformar su cartel itinerante, existen ciertas similitudes temáticas y formales. Santiago Rusiñol, al igual que la minoría intelectual y artística más comprometida de Madrid y Barcelona, conocía la actualidad teatral europea. A través de la prensa y los viajes, o gracias a las Exposiciones Universales, el autor catalán conocía el pensamiento revolucionario de Ibsen: su influencia aflora suavemente en el texto dramático que ahora tratamos. Como en *Espectros*, la naturaleza evocada en *El místico* parece animada por un soplo de vida, sus manifestaciones tejen un hilo invisible con el conflicto planteado. Condicionado, asimismo, por su otra faceta artística, la pintura, Santiago Rusiñol ubica la acción en un entorno impresionista de solitarios y hermosos paisajes, invadidos por una profunda tristeza melancólica, la misma que acongoja el alma del altruista Padre Ramón. Su figura es la clave de una crítica contra la hipocresía y el abuso de poder de las autoridades eclesiásticas frente a la autenticidad del sentimiento religioso. Sin embargo, Rusiñol no le atribuye ningún atisbo de ambigüedad emocional, como lo hace Ibsen con el pastor Mayers.



*Acto III de Numa Roumestan de Alphonse Daudet. Dirección: Emilio Thuillier.  
Escenografía: Manuel Amorós y Julio Blancas. (Diciembre de 1906).*

*Numa Roumestan es una interesantísima comedia que el insigne literato francés compuso con el asunto de la novela del mismo nombre que años antes publicara, y su éxito entre nosotros no se debe únicamente a sus extraordinarios méritos literarios, sino principalmente a que el asunto parece inspirado en la observación de nuestras costumbres, y los tipos que en ella intervienen, nos son tan familiares y tan propios, que se diría que fueron reproducidos de modelos vivientes que en nuestra sociedad abundan.*

*(“Armando Gresca”. El Arte del Teatro, nº 17).*

Cuando *El místico* se estrenó en enero de 1905 en la Comedia, se consideró uno de los acontecimientos teatrales más importantes de la temporada por el mérito y la calidad del texto, y por el trabajo genial de Enrique Borrás en el papel del Padre Ramón. Sin embargo, su reposición en el teatro de la Princesa, en noviembre de 1906, apenas tuvo público. La obra fue retirada rápidamente del cartel.

### *Una escueta temporada oficial*

Seguidamente, empezaron las actividades oficiales de la compañía de Emilio Thuillier con el estreno de *Numa Roumestan* de Alphonse Daudet (noviembre de 1906), basada en su novela homónima y traducida por Emilio Mario (hijo). Por todas partes corría la voz de esta “sensacional novedad” e “interesantísima comedia”, que despertó la admiración entusiasmada de público y crítica, del mismo modo que lo hizo el 15 de febrero de 1887, en el Odeón parisino, día de su estreno mundial. El profundo interés que el texto de Alphonse Daudet suscitó estaba estimulado por un fenómeno de identificación colectiva. Numa Roumestan, el carismático político provenzal no era una figura exótica para los españoles, sino el prototipo mismo del orador parlamentario peninsular, el cacique manipulador y corrupto que aparecía en varias obras de la producción nacional (por ejemplo, en *¡Libertad!*, de Santiago Rusiñol o *La gobernadora*, de Jacinto Benavente) y que Joaquín Costa<sup>21</sup> ya había definido como uno de los tres pilares del defectuoso sistema de gobernación, junto a los oligarcas y el gobernador civil.

En la prensa se haría cada vez más patente la protesta contra la ineptitud de los poderes públicos y la práctica del caciquismo. De hecho, dos años después del estreno de *Numa Roumestan*, *El Imparcial*, diario liberal fundado por Eduardo Gasset y Artime, publicaba, en portada, las siguientes recriminaciones (6 de enero de 1908):

Ya ve el Sr. de la Cierva, ya ve el Sr. Maura los frutos de la política que siguen. No basta imaginar el anhelado *descuaje del caciquismo*, por el que todos suspiramos, como resultado de un proyecto de ley presentado a las Cortes; y mientras tal proyecto se discute y se aprueba, se deja a los caciques campando por sus respetos por esas desventuradas provincias. Prevalezca o no la ley de administración local, acabe o no acabe con el caciquismo, no es lícito fiar a su eficacia, que en todo caso será cosa del porvenir, el remedio de males del presente. Ni esta tolerancia puede consentirse, porque entre ella y la complicidad, consciente o inconsciente, nadie puede señalar un milímetro de diferencia.

Así pues, la denuncia de la incompetencia política que Alphonse Daudet condensa en el personaje de Numa, ese ser “impulsivo, vehemente, cuya inconsciencia produce el mal, queriendo hacer el bien” es la misma que se oye en España respecto a los responsables del gobierno:

Numa es Fulano, Zutano y Perengano, conocidísimos como hombres públicos que turnan en la canonjía del poder, prometiendo en la oposición venturas que jamás se cumplen, engañando, deslumbrando al vulgo con la pirotecnia de su oratoria fluida y brillante que jamás se traduce en hechos beneficiosos.<sup>22</sup>

La dirección escénica de Emilio Thuillier se basó en una interpretación naturalista depurada, enmarcada en unos decorados veristas realizados por los escenógrafos Manuel Amorós y Julio Blancas, pintores que trabajaban habitualmente para él. No se han encontrado más datos respecto al montaje. Las críticas de la época se centraban más en el contenido literario de las representaciones que en su creación escénica. Por ello, resulta sumamente difícil evaluar la calidad de la dirección de escena de forma global.

A pesar de sus ambiciosos proyectos ya programados, *Numa Roumestan* fue el único gran espectáculo que Emilio Thuillier ofreció en la Princesa. Tras la persistente inestabilidad económica, que culminó con el fracaso de *¡Jettatore!*, un vodevil de inspiración francesa escrito por el bonaerense Gregorio Laferrere (diciembre de 1906), el empresario y primer actor anunció su incorporación a la compañía del Español, en febrero de 1907.

Aunque a principios de siglo subsista la influencia del naturalismo, entendido como estilo artístico según la teoría de Arnold Hauser<sup>23</sup>, éste va dejando paso a una nueva tendencia alimentada por las vanguardias europeas: el modernismo, que se manifestará a través de formas muy diversas. En este periodo de eclecticismo artístico: “cada escritor tiende a la creación personal, a individualizar su arte. Cada personalidad es una escuela literaria independiente”<sup>24</sup>. Aunque autores como Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Santiago Rusiñol o Ramón del Valle-Inclán asimilen las mismas corrientes, sus formas de expresión tienen poca relación entre sí. Lo único que les une es el abandono y rechazo de las fórmulas románticas, con sus atribuladas peripecias, enfáticas hazañas o desenlaces violentos. En contrapartida, muestran un interés común por la disección de la sociedad moderna desde un punto de vista entre crítico e idealista, así como por la búsqueda de un lenguaje más estilizado y sugerente, adaptado a la problemática contemporánea. Estas circunstancias estéticas inciden directamente en la programación de la Princesa de 1906.

### *Matilde Moreno y Francisco García Ortega*

Durante este periodo, que corresponde a la ya mencionada gira americana de Emilio Thuillier, la compañía de Francisco García Ortega y Matilde Moreno realiza una breve campaña en el coliseo. Su labor se distingue de la llevada a cabo por sus predecesores, en la predilección que manifiestan hacia la vanguardia, especialmente por los textos de corte modernista o simbolista. Aunque se trate de estrenos o reposiciones de carácter puntual y esporádico, pues acudieron menos espectadores de los necesarios para alargar el número de representaciones, las escenificaciones ofrecidas por el empresario y la primera actriz conforman claros indicios de una voluntad de regeneración del anquilosado panorama escénico.

De hecho, el teatro de la Princesa inaugura el nuevo año bajo el signo de un esteticismo naciente con *El marqués de Bradomín*, de Valle-Inclán, dirigido e interpretado por Francisco García Ortega y protagonizado por Matilde Moreno (enero de 1906). El estreno, en tan renombrado escenario, fue decisivo para el autor gallego, tanto en el plano

personal como en el artístico. Por una parte, el proceso de ensayos le permitió cortejar a Josefina Blanco, relación que se consolidó con el matrimonio el 24 de agosto de 1907. Por otra, se concretaba así el retorno oficial de Valle-Inclán al teatro como dramaturgo. En efecto, había permanecido al margen de las tablas desde el 7 de diciembre de 1899, fecha en la que se dio a conocer su primer drama *Cenizas*, durante una velada-homenaje, organizada por su amigo y admirador Jacinto Benavente en el Lara. Desde entonces, su relación con el mundo del teatro se desarrolló gracias a las tertulias organizadas en casa de los Baroja o en las famosas del Café de Madrid, donde fascinaba a sus coetáneos con la inteligencia y perspicacia creativa de su conversación. También se dedicó a la traducción de varias obras dramáticas francesas o consolidó su ya irrevocable carrera de escritor alentada, entre otros, por Francisco Villaespesa y Antonio Machado. Pero su popularidad también la fomentó su aspecto bohemio, así como las extravagancias de su comportamiento enigmático, que le convirtieron en el centro de atención de los madrileños y en tema de candente actualidad para la prensa periódica. Además, el asunto de *El marqués de Bradomín*, era ya conocido por haberse publicado como novela, y haber aparecido en *El Imparcial*, diario de gran circulación. Sin embargo, pese a todos estos factores, que podían haber facilitado la asimilación del difícil teatro de Valle-Inclán, el coloquio romántico fue acogido por parte del gran público con muchas reservas. La obra rompía con todos los códigos admitidos y presentaba una mezcla enriquecedora de conceptos, que contrastaba con los sempiternos moldes de la comedia burguesa o del melodrama sentimental. Las raíces profundamente modernistas de *El marqués de Bradomín* hacen germinar, en la exquisitez del lenguaje, los elementos característicos de la tendencia: la poesía melancólica, la ensoñación nebulosa, el misterio, así como una peculiaridad propia del autor, un erotismo decadente y nostálgico. Como contraposición de la imprecisión ambiental o de la fantasía onírico-romántica, aparece cierto realismo en la factura de los personajes, así como un marcado idealismo en la concepción del relato escénico.

Una dramaturgia de estas características no podía escenificarse según el concepto costumbrista y naturalista que aún dominaba la labor del director de escena. La misma incompatibilidad se producía en lo relativo a la interpretación o a la escenografía. Así pues, la nueva estética exigía también unos códigos escénicos diferentes de los que se utilizaban sistemáticamente: Valle-Inclán se había adelantado a su tiempo, casi ningún director se atrevía a montar sus obras, por considerarlas irrepresentables. No era esta la opinión de la compañía Moreno-García Ortega pues fue la única que apoyó decididamente sus creaciones iniciales, estrenando dos obras suyas en 1909: *La cabeza del dragón* (5 de marzo) y *Cuento de abril* (19 de marzo), ambas en el Teatro de la Comedia.

Otro autor que también debió sus comienzos a la labor escénica de Francisco García Ortega fue Eduardo Marquina (1879-1946), aunque pronto se convertiría en el máximo exponente del teatro poético, durante la primera mitad del siglo XX, gracias al valioso apoyo de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. El 24 de marzo de 1906 se estrenaba, en la Princesa, una de sus tentativas iniciales: *Benvenuto Cellini*. Contrariamente a sus producciones posteriores, la obra, escrita en prosa, se centraba en la problemática

existencial del creador, tomando como eje la biografía de Benvenuto Cellini. Para componer su drama, Eduardo Marquina elige los sucesos de la atormentada vida del artista florentino que mejor personalizan la inquietud y la fortaleza de su indómito carácter. En el texto, cuya creación escénica pasó sin pena ni gloria, se advierte ya la orientación que tomará sucesivamente el teatro del autor: en algunos fragmentos, su prosa se poetiza, rozando casi la forma del verso.

El modernismo era la posición “fin de siglo” de los literatos y artistas españoles. A causa de la lentitud de los intercambios intelectuales entre los países de Occidente, y pese a la creciente internacionalización de la prensa periódica, las vanguardias foráneas llegaban a España con cierto retraso. Por tanto, el modernismo que floreció en 1900, contra la escuela realista, entremezclaba el simbolismo francés de 1880, cuyos precursores fueron Mallarmé y Verlaine, así como el más tardío de Maeterlinck o el teatro testimonial de Ibsen. Éste último fascinó particularmente a la juventud intelectual, aquella empeñada en derrocar al molesto, por perdurable, José Echegaray. La influencia del fundador del teatro noruego se manifestó en los numerosos epígonos que germinaron a lo largo de los primeros años del siglo.

Durante la breve gestión de Matilde Moreno y Francisco García Ortega, la programación de la Princesa recoge un ejemplo ilustrativo de este movimiento. El 8 de marzo de 1906, la compañía estrena *La herencia de Araus*, de los hermanos Luis y Agustín Millares. Ambos escribieron la obra tras llevar a cabo un profundo y apasionado estudio del teatro de Ibsen. De su maestro, los autores tomaron la naturaleza como metáfora de los conflictos humanos. Para Lorenzo Araus, el protagonista, la tala de sus amados bosques equivale a la destrucción de su identidad. En la existencia solitaria de este ser antisocial y frágil “para quien los árboles tienen voces amigas, y ayes y quejas que llegan a lo más íntimo de su espíritu alucinado”<sup>25</sup>, irrumpe una mujer aventurera, Eva Rubens, que se dispone a distraer al vulnerable soñador de sus amargos sentimientos, ofreciéndole el calor de una pasión ardiente. Tan singular argumento conformó el pretexto, para los hermanos Millares, de adentrarse en un análisis psicológico de la relación entre hombre y mujer, ahondando en los matices poéticos y las reflexiones de carácter intimista. Sin embargo, una vez más, el auditorio no conectó con la sensibilidad de inspiración simbolista, ni el estudio pormenorizado de los caracteres: tanto Ibsen como sus seguidores y todos aquellos que deseaban explorar y cuestionar la intrincada relación del ser humano con su medio, desde un punto de vista social o existencial, abandonando los tópicos por la sutileza y la reflexión intelectual, tuvieron grandes dificultades para combatir la dilatada resistencia del público.

Seis años más tarde, cuando la deseada transformación de la escritura teatral ya se había producido, José M<sup>a</sup> Fábregas del Pilar sintetizaba la culminación del proceso con estas lúcidas reflexiones:

Preciso es convenir en que si el gusto del público marcó al teatro nuevos derroteros, los autores fueron aún más lejos de lo que la evolución natural marcaba. En gran parte se deja-

ron guiar por él; pero en muchas ocasiones fueron ellos los que le condujeron e intentaron imponerle sus ideales artísticos. De aquí resultó cierta lucha sorda entre autores y público, y como resultado de ella, y aún de la evolución del gusto estético, el teatro quiso empezar a dejar de divertir superficialmente para hacerlo de modo más hondo y más en armonía con el refinamiento de la sensibilidad que caracteriza a nuestra época. Y ya se habla como de la cosa más natural del mundo de la psicología de los personajes, del problema que cada obra plantea, de la profundidad del pensamiento del autor...<sup>26</sup>

La insuficiencia sistemática de espectadores obligó a la compañía Moreno-García Ortega, igual que, anteriormente, a la de Emilio Thuillier, a abandonar la Princesa después de sus dos últimos espectáculos, representados en abril de 1906. El primero fue *Los conquistadores*, drama heroico de José Santos Chocano (1875-1934), poeta lírico que, a decir de “Bergerac” en su crónica teatral para *El Arte del Teatro* (abril de 1906), “únicamente revela en dicha obra las condiciones de poeta lírico que le han granjeado la reputación de que disfruta”. El segundo estreno, con el que se cerró la temporada oficial, lo constituyó la comedia titulada *Frivolidad*, de Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940), torpemente elegida por Matilde Moreno para su beneficio, pues, según afirma dicho crítico en el mismo artículo “hubiera podido lucir mejor sus indudables facultades de actriz en una obra de repertorio”. Aunque el público aristocrático que asistió al estreno patease la comedia, profiriendo incluso “burlescas oraciones” contra el autor, recibió, eso sí, con calurosos aplausos, la labor de la festejada. Como era costumbre en las funciones a beneficio, los admiradores de Matilde Moreno la obsequiaron con muchos y muy valiosos presentes.

En el verano de 1906, Matilde Moreno se separa de Francisco García Ortega y parte, en calidad de primera actriz, para una larga gira con la compañía de Francisco Alfonso Villagómez, aquel que interpretó el papel secundario de Velázquez en *La reina y la comedianta*, de Juan Antonio Cavestany, cuando María Tubau y Ceferino Palencia estaban en la Princesa.

## La política teatral de Federico Oliver

Tras el fracaso económico de Emilio Thuillier, José Tallaví y el empresario Francisco García Ortega, la Princesa se halla sometida, una vez más, a la interinidad. Su actividad queda suspendida durante casi toda la temporada de 1907, exceptuando el periodo correspondiente a la breve estancia de María Tubau y Ceferino Palencia, a mediados de año<sup>27</sup>. Afortunadamente, la llegada de Federico Oliver (1873-1957) y Carmen Cobeña (1896-1963) en el otoño de 1907, cambia el rumbo de la situación. Sus interesantes proyectos reformadores, cuya organización toma en cuenta la disponibilidad y hábitos del público, dan un esperanzador impulso a las actividades del coliseo.

La nueva dirección de la Princesa se propone captar un mayor número de espectadores, no sólo adecuando su oferta a las características de la vida moderna, sino también di-

versificando la naturaleza de sus actividades. Al margen de la programación oficial, Federico Oliver idea, para la temporada venidera, un ciclo de “Veladas Académicas”: una vez por semana tendrá lugar un espectáculo por secciones, en cada una de las cuales se representarán dramas y comedias en un acto. Con esta medida, los gestores de la Princesa esperan conseguir dos objetivos: primero, que el público que disponga de poco tiempo tenga la posibilidad de asistir a parte de los espectáculos ofrecidos y, segundo, que el inmenso repertorio de obras en un acto encuentre un lugar adecuado y eficaz en la cartelera madrileña. Una de las referidas secciones se dedicará a estrenos de las piezas nuevas con cobro de entradas, y otra se ofrecerá al público, por invitación y gratuitamente. Para ello, los empresarios de la Princesa se disponen a entregar el billeteaje al Ministerio de Instrucción Pública, Autoridades, Universidad, Ateneo y todos los centros de cultura y enseñanza de Madrid. Ésta segunda sección se centrará en los grandes poetas del teatro universal. Federico Oliver pensaba incluir, dentro de este programa alternativo, a los siguientes autores: Sófocles, William Shakespeare, Calderón de la Barca, Friedrich von Lessing, Gotthold Ephraim Schiller, Molière, Carlo Goldoni, Victor Hugo, José Zorrilla, Henrik Ibsen y Alexandre Dumas.

El anuncio de dichas medidas fue acogido por los intelectuales con un entusiasmo sincero, pues significaba la puesta en práctica del ideal moderno de teatro gratuito, artístico y educador. “Alejandro Miquis” (seudónimo de Anselmo González) alentó las propuestas de la dirección artística de la Princesa, aludiendo, de paso y con cierta amargura, al aislamiento en que el público lo había sumido:

Las Veladas Artísticas que Federico Oliver, artista, al fin, antes, y más que empresario, organiza en la Princesa tienen una enorme fuerza oxígeno, y es doloroso que los que tenemos ese deber no creemos en torno a ellas el ambiente propicio de que son merecedoras, advirtiendo a las gentes que allí, en aquel apartado rincón, puesto que por tal hemos dado en tener a la Princesa, surgen de vez en cuando llamaradas de arte puro, muy propias para librar a los espíritus de la frialdad estética en que yacen.<sup>28</sup>

En sus declaraciones a la prensa, aparte de estas originales “Veladas Académicas”, Federico Oliver confirmó su intención de incorporar tres obras clásicas a la temporada 1907-1908: *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare, en cuya puesta en escena tenía previsto introducir ilustraciones musicales del maestro Vives; *La dama presidente* del poeta y comediógrafo malagueño de mediados del siglo XVII, Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano (1630-1676) y *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset (1810-1857), máximo representante del drama romántico francés. Salvo los citados dramas, el repertorio clásico ocuparía un lugar muy secundario en el cartel. Contrariamente a las compañías de mayor notoriedad, como la del Español o la Comedia, la dirigida por Federico Oliver, se iba a basar en la dramaturgia más inmediatamente contemporánea, otorgando una notable prioridad a la producción nacional. Así pues, en el pequeño avance de programación que proporcionó Federico Oliver en exclusiva a *El Arte del Teatro*, afirmó que se comprometería a dirigir una extensa nómina de autores españoles vinculados a las nuevas corrientes. En aquel momento, pensaba en los siguientes textos: *La sombra del hijo*,

de Vicente Medina (1866-1937); *La de Bringas*, arreglo realizado por Jurado de la Parra de la novela de Benito Pérez Galdós; *Los ojos*, de Salvador Rueda (1857-1933); *El mismo daño*, de Jacinto Grau (1877-1958); *El rey consorte*, de Manuel Linares Rivas; *La vida inquieta*, de Gregorio Martínez Sierra; *La madre y La fea*, de Santiago Rusiñol; *Los ojos de los muertos y Señora ama* de Jacinto Benavente; *El amor de los amores y Mora de la Sierra*, del propio Federico Oliver, así como la reposición de *Teresa*, de Leopoldo Alas “Clarín”, estrenada en 1895.

Federico Oliver se disponía a poner en práctica toda una serie de medidas cuyo propósito principal consistía en devolver al estancado Teatro de la Princesa su notoriedad vulnerada, y resituarlo en un lugar destacado del panorama teatral de la capital. Reorientar y diversificar las actividades del coliseo, reconquistar a un público desertor, ofrecer una programación alternativa, que abarcara las creaciones nacionales más recientes: estos eran los aspectos fundamentales de la política teatral del nuevo gestor de la Princesa.

Sin embargo, la mayoría de todas estas atractivas promesas no llegaron a materializarse. Ello se deduce de la ausencia de crónicas o noticias sobre éstas, en los diarios y semanarios ilustrados, a lo largo de los meses sucesivos. Únicamente se mencionaron las primeras “Veladas Académicas”.

El breve ciclo se inició en octubre de 1907 con la comedia *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* y la tragedia *Sofronio*, ambas de Zorrilla. La segunda velada estuvo dedicada a Calderón de la Barca del que se representó *El alcalde de Zalamea*, el 24 de enero de 1908. La última que aparece reseñada en la prensa corresponde a José Echegaray, cuya obra *O locura o santidad* se repuso en la Princesa el 14 de febrero de 1908, seguida del estreno de *El mirlo*, un entremés de Diógenes Ferrand y Sr. López Barbadillo. Esta última elección de Federico Oliver sorprendió a más de un crítico pues la obra de Echegaray se consideraba ya trasnochada y fuera de lugar en el panorama escénico de principios de siglo. Las observaciones de “Alejandro Miquis” al respecto constituyen una muestra ilustrativa de este rechazo colectivo hacia el teatro decimonónico:

Los conflictos que la vida ofrece a diario me parecen suficientes para que la humanidad tenga en qué ocuparse y de qué dolerse, y son además infinitamente más sólidos y más crueles que los frágiles inventados y armados en la punta de un alfiler por el Sr. Echegaray; por eso éstos me parecen inútiles y tan innecesariamente mortificantes que en presencia de ellos siento un vivísimo deseo de pronunciar la palabra que destruiría en un momento el fantástico edificio y pondría fin de ese modo a tanta angustia y a tanto dolor.<sup>29</sup>

Después, el silencio. Los críticos escribieron sobre los sucesivos estrenos dirigidos por Federico Oliver, sin aludir, en ningún momento, al incumplimiento de sus propósitos iniciales. Por otra parte, las representaciones que tuvieron lugar correspondieron sólo parcialmente al programa inicial previsto por el director. De hecho, no escenificó ninguna de las obras clásicas anunciadas y sólo fueron rescatados algunos textos dramáticos contemporáneos de la larga lista prometida. La temporada de 1907-1908 caminó por otros derroteros: su director apostó por los nuevos valores, iniciativa que, en cierto sen-



*Escena del Acto I de Los ojos de los muertos, de Jacinto Benavente. Dirección: Federico Oliver. De izqd. a dcha.: Ricardo Calvo, "Carlos"; Francisco Morano, "Ricardo"; Leovigildo Ruiz-Tatay, "Ricardo"; Carmen Cobeña, "Juana" y Josefina Cobeña, "Isabel". (Noviembre de 1907).*

tido, había sido el hilo conductor de la entrecortada programación exhibida en el coliseo desde principios de siglo, por las compañías de Emilio Thuillier, José Tallaví, Matilde Moreno y Francisco García Ortega.

Los espectáculos dirigidos por Federico Oliver en la Princesa pueden dividirse en tres grandes bloques: los que se inscriben en la corriente modernista (Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol), los que tratan del mundo rural (Jacinto Benavente, Federico Oliver, Luis Maldonado) y los que difunden la dramaturgia extranjera (Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Jean Aicard). Al margen de esta somera clasificación, que pretende estructurar la valoración de la campaña de Federico Oliver, es preciso situar el estreno de *Los segadores*, de Luis de Armiñán, pues desarrolla una temática peculiar que la distingue del resto de la programación. Por otra parte, se observa la ausencia de obras pertenecientes al género cómico, excepto *Los primos*, de Tomás Camacho y Palomera, juguete de enredos y *quid pro quo*, estrenado en marzo de 1908, que no tuvo ninguna relevancia.

#### *Productos de la corriente modernista*

El autor que inicia la temporada es Jacinto Benavente, uno de los más populares y activos artífices de la renovación estética que la juventud literaria de principios de siglo está llevando a cabo. Su relación con el modernismo teatral se justifica, según M. Martínez Espada, por el carácter genuino e innovador de su escritura dramática, en conexión directa con “los dominios naturalistas”. En 1900, el autor del estudio *Teatro español contemporáneo*, define la aportación creativa de Benavente en estos términos:

Jacinto Benavente es modernista a la manera que lo son Lavedan y Donnay, de quienes él es ferviente admirador, y no porque imite a los autores de *Prince d'Aurec* y *La Dolorosa*, sino porque su teatro es completamente nuevo en España. Y aun suponiendo que hubiese elegido como modelo el modo de hacer de esos escritores franceses, esto en nada mermaba su originalidad, pues en sus comedias español es el ambiente, y los personajes no pueden ser más españoles de lo que son.<sup>30</sup>

En noviembre de 1907, Jacinto Benavente goza ya de una envidiable notoriedad. Tras el estreno de *El nido ajeno* en 1894, su nombre ocupa con regularidad la cartelera de la capital: *Gente conocida* (1896), *Sacrificios* (1901), *La gobernadora* (1901), *La noche del sábado* y *El dragón de fuego* (1903)... En el año 1905 conquista definitivamente al público madrileño con *Los malhechores del bien*.

Con estos antecedentes tan favorables, la apuesta de Federico Oliver ofrecía todas las garantías de ser acertada, a pesar de las dificultades que conllevaba *Los ojos de los muertos*, la nueva producción dramática de Benavente. Se trata de una tragedia melodramática en tres actos que se aparta completamente del habitual proceder del autor, de su género y hasta de su estilo, influido por las tendencias estéticas que están floreciendo en el panorama escénico europeo. En este sentido, Armando Gresca, uno de los críticos de la revista *El Arte del Teatro* precisaba:

Benavente ha querido servir al público una obra ibseniana, sombría y desconsoladora, con efectos dramáticos que entenebrece el espíritu y producen honda emoción.<sup>31</sup>

El drama se desencadena y se concluye de igual modo, con un suicidio: el primero, el del amante oculto; el último, el de la arrepentida esposa adúltera. En los apagados ojos de la difunta, Gabriel, el esposo traicionado, cree descubrir el secreto de su deshonra. De ahí, el título. El nudo de la acción se basa en la progresiva aclaración del misterio que envuelve la muerte inicial. En este ambiente sórdido, y entre oscuros sucesos, Benavente analiza el sentimiento de culpa y la problemática del desamor y el adulterio. Son temas habituales de su producción dramática, pero aquí los aborda al estilo de José Echegaray: utiliza recursos efectistas similares, aunque suaviza sus típicos lances hiperbólicos con la naturalidad de su técnica.

*Los ojos de los muertos* es un drama romántico, echegarayesco, pero visto y sentido por Benavente, al través de su propio temperamento. Es como Benavente, sin abdicar de Benavente, puede hacer un drama de Echegaray. Es como Echegaray, sin abdicar de Echegaray, puede hacer un drama de Benavente.<sup>32</sup>

La representación ejerció un efecto magnetizador sobre los espectadores: no pudieron esperar el final de la representación para reclamar, con sincero entusiasmo, la aparición de Benavente en el proscenio, solicitud que constituía, en aquella época, uno de los máximos reconocimientos a un autor dramático. También recibió los elogios unánimes de la crítica. Por otra parte, se llevaron a cabo más de veinte representaciones sin interrupción, hecho que evidencia el éxito de taquilla y el buen comienzo de la empresa dirigida por Federico Oliver.

Un mes más tarde, la Princesa anunciaba el estreno de *La madre*, de Santiago Rusiñol, mantenedor de la escuela modernista en Cataluña, cuyo nombre circulaba ya en los foros intelectuales de Madrid y Barcelona. Era la segunda vez que se representaba en la capital una obra suya después de *El místico*.

Drama en cuatro actos, traducido del catalán por Gregorio Martínez Sierra, *La madre* aborda la problemática de la creación artística, cuando ésta se ve coaccionada por las necesidades materiales. Para desarrollar dicho planteamiento, Santiago Rusiñol elige como personaje principal a Manuel, un pintor modernista de grandes alientos, que se niega en rotundo a someter su talento artístico a la demanda reductora del vulgo. Con el propósito de ayudar a su hijo, que lucha denodadamente por su ideal, la madre va a su encuentro ofreciéndole apoyo económico. Pero Manuel, orgulloso y obstinado, lo rechaza. A pesar de su intransigencia inicial, el joven, con el tiempo, claudica y dedica sus esfuerzos a pintar fructuosos cuadros comerciales para una modelo de la que se enamora. La madre, movida por un exceso de celo protector, arroja a la amada del estudio, produciéndose una escena de gran amargura. Tiempo después, Manuel regresa ya triunfante a su pueblo de origen con su primera medalla de reconocimiento artístico. Pero su triunfo se ve ensombrecido por la muerte de su madre, que se desvanece entre sus brazos.

Tamaño argumento habla por sí solo.

Puede el lector imaginar, con estos elementos melodramáticos, los momentos de efectismo teatral que el público aplaudiría, así como lo convencional y exagerado de los conflictos que en el drama se plantean. El talento y sentido poético del autor quedan muy por encima de la deleznable textura artística de este drama.<sup>33</sup>

A pesar de recibir duras críticas, como lo demuestran estas palabras de Carlos Luis de Cuenca, la obra de Santiago Rusiñol supuso para la primera actriz, Carmen Cobeña, un importante triunfo pues encarnó el papel de la madre “con una delicadeza y una ternura admirables”<sup>34</sup>. Se reconoció, asimismo, la calidad del trabajo interpretativo realizado por el resto del elenco, en el que figuraban los nombres de Pepita Cobeña, Josefina Álvarez, Ricardo Calvo, Ricardo Manso y Leovigildo Ruiz Tatay.

### *Obras costumbristas y dramas rurales*

A lo largo de la temporada 1907-1908, Federico Oliver se interesa especialmente por los textos dramáticos de ambientación rural. Estos retratan los aspectos más inmediatos y cotidianos de la vida campestre, entre los que destacan la relación de poder existente entre los terratenientes y los campesinos que cultivan sus tierras. Tres son las obras que se inscriben en esta elección: *Mora de la Sierra*, del propio Federico Oliver; *La montaraza de Olmeda*, de Luis Maldonado y *Señora ama*, de Jacinto Benavente.

La primera de ellas, estrenada después de *La madre*, de Santiago Rusiñol, durante la primera quincena de diciembre de 1907, es *Mora de la Sierra*. Pese a las características de su primera obra, *La muralla*, drama romántico con “decantadas situaciones” y “frases de relumbrón”<sup>35</sup>, el Federico Oliver autor da un giro de 180 grados a la concepción dramática que expone inicialmente en 1898. Superado el patrón grandilocuente propio de la sensibilidad decimonónica, intenta adaptarse a las exigencias estéticas del cambio de siglo, dedicando su atención al estudio de los conflictos del hombre actual. En su cuarta producción<sup>36</sup>, “el joven artista de poderosos alientos”, según las palabras de M. Martínez Espada<sup>37</sup>, pinta un vigoroso cuadro de costumbres, estructurado en tres actos y escrito en prosa, que ubica en Mora de la Sierra, un pueblecito andaluz habitado por unos humildes labriegos en el que la mayoría de las tierras pertenecen a unos cuantos privilegiados.

En este marco rural, Federico Oliver cuenta la historia del rico hacendado Antonio Corrales, personaje turbio y dominador, que en su juventud dejó preñada a una gitana. Por un puñado de pesetas coacciona a la madre pobre y abandonada, para que le venda a su propia hija y se aparte definitivamente de su camino. Crecida la niña, de cuya educación se ha encargado en su comfortable morada, Antonio Corrales decide casarla por conveniencia para poder adquirir nuevas tierras. Reaparece entonces la gitana que pretende recuperar al fruto de sus entrañas. Corrales reanuda entonces el antiguo chantaje, recurso que ha utilizado reiteradas veces a lo largo de su vida para alcanzar su actual situación acomodada. Ante la férrea oposición de la madre legítima y en un arrebato de furia Corrales la estrangula, sin llegar a matarla, dejándola sólo inconsciente, pero no se da cuen-



*Acto I de Mora de la Sierra, escrita y dirigida por Federico Oliver.  
Escenografía: Luis Muriel. (Enero de 1908).*



*Acto III de Señora ama, de Jacinto Benavente. Dirección: Federico Oliver.  
(Febrero de 1908).*

ta. Al tiempo, se produce una pertinaz sequía que tiene hambrientos a todos los habitantes humildes del pueblo, los cuales, enterados del agravio del odiado Corrales, favorecen el deseado encuentro entre madre e hija. Cuando éste ¡por fin! se produce, la gitana, víctima de inanición y gravemente afectada por la agresión física del violento hacendado, muere trágicamente al amanecer, ante la desolación de su niña.

En el plano escénico debe destacarse la interesante labor realizada por el notable escenógrafo Luis Muriel, que aportó belleza plástica y poética a los dos cuadros en que se desenvuelve la acción de la obra: el lujoso cortijo de Corrales, situado en plena campiña andaluza y la plaza del pueblo, bordeada de chabolas, en cuyo centro aparece, como un símbolo de justicia y equidad, una gran cruz de piedra. Luis Muriel hizo una reveladora contraposición entre el decorado del primer cuadro, en el que aparecía parte de la fachada de la casa del hacendado, así como una elegante mesa cubierta de manjares, y el del segundo, en el que se aglutinaban las humildes moradas de los aldeanos, las cuales, “más que viviendas humanas parecían míseros cubiles abiertos en la falda de un elevado cerro”<sup>38</sup>.

La predilección que Federico Oliver manifiesta, tanto en su faceta de autor como en su labor de director, por las obras cuya problemática está relacionada con el medio rural no es consecuencia caprichosa de sus intereses artísticos, sino el indicio de una tendencia generalizada en la producción dramática nacional de las primeras décadas del siglo XX. A los centros neurálgicos de la actividad intelectual, Barcelona y Madrid, llegan muchos jóvenes con la determinación de llevar a la práctica su vocación por la escritura dramática. Procedentes de regiones subdesarrolladas, tanto en el plano educativo como en el industrial, este grupo de futuros creadores siente la necesidad de plasmar la realidad de la que provienen. Contrariamente al teatro burgués o a los dramas de carácter histórico ambientados en la Corte, las llamadas obras costumbristas suelen ubicarse en la plaza de un pueblo, en sus campos colindantes o en la morada rústica de ricos hacendados. Sus personajes son poderosos terratenientes en conflicto abierto con los humildes trabajadores de sus tierras, o políticos que utilizan interesadamente su poder en detrimento de la colectividad. La sátira del caciquismo y la censura de la hipocresía provinciana que Jacinto Benavente realiza en *La gobernadora* (1901), la crítica de la incompetencia política que Alphonse Daudet construye en *Numa Roumestan*, la prolífica producción de los hermanos Álvarez Quintero, son otros botones de muestra de este resurgimiento de elementos costumbristas en los escenarios de principios de siglo.

En tal contexto se inscribe la decisión de Federico Oliver de estrenar *Señora ama* de Benavente (febrero de 1908). La comedia es una reproducción naturalista de la vida cotidiana de un pueblo real, Aldeanabo, situado en los alrededores de Toledo, donde Benavente poseía una casa bautizada con el nombre Villa Rosario. Allí escribió los tres actos que componen la obra, inspirándose en unos personajes de carne y hueso, con los que se relaciona diariamente para hallar la médula y la forma de su texto. Así pues, la concepción de *Señora ama* no sólo es fruto de una aproximación humana a las contradicciones que sufre una campesina, sino también resultado de una pormenorizada investigación idiomática. Benavente pone en boca de sus personajes los giros típicos y deformaciones

lingüísticas que los habitantes de la pequeña localidad castellana de Aldeanuevo utilizan para expresarse, tal y como queda reflejado en la siguiente réplica de la Pola:

POLA.- En el nombre del Padre... ¡Bendito y alabao! ¿Pero es que de mi hija y hay quien puea decir otro tanto? Es que tú tamién has ido a creerte de más de cuatro, que bien las co-nozco y serán las que habrán ido a edirle al ama lo que haiga querío... Que a eso vengo, a hablarle yo tamién, y que sepa de mi boca la verdá de too.<sup>39</sup>

Esta relevante labor “documental” sirve de armazón al estudio de la psicología femenina. Su eje principal es Dominica, mujer que experimenta una marcada evolución en su comportamiento respecto a las infidelidades sistemáticas de su marido. Es una campesina adinerada que acepta durante largo tiempo, con sumisa tolerancia, los engaños de su esposo Feliciano con todas las mozas que habitan sus tierras. Al principio logra ignorar, casi con orgullo, las habladurías y críticas con las que sus vecinos la atormentan, pero al quedarse embarazada, su resignación pierde sentido y decide luchar por recuperar el respeto de su marido. Dominica, cuya maternidad le confiere una fuerza que a todos asombra, sale vencedora del combate.

El análisis psicológico que Benavente materializa en el personaje de Dominica fue muy discutido, algunos llegaron a calificarlo de “inmoral”<sup>40</sup> dado que situaba a la mujer en una situación de inferioridad respecto al hombre. Para justificar su punto de vista, el autor adoptó la misma postura que su protagonista, afirmando que la infidelidad del esposo halaga la vanidad de quien la sufre, pues “a toda mujer enamorada le gusta que el elegido de su corazón les parezca bien a otras mujeres, siquiera para estar más seguras de su acierto al elegirlo entre todos”<sup>41</sup>.

A pesar de la controversia originada, unos días después del estreno ya se considera *Señora ama*, como la mejor producción de Benavente, e incluso una de las más sobresalientes del teatro contemporáneo. La crítica del momento valora especialmente la veracidad de sus conflictos, su casticismo, así como la pureza de sus personajes, sin censurar la ausencia de acción externa.

El ambiente de la obra es real, realísimo, justo, pintoresco. Sus tipos exactos, observados con fidelidad y sostenidos durante toda la acción con habilidad maestra. Las situaciones surgen plácidas, tranquilas, sin violencias ni artificios, naturalmente; porque la obra no es otra cosa que un acabado cuadro de trazos vigorosos y de poderosa entonación, en el que no entran otros componentes que los que ofrece la vida con sus contrastes, sus paradojas y sus viceversas.<sup>42</sup>

Respecto a los actores, cabe destacar la agudeza de Carmen Cobeña: “la ductibilidad de sus facultades le permitió encontrar todos los matices” que exigía el papel de Dominica. Su compañero escénico, Francisco Morano demostró “un arte exquisito” en su modo de interpretar al veleidoso marido. La pareja de protagonistas, para deleite de los espectadores de la Princesa, mantuvo “un duelo actoral prodigioso”<sup>43</sup>.

El medio rural servía también de marco y elemento conflictivo a *La montaraza de Olmeda*, de Luis Maldonado. Federico Oliver la estrenó un mes después de que diera por

terminadas las numerosas representaciones de *Señora ama*. “Alejandro Miquis”, desde las páginas de *El Diario Universal*, agradeció el acierto de la dirección artística de la Princesa, al permitir a un nuevo dramaturgo, “de pura cepa castellana”, ofrecer “algo del alma de su país” en medio de “esta desolación sin otro horizonte aparente que el más manoseado y trivial teatro francés”. Era la primera comedia de Luis Maldonado y por este motivo, presentaba algunos defectos característicos de los noveles. El crítico señaló como error capital el exceso de retórica así como la torpe factura del prólogo, en la forma y en el fondo. A pesar de ello, añadió una valoración positiva, relativa a los dos actos siguientes:

Surge una bella comedia de ideas, infinitamente honda e intensa, y que una vez más nos da el caso, tantas veces repetido en el Teatro Moderno, de la absoluta contradicción entre las ideas *oficiales* del autor y las que sus obras teatrales expresan.<sup>44</sup>

En *La montaraza de Olmeda*, Luis Maldonado nos cuenta la historia de Manuel Andrés, charro rico, muy apegado a sus tierras y a su vida campestre, que se ha enamorado de Elvira, una señorita madrileña de carácter absolutamente contrario al de su pretendiente. La unión se consume a pesar de las iniciales reticencias de la mujer urbana y parten juntos para Olmeda, la alquería donde han de vivir. Pero allí está Obdulía, concubina hasta el momento de Manuel Andrés y madre de su hijo. Evidentemente, se trata de un trío hartamente conflictivo que debe resolverse con la deserción de uno de sus componentes. Elvira, des enamorada, inadaptada a las incomodidades de la vida rural decide abandonar el hogar para regresar a la capital. Así, las aguas vuelven a su cauce y finalmente triunfa el amor libre, legitimado por la fecundidad, frente al amor legal, regulado por leyes humanas y divinas.

La naturaleza desempeña un papel relevante en la acción. El autor la describe ensalzando sus bellezas con una delicada ternura. Por ello, “Armando Gresca” incluye la obra en el “género regionalista sano”, argumentando que “pinta costumbres con brillante y justo color y muestra caracteres observados en la vida real”. Más entusiasta que su colega, Alejandro Miquis proclama que *La montaraza de Olmeda* es “legítima heredera de aquel teatro netamente español de que fueron ilustres mantenedores Bretón de los Herreros y Feliú y Codina”<sup>45</sup>.

La función a beneficio de Carmen Cobeña y protagonizada igualmente por Francisco Morano tuvo mucho éxito. Sobre la interpretación de la primera actriz “Armando Gresca” opinaba:

En el tipo de montaraza estuvo admirable; dió a la agreste figura toda la vehemencia que requiere y supo conmover hondamente al público.<sup>46</sup>

### *Un caso peculiar de teatro político*

*Los segadores* de Luis de Armiñán merece mención aparte en el estudio de la temporada 1907-1908. Federico Oliver no sólo tuvo el valor de poner en práctica sus ideas de po-

pularización del arte dramático, estrenar autores noveles y obras provocadoras. También se atrevió a utilizar el escenario de la Princesa como tribuna de un debate político de candente actualidad, al escenificar un texto de las características que *Los segadores* presentaba. En ella, la única obra dramática que escribió, Luis de Armiñán (Cuba, 1873-Madrid, 1949) construye una reflexión sobre el catalanismo y sus consecuencias, en un momento en que el problema alcanzaba su máxima gravedad. De hecho, unos meses más tarde, el 11 de marzo de 1908, se iban a producir una serie de sangrientos atentados, coincidiendo con la visita de Alfonso XIII a Barcelona, con motivo de la inauguración de las obras de reforma interior de la ciudad, que constituirían una de las mejoras más trascendentales de la gran urbe. Sin embargo, y pese a su estrecha vinculación con el Partido Liberal<sup>47</sup>, Luis de Armiñán no proponía en *Los segadores* soluciones parciales o patrioterías, contrariamente a lo que se especulaba.

Como ya del título se infiere, *Los segadores*, es un drama de circunstancias que oscila entre el conflicto ideológico y el sentimental. Luis de Armiñán sintetiza el sectarismo en dos retratos sórdidos. El primero de ellos, D. Jaime, fabricante intransigente y obtuso que vive de espaldas a la realidad, es incapaz de aceptar que las leyes que rigen la sociedad son modificables si las reformas que implican van en contra de sus intereses pecuniarios. Por tanto, no comprende que los trabajadores de su empresa reivindiquen mayor equidad en sus salarios y horario laboral, declarándose en huelga. Según él, su actitud es fruto de la manipulación de los periódicos, libros y oradores: su estrechez de miras le impide considerarlos como seres humanos con limitaciones físicas y con derecho a la dignidad que tan gallardamente ostenta él. Su hermano, Mosén Andrés, le manipula a voluntad con la oscura fuerza de dos fanatismos: el clerical y el catalanista. Ambos llevan a tan enloquecido extremo su disidencia que no consienten en que Monserrat, la atractiva hija de D. Jaime, se case con el médico Rafael Díaz, por no ser originario de su misma provincia. Este personaje, en cambio, proclama la unión fraternal entre todos los habitantes del país, sin considerar la región de origen como una frontera. Pero ni las nobles palabras de Rafael, ni la gratitud que le deben Jaime y Mosén Andrés por su comportamiento altruista en la reciente huelga de los obreros de la fábrica, ni la deseada felicidad de Monserrat, logran conmover un ápice el corazón de los irreductibles hermanos. Sólo al fin, cuando por fuerza de la ley y la naturaleza se cumple lo que buenamente se negaba, (el matrimonio de los enamorados), D. Jaime, abatido por las circunstancias, débil y enfermo de parálisis exclama: “¿Se empezarán ya a segar los odios que sembramos?”. Mientras, fuera, en las calles, suena el himno de *Los segadores*, como anuncio profético de la tragedia venidera.

La recepción de la obra en Madrid fue excelente. Todos los críticos valoraron positivamente la temeraria iniciativa de Federico Oliver pues fomentaba así la reflexión colectiva sobre problemas político-sociales de honda trascendencia para la vida española de la época. Lo mismo se dijo respecto al autor: a la mayoría le pareció “lícito y honrado que ciertos problemas políticos, que tienen un aspecto sentimental, dejen de ser alguna vez pretexto de la garrulería parlamentaria y vengán a la jurisdicción del literato, el cual, por escrúpulos artísticos, evitará caer deliberadamente en la parcialidad”<sup>48</sup>.

A pesar de que Ibsen constituyera una referencia ineludible en el panorama teatral europeo de finales del siglo XIX, y fuera uno de los autores más representados del mundo occidental, su llegada a los escenarios españoles se produjo después de su muerte, en el año 1906. Sin embargo, su teatro lo conocía bien la *Gente Nueva*, es decir, ese grupo de jóvenes creadores que luchaban contra los viejos moldes: ellos eran la esperanza de un movimiento decididamente regeneracionista, alentado por numerosos escritores que ejercían la crítica teatral (Eduardo Zamacois, “Alejandro Miquis”, Enrique Díez-Canedo, entre otros), y por algunos autores veteranos, como Benito Pérez Galdós o las figuras más destacadas del modernismo (Benavente, Valle-Inclán, Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Jurado de la Parra...). Este amplio grupo de intelectuales coincidía con los propósitos formulados por el crítico “Alejandro Miquis” (seudónimo de Anselmo González) en su determinante *Manifiesto del Teatro de Arte*<sup>49</sup> (1908). El documento era un enérgico llamamiento a todos los individuos comprometidos con la idea de “constituir el público de vanguardia que desbroce el camino y abra horizontes nuevos al arte escénico del porvenir”<sup>50</sup>. Para ello, “Alejandro Miquis” imaginaba una fórmula alternativa a la ofrecida por el teatro comercial: pretendía crear un espacio abierto a todas las corrientes o, dicho de otro modo, un foro que aglutinara la mayor variedad posible de propuestas, incluidas las más relevantes del teatro contemporáneo internacional.

El último punto de esta firme declaración de intenciones, materializada en dos interesantes campañas que dieron a conocer la figura de Bernard Shaw, era una cuestión latente en la mayoría de los discursos estéticos del momento. “Ángel Guerra” (seudónimo de José Betancourt Cabrera), en su ensayo titulado *La evolución de la estética teatral*<sup>51</sup> explicaba las líneas maestras de la dramaturgia de Ibsen y Maeterlinck, demostrando su buen conocimiento de las vanguardias que florecían en el norte de Europa. La voluntad de Ángel Guerra de avivar el apagado interés que público y empresarios manifestaban respecto a aquellas, se unía a la de otros muchos intelectuales. Las traducciones<sup>52</sup>, unas contundentes declaraciones de principios como la de Eduardo Marquina en *Sobre el teatro popular*<sup>53</sup> (1908) o la adhesión masiva a manifiestos reivindicativos como el del *Teatro de Arte* de “Alejandro Miquis” (1908) fueron los cauces elegidos para propiciar la asimilación de las últimas tendencias internacionales en España. Sobre este asunto, las palabras de Gonzalo Guasp resultan muy esclarecedoras:

Arte tan trascendental como el dramático, no había de permanecer ajeno a tan importante evolución. Y no se puede por menos al tratar, aunque sea con ligereza, de estas notas, del teatro de ideas creado para contrarrestar la nefasta influencia del teatro de efectos, de evocar la gloriosa figura de Ibsen, su promotor. La más alta originalidad y la cualidad primordial de este hombre de genio, consiste, a nuestro modo de ver, en la absoluta necesidad de verdad que agita sin cesar su espíritu (...) ;Cuándo podremos conocer en España toda la extensión de la obra admirable de Ibsen! ¿No son *Brand*, *Peer Gynt* y *Solness*, creaciones universalmente sancionadas? ¿Qué se espera entonces para dar a conocer a nuestro público esos dramas que tan extraordinaria influencia ejercen en todas las literaturas septentrionales y

que terminarán por imponer el *simbolismo en el teatro*, como el wagnerismo se ha impuesto en música?<sup>54</sup>

Era preciso aludir a las iniciativas regeneracionistas mencionadas para evaluar la trascendencia del estreno (abril de 1908) de *Casa de muñecas* en la versión del crítico Fernández Villegas. Sin duda, la iniciativa de Federico Oliver era valiente. A pesar de que la presencia del teatro extranjero fuera escasa durante la temporada 1907-1908, la elección de un texto clave para la dramaturgia contemporánea reveló la postura comprometida del director con las inquietudes de su generación. Oliver no temía llevar al escenario de la Princesa las ideas revolucionarias que Ibsen expresaba respecto a la estructura político-social de su tiempo.

La necesidad de romper de forma radical con un entorno coaccionador, apuntada en *Peer Gynt*, alcanza su máxima dureza con *Casa de muñecas*, en la que Nora se ve empujada a abandonar su hogar para realizarse como ser humano. Da un portazo y destruye de golpe toda la falsedad de su existencia. Tras ocho años de matrimonio con Torvald Helmer toma conciencia de su absoluta soledad. La frustración sexual y moral que experimenta tiene como origen la manipulación de su esposo, incapaz de considerarla como un ser maduro con voluntad propia. Pero Nora necesita sentirse útil. Quiere salvar la vida de su esposo enfermo y está dispuesta a todo para conseguirlo, incluso al chantaje al que Krogstad la somete. Sin embargo, su acto generoso se vuelve contra ella.

Si la mentira es el eje de *Casa de muñecas*, el tema del dinero es el pilar que vertebraba el conflicto. El préstamo solicitado no sólo es la consecuencia de una necesidad material: tiene una dimensión ética mucho mayor. Nora trata de recuperar un “préstamo” afectivo, su carácter bondadoso la incita a hacer el bien en secreto, en un acto de altruismo casi utópico. A través del personaje ávido y sin escrúpulos de Krogstad, y de la relación que establece con la desgraciada madre de familia, Ibsen nos obliga a reflexionar sobre los sacrificios que hacemos en la vida y el modo en que nuestra abnegación revierte sobre nosotros.

Nora es la pionera de una revolución moral. Simboliza proféticamente la libertad de la mujer para trazar su propio camino. Su huida constituye un acto de autoafirmación y rebeldía que no podía ser comprendido por la sociedad española del momento: si algún valor debía ser inquebrantable, ese era, precisamente, el de la familia. Por lo tanto, no es de extrañar que el crudo planteamiento existencial de *Casa de muñecas* fuera rechazado por los espectadores madrileños. Después del estreno, podían leerse en la prensa consideraciones de la siguiente índole:

La obra, que en sus dos primeros actos interesa y conmueve, concluye de una manera que ni convence ni emociona, y que no satisfizo al público. Tal vez el carácter de la protagonista sea muy real... en Noruega, y en este caso, muy lógico el desenlace; pero por acá no sentimos del mismo modo, y el proceder de Nora abandonando a sus hijos por una mal entendida incompatibilidad de caracteres, no da satisfactoria y cumplida solución al problema que se plantea, ni deja persuadido al auditorio.<sup>55</sup>

Es evidente que las valoraciones de “Armando Gresca” son tremendamente reductoras. El crítico se limita a censurar el acto de Nora desde un punto de vista superficial, sin ahondar en la compleja problemática ético-filosófica que Ibsen desbroza con maestría. Pero su testimonio, aunque carezca de fundamento, refleja con claridad la disconformidad patente entre la moral española y la ibseniana. De hecho, no es el único que muestra su rechazo respecto al individualismo liberador que el autor noruego defiende en *Casa de muñecas*. Según Ángel Guerra:

A nosotros los latinos, *hijos de una razada solar*, hombres, más que de ideas, de pasión, poco nos seduce el altivo continente de desafío y el bello gesto de Nora. En cambio nos sigue admirando los bellos galanteos de amor con que rinde enamoradas mujeres nuestro *Don Juan*.<sup>56</sup>

Recordemos que, apenas dos meses antes, se aclamaba en la Princesa, salvo aisladas excepciones, la visión sumisa y abnegada que Jacinto Benavente exponía de la mujer en *Señora ama*, perfecta contraposición de la que Ibsen proyecta en la figura de Nora.

La misma noche que *Casa de muñecas* se daba a conocer en el escenario de la Princesa, Federico Oliver reestrenaba *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck (1862-1949), otro dramaturgo rompedor que los regeneracionistas veneraban. Premio Nobel de literatura en 1911, el escritor belga de expresión francesa era uno de los autores simbolistas más relevantes del siglo XX. Tras una dedicación inicial a la poesía, la publicación de su primera obra *La Princesse Maleine* en 1890, le introduce de forma definitiva en los caminos de Talía, con el respaldo de una crítica que ve en él al renovador de la herencia shakespeariana. Por otra parte, el ensayo de Octave Mirbeau (1850-1917) sencillamente titulado “Maurice Maeterlinck”, aparecido en *Le Figaro* (24 de agosto de 1890) favoreció la difusión de los planteamientos estéticos renovadores del nuevo dramaturgo. Un año más tarde se estrenaba *L'intruse* en el *Théâtre d'Art* de París y en 1893 llegaba a Sitges, dejando una huella imborrable en la labor que Adrià Gual realizó con su *Teatre Íntim*, pero también en el pensamiento artístico de Santiago Rusiñol o Ignasi Iglesias. Los motivos por los cuales el teatro de Maeterlinck ya ejercía una profunda fascinación a finales del siglo XIX sobre las generaciones más jóvenes figuran en las valoraciones de Martínez Ruiz sobre *La intrusa* (*El Progreso*, 5 de marzo de 1898):

Todavía lo recuerdo, y lo recordaré mientras viva, la vibrante emoción extraordinaria que la primera lectura de *La Intrusa* me causara. Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega; aquel interior silencioso, aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, insacudible, de la Intrusa que pasa por el Jardín, que atraviesa la escena, que entra en el cuarto de la enferma... Este es el drama de Maeterlinck, eso es la vigorosa obra de teatro *estático*.<sup>57</sup>

Como apunta Martínez Ruiz, Maeterlinck suele abusar de las repeticiones, los silencios inconexos y las frases entrecortadas, pero lo hace para construir ese ambiente de mis-

terio e incomunicación en que sobreviven unos personajes sin fe ni esperanza, cuyas reacciones se fusionan con los fenómenos exteriores de la naturaleza. Los espacios en los que se desarrolla la exploración de ese formidable enigma que es la realidad no son descriptivos y están habitados por una fuerza invisible pero omnipresente, que simboliza la idea que el poeta tiene del universo: se trata del llamado “personaje sublime”<sup>8</sup>.

Sin embargo, las líneas maestras del primer teatro maeterlinckiano: la vaguedad poética de las situaciones, el carácter introspectivo de los seres imaginados, la presencia obsesiva de la muerte, que marcaron los cánones del simbolismo, supusieron un freno importante a la asimilación de su obra. A este “gran sugeridor” como Benito Pérez Galdós lo definía, se le reprochaba la ausencia de acción externa, la abstracción de sus diálogos, así como un negativismo que inspiraba “una tristeza infinita y un profundo terror”<sup>9</sup>. Tanto la crítica como el gran público se mostraron muy reacios a *La intrusa*. De hecho, la prensa de mayor difusión apenas dedicó espacio a su comentario. Incluso se encuentran observaciones despectivas como las formuladas por Carlos Luis de Cuenca en *La Ilustración Española y Americana* (22 de enero de 1908):

El drama lúgubre de Maeterlinck, *La intrusa*, se puso en la misma noche para fin de fiesta, discretamente traducido por D. Ramón Francos Coy. Esta colocación de fin de fiesta hizo, sin duda, creer a una parte del público que era cosa de risa. No puede darse un colmo más macabro, como decimos ahora, tratándose de una poesía que siempre me ha puesto de punta los pocos pelos que me van quedando.

Una circunstancia inesperada interrumpe, a finales de la temporada de 1908, los proyectos renovadores de Federico Oliver. El teatro de la Princesa es adquirido por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, con los que se inicia una nueva etapa, larga y estable, durante la cual el coliseo vuelve a sus orígenes aristocráticos y selectivos.

## NOTAS

<sup>1</sup> GUASP, Gonzalo en *Gente Vieja* (30-VI-1902) citado por Jesús Rubio Jiménez: *El teatro poético en España: del Modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993. (Col. Teatro; nº17). p. 20.

<sup>2</sup> BUSTILLO, Eduardo: “Campañas Teatrales”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1898.

<sup>3</sup> SANCHIZ, Vicente (“Miss-Teriosa”): *La Biblioteca Nueva*, 22 de noviembre de 1905; Año III; nº 301.

<sup>4</sup> SANCHIZ, Vicente: *Ibid.*

- <sup>5</sup> SANCHIZ, Vicente: *Ibid.*
- <sup>6</sup> "Diversiones", s/n; *El Fígaro*, 26 de mayo de 1883.
- <sup>7</sup> LASERNA, José de: *El Imparcial*; 28 de Marzo de 1908; p. 1.
- <sup>8</sup> GONZÁLEZ, Anselmo ("Alejandro Miquis"): "Novedades Teatrales", *Diario Universal*; 28 de marzo de 1908.
- <sup>9</sup> "Armando Gresca": *El Arte del Teatro*; n° 50; 15 de Abril de 1908; pp.2-5.
- <sup>10</sup> CUENCA, Carlos Luis de: "Crónica de Teatros"; *La Ilustración...*; 15 de marzo de 1905; p. 155.
- <sup>11</sup> FLORES GARCÍA, Francisco: en *El Teatro*, suplemento mensual de *Nuevo Mundo*; n° 50. Madrid: noviembre de 1904; p. 6.
- <sup>12</sup> FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco ("Zeda"): *Ibid.*, p. 4.
- <sup>13</sup> FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco ("Zeda"): "Crónica General"; *El Teatro*, suplemento mensual de *Nuevo Mundo*; n° 53; febrero de 1905; p. 2.
- <sup>14</sup> SÁ DEL REY, Enrique: "La excursión de Thuillier por América"; *El Arte del Teatro*, n° 10; 15 de agosto de 1906; p. 9.
- <sup>15</sup> SÁ DEL REY, Enrique; *Ibid.*; p. 10.
- <sup>16</sup> SÁ DEL REY, Enrique; *Ibid.*; p. 11.
- <sup>17</sup> THUILLIER, Emilio; *Ibid.*; p. 11.
- <sup>18</sup> LÓPEZ DE SÁA, Leopoldo: "Estudios Críticos"; *El Arte del Teatro*, n° 5; 1 de Junio de 1906.
- <sup>19</sup> En "Crónica Teatral", s/n, *El Arte del Teatro*, n° 15; 1 de noviembre de 1906.
- <sup>20</sup> CARRETERO NOVILLO, José María: *El Caballero Audaz: Galería. Más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas por "El Caballero Audaz"*. Madrid: Ediciones Caballero Audaz, 1943; p. 524.
- <sup>21</sup> COSTA, Joaquín: *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. p. 28.
- <sup>22</sup> "Armando Gresca": "Crónica Teatral"; *El Arte del Teatro*, n°17; 1 de diciembre de 1906.
- <sup>23</sup> El profesor Hauser considera inseparables las fases del realismo y el naturalismo: "El naturalismo como estilo artístico y el realismo como actitud filosófica son completamente inequívocos, mientras que la distinción entre un naturalismo y un realismo en el arte no hace nada más que complicar la cuestión y colarnos ante un falso problema". En HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1971. Tomo III, p. 82.
- <sup>24</sup> BETANCOURT CABRERA, José ("Ángel Guerra"): "La evolución de la estética teatral" en *La Ilustración...*, n° 10; 15 de marzo de 1906; pp. 166-167.
- <sup>25</sup> CUENCA, Carlos Luis de: "Crónica teatral"; *La Ilustración...*; 22 de marzo de 1906; p. 179.
- <sup>26</sup> FÁBREGAS DEL PILAR, José M<sup>a</sup>.: "Del teatro poético", *Ateneo*, XIV, Julio-Diciembre, 1912; pp. 5-20.
- <sup>27</sup> En marzo de 1907 Ceferino Palencia estrenó *Las alegres comadres*. Referirse al apartado correspondiente.
- <sup>28</sup> GONZÁLEZ, Anselmo ("Alejandro Miquis"): *Diario Universal*, 25 de enero de 1908.

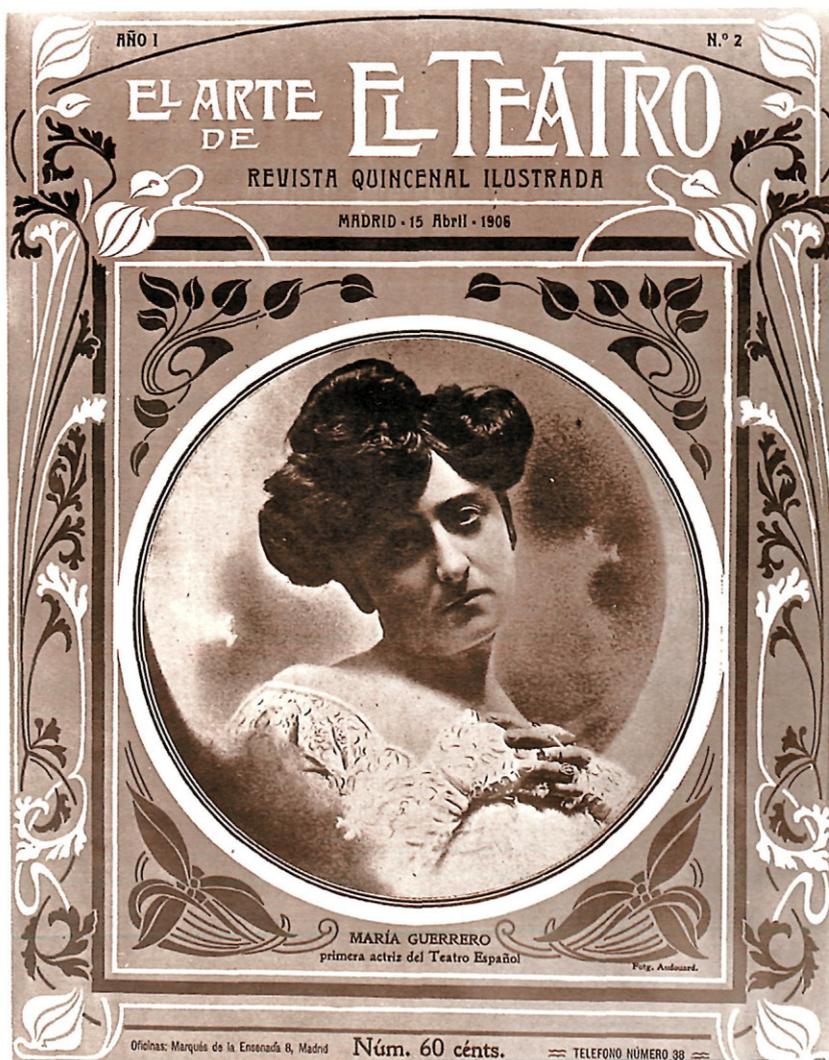
- <sup>29</sup> GONZÁLEZ, Anselmo (“Alejandro Miquis”): *Diario Universal*, 15 de febrero de 1908.
- <sup>30</sup> MARTÍNEZ ESPADA, M.: “Modernismo teatral”; *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Imprenta Ducal, 1900. p. 101-135.
- <sup>31</sup> “Armando Gresca”: *El Arte del Teatro*, n° 40; 15 de noviembre de 1907; p. 1.
- <sup>32</sup> “Armando Gresca”: “Crónica Teatral”, *Ibid*, p. 5.
- <sup>33</sup> LUIS DE CUENCA, Carlos: “Crónica Teatral” en *La Ilustración...*, 8 de diciembre de 1907; p. 42.
- <sup>34</sup> LUIS DE CUENCA, Carlos: *Ibid.*, p. 42.
- <sup>35</sup> MARTÍNEZ ESPADA, M.: *Obr. cit.* (1900); pp. 101-135.
- <sup>36</sup> Escrita en 1907 por Federico Oliver después de *La muralla* (1898), *La juerga* (1900) y *La niña* (1904).
- <sup>37</sup> MARTÍNEZ ESPADA; M.: *Obr. cit.* (1900); pp. 101-135.
- <sup>38</sup> E.C.: “Mora de la Sierra”; *El Arte del Teatro*, n° 43; 1 de enero de 1908; p. 9.
- <sup>39</sup> Acto I, escena primera. BENAVENTE, Jacinto: *Dramas rurales: Señora ama, La malquerida; La Infanzona*. Edición de Eduardo Galán. Madrid: Magisterio, 1994. (Col. Novelas y Cuentos clásicos; Serie “Teatro”; n°1; p.62.
- <sup>40</sup> “Alguien ha querido, dejando hablar a la hipócrita beatitud que nos gobierna, motejar a la obra de inmoral. Yo, ni lo afirmo, ni lo creo. De hacer algo, lo negaría, como lo negaron los aplausos del público, premiando con elocuencia el trabajo meritísimo, del autor ilustre”. “Armando Gresca” en *El Arte del Teatro*, n° 48; 15 de marzo de 1908.
- <sup>41</sup> BENAVENTE, Jacinto: “Psicología de un autor dramático”, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1964. Vol. VII; p. 78.
- <sup>42</sup> “Armando Gresca”: *El Arte del Teatro*; n° 47; 1 de marzo de 1908.
- <sup>43</sup> Citas de la crítica de Armando Gresca, *Ibid*.
- <sup>44</sup> GONZÁLEZ, Anselmo (“Alejandro Miquis”): “Los estrenos”, *El Diario Universal*, 10 de abril de 1908.
- <sup>45</sup> “Armando Gresca”: *El Arte del Teatro* n° 50; 15 de Abril de 1908; p. 3.
- <sup>46</sup> “Armando Gresca”: *Ibid*; p. 1.
- <sup>47</sup> Luis de Armiñán tuvo asiento en el Parlamento en diferentes legislaturas y desempeñó el cargo de subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros. Fue defensor de Canalejas y contribuyó a difundir su ideario político.
- <sup>48</sup> BUENO, Manuel: “Los segadores”; *El Heraldo de Madrid*, 30 de enero de 1908; p.1.
- <sup>49</sup> GONZÁLEZ, Anselmo (“Alejandro Miquis”): *Manifiesto del Teatro de Arte. Juicios de la prensa sobre las primeras funciones*. Madrid: R. Velasco, 1908; p. 3-4.
- <sup>50</sup> GONZÁLEZ, Anselmo (“Alejandro Miquis”): *Ibid.*; p. 4.
- <sup>51</sup> BETANCOURT CABRERA, José (“Ángel Guerra”): “La evolución de la estética teatral”, *La Ilustración...*, n° 10; 15 de marzo de 1906. pp. 166-167.
- <sup>52</sup> Ramón del Valle-Inclán, Gregorio Martínez Sierra o Ramón Francos Coy tradujeron obras de Maurice Maeterlinck; Manuel Bueno de Marco Praga; Francisco Villegas de Henrik Ibsen.

- <sup>53</sup> Los argumentos de Marquina son tan claros como agresivos: “¿Modo de hacer entrar a la actualidad en las escenas? Repasad a Ibsen. Y no me habléis de símbolos, imbéciles. Toda la despreciable maquinaria apolo-gal que fabricáis en vuestras hediondas cuadras industriales, no sumaría dos adarmes de espíritu en la obra del grande hombre. Grande, ¿sabéis por qué? Repasadla os digo; porque en cada una de sus obras, del modo maravilloso y pleno que pedimos, lo de menos está en la actualidad; la sagrada virtud emocional arranca de lo pasado y de lo futuro. Cada personaje –o por lo menos los personajes centrales–, llevan en su alma los fantasmas estupendos que creó el pasado. Esto bastaría. Pero Ibsen da muchas veces más. De toda aquella catástrofe de raza, ¡cuántas veces brota, magnífica, la semilla virginal de futuros estados populares!” en MARQUINA, Eduardo: “Sobre el teatro popular”, publicado en *Teatralia* nº 1, 15 de septiembre de 1908; pp. 4-7.
- <sup>54</sup> GUASP, Gonzalo en *Gente vieja* (10-IV-1902); Obr. cit; p. 20.
- <sup>55</sup> “Armando Gresca”: “Crónica Teatral”, *El Arte del Teatro*, nº 45; 1 de febrero de 1908; p.1.
- <sup>56</sup> BETANCOURT CABRERA, José (“Ángel Guerra”): “La evolución de la estética teatral”, *La Ilustración...*, nº 10; 15 de marzo de 1906; pp. 166-167.
- <sup>57</sup> MARTÍNEZ RUIZ, citado por Jesús Rubio Jiménez en *El teatro poético en España: del Modernismo a las vanguardias*. Obr. cit. (1993); p. 109.
- <sup>58</sup> BÉHAR, H.: “Le théâtre symboliste” en Michel Corvin: *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. París: Bordas, 1991; p 804.
- <sup>59</sup> BETANCOURT CABRERA, José (“Ángel Guerra”): “La evolución de la estética teatral”; Art. cit. (1906); p. 167.



# María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza





*María Guerrero retratada en la portada de El Arte del Teatro. (Abril de 1906).*

## IV. María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza

El fracaso de los ambiciosos planes de Federico Oliver tuvo, seguramente, alguna relación con el periodo de inestabilidad que, de forma general, afectaba a la vida teatral madrileña de la época. Como ya se ha dicho en el capítulo dedicado a la gestión de María Tubau y Ceferino Palencia, el sistema de explotación teatral vigente, sumía a las compañías y los teatros en un estado de imprevisión absoluta. A esta circunstancia se sumaba, además, una deficiente información respecto a los pormenores de la gestión administrativa y económica de los teatros, exceptuando el caso del Español, pues era propiedad del Ayuntamiento. Por este motivo, la noticia de que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza iban a abandonar el prestigioso coliseo arrendado para comprar el de la Princesa fue como una bomba de relojería.

La compañía del Español viajaba con mucha frecuencia a América, concretamente a Buenos Aires, lo que impedía el pleno cumplimiento del contrato establecido con el Ayuntamiento. La controversia se solucionó el 20 de marzo de 1908 con la formalización, ante el notario D. José María de la Torre, de la venta del Teatro de la Princesa por parte del señor Morales de los Ríos, segundo propietario del establecimiento después del Marqués de Monasterio, a favor de Fernando Díaz de Mendoza, por un valor de 350.000 pesetas.

La adquisición de una sede privada de estratégica relevancia, dio plena libertad al matrimonio para proseguir sus giras americanas, sin perder el contacto imprescindible con Madrid. El hecho cambió de forma definitiva la trayectoria que Federico Oliver había ideado para el Teatro de la Princesa.

### La programación

Los nuevos directores reponían, esporádicamente, ciertas obras del Siglo de Oro, las predilectas de María Guerrero, aquellas que la habían convertido en “nuestra última actriz trágica”<sup>1</sup>. Dichos textos eran *La dama boba*, de Lope de Vega, *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, y *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina. Aunque en la década de los 20, la compañía programó una obra de Calderón de la Barca, *Casa con dos puer-*



*María Guerrero, "Doña María la Brava", y Fernando Díaz de Mendoza, "Álvaro de Luna" en una de las escenas culminantes de Doña María la Brava, de Eduardo Marquina. Dirección: Fernando Díaz de Mendoza. (1909).*

*tas, mala es de guardar* (8 de febrero de 1922), así como la más famosa de Feliú y Codina, *La Dolores* (5 de abril de 1924) y estrenó, el 30 de diciembre de 1918, un texto apenas conocido de Manuel Tamayo y Baus, *Ecce homo o la casa del duende*, el teatro clásico, tan cultivado por María y Fernando cuando arrendaban el Español, tuvo escasa relevancia durante los años en que gestionaron la Princesa. Su privilegiada condición de propietarios les permitió renovar su repertorio sin la obligación de someterse a los requisitos contractuales que hasta 1909 les había estado imponiendo el municipio. Dicha circunstancia favoreció la difusión de nuevas propuestas estéticas: el teatro poético en verso fue la que más determinó la programación del coliseo, especialmente durante su “periodo casticista”, comprendido entre 1910 y 1920.

### *El teatro poético*

La denominación “teatro poético” designa una corriente que florece en los albores del siglo XX. Es amplia y aglutina expresiones de muy diversa índole, pero las que aquí nos interesa tratar, aquellas que mayor presencia tuvieron en la Princesa, se concretan en dos géneros: el teatro histórico y el drama rural. Si bien éste último generó menos adeptos, el primero de ellos encontró en la figura de Eduardo Marquina un precursor que creó escuela: contó con varios epígonos que adoptaron sus preceptos. Los más destacados fueron Luis Fernández Ardavín y Francisco Villaespesa. El hecho de que las obras de dichos autores ocuparan un lugar prioritario en la programación puede interpretarse como una toma de posición de María y Fernando respecto a las dos tendencias que surgen a raíz de la crisis de la conciencia nacional, vulnerada por los fracasos militares y la pérdida reciente de las últimas colonias. Mientras una opta por abrir España hacia movimientos culturales cosmopolitas, otra se inclina por un regreso a la tradición, cuyo equivalente, a nivel político, lo encarnaba la ideología del partido conservador de Maura y la monarquía. Esta fue la que siguieron los directores del coliseo, la misma que Eduardo Marquina y sus seguidores plasmaban en las obras pertenecientes al género histórico. Existía, pues, una relación estrecha entre la concepción artística y el alineamiento político. Este factor decisivo explica la sistemática ambientación de sus dramas en un tiempo cargado de referentes míticos y en un espacio poblado de héroes que luchan por valores patrióticos. No es difícil imaginar, considerando estas características, la propensión innata del teatro poético-histórico a la idealización hiperbólica, que inducía a una ciega huida de la realidad. Su radicalismo entusiasta y dogmático construía una concepción unilateral de la historia, teñida a su vez, de cierta nostalgia nacionalista. Dicho género estuvo ligado en exceso a un sentimiento de fracaso político y por ello, por su falta de universalidad, dominó el escenario de la Princesa durante un lapso de tiempo muy determinado, pero luego su hegemonía se fue difuminando rápidamente.

### *Eduardo Marquina*

En calidad de nuevos propietarios, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza inauguran la temporada oficial, el 27 de noviembre de 1909, con el estreno de *Doña María la*

*brava*, compuesta por un autor joven y poco conocido: Eduardo Marquina. El evento supuso la introducción del teatro poético en la escena madrileña. A partir de este momento, la producción del autor estará estrechamente unida a la creación interpretativa de María Guerrero y a las escenificaciones de Fernando Díaz de Mendoza. No sólo la estética de Eduardo Marquina casaba con las habilidades declamatorias de la primera actriz sino que, además, la temática e ideología de sus obras correspondían a la postura adoptada por los directores del coliseo frente a la crisis nacional. El hecho de que un dramaturgo con poca experiencia se convirtiera en el autor predilecto de la Princesa, suscitaba no pocos recelos y críticas en el medio artístico. Miguel de Unamuno, cuyo teatro más hondo y problemático no lograba convencer a ningún empresario, declaraba en 1913 que él no escribía “a la medida de los gustos y habilidades” de los cómicos. Y añadía, con cierto tono de amargo reproche: “para esta labor de confección dramática, ahí está Marquina, que recorta papeles a la medida y talla de la Guerrero”<sup>2</sup>.

Si el comienzo de Eduardo Marquina fue brillante con *Doña María la Brava* —obra que la compañía integró en su repertorio, ante el éxito alcanzado, y repuso en 1922 y 1924—, su segundo estreno: *En Flandes se ha puesto el sol*, le consolidó como principal artífice del “renacimiento o resurrección del teatro poético”<sup>3</sup>. El drama, escrito por encargo de María y Fernando para incluirlo en la programación de su gira estival por América, se dio a conocer primero en Buenos Aires, y unos meses más tarde en Madrid, en el invierno de ese mismo año, el 18 de diciembre de 1910. Convulsionó de tal modo al auditorio, fueron tan buenas sus críticas y tan importante el acontecimiento social que supuso la presencia del Rey en el estreno, que se inició lo que Jesús Rubio Jiménez concibe como “la moda del teatro poético”<sup>4</sup>. “Alejandro Miquis”, al hacer balance de los espectáculos ofrecidos por los escenarios madrileños a lo largo del último año, advertía ya en *Nuevo Mundo* (1911) lo que sería una extraordinaria proliferación de textos dramáticos escritos en verso:

Ninguna obra naturalista ha producido durante la temporada última lo que *En Flandes se ha puesto el sol* y de aquí que, para la próxima, todos los autores nos hayan salido poetas o todos los poetas nos hayan salido dramaturgos.<sup>5</sup>

De hecho, las obras sucesivas de Eduardo Marquina estarán condicionadas por este modelo inicial y serán variantes de unos mismos preceptos: *El rey trovador* (1912), *Por los pecados del rey* (1913), *El retablo de Agrellano* (1913), *Las flores de Aragón* (1914) y *El gran capitán* (1916). Todos ellos conforman la primera etapa de su producción dramática, consagrada al drama histórico en verso. Este ciclo engloba obras de carácter heroico y legendario y exaltan las virtudes de la raza: nobleza, pasión, fidelidad, valentía, abnegación y caballería. Los personajes que las protagonizan son héroes de un pasado épico retratado con exaltación grandilocuente, sin ofrecer ninguna alternativa al distanciamiento crítico. A través de una versificación pulida y rítmica, y de unas situaciones de gran fantasía anacrónica, Eduardo Marquina induce al acuerdo tácito, a la aceptación incondicional de sus ideales de nación y raza.

La notoriedad de María Guerrero, su excelente formación actoral con Teodora Lamadrid y el mayor de los Coquelin, así como su larga experiencia en la interpretación de los

clásicos del Siglo de Oro (Teatro de la Comedia y Teatro Español), contribuyó en gran medida a la asimilación del género cultivado por Eduardo Marquina:

Ella sabía destacar y echar al aire el número del verso, las rimas y las cesuras, y sobre todo, aquellas palabras, esa palabra sola, que es como la esencia más íntima del pensamiento poético, su guía, su razón, el *leit motiv*, y en ella se apoyaba aislándola un momento, y cantaba sin canturrear, con tal riqueza de matices en la voz y tal tino en la intención del acento que, lejos de estorbarse, se fundían significado y música, sentido lógico y sentido poético.<sup>6</sup>

Si las obras de Eduardo Marquina creadas entre 1908 y 1914 están compuestas para las aptitudes declamatorias de María Guerrero y la dirección escénica de Fernando Díaz de Mendoza, después de la Primera Guerra Mundial, se produce una relativa escisión entre el autor y los propietarios de la Princesa. Sus estrenos ya no son cometido exclusivo de la compañía, la presencia de Marquina en el escenario del coliseo se vuelve esporádica. Así pues, entre 1918 y 1925, sólo se representan cuatro obras suyas, de muy diversa temática: *Ébora*, *El pavo real*, *El pobrecito carpintero* y *Don Luis Mejía*.

La confluencia de varios factores determina este leve distanciamiento: por un lado, es el momento en que Eduardo Marquina siente la necesidad de regenerar su teatro y se decanta provisionalmente por la comedia en prosa de tema contemporáneo (*Alondra*, 1918; *Don Diego de noche*, 1918; *Alimaña*, 1919; *La extraña*, 1919; *La princesa juega*, 1920). Por otro, el periodo de la posguerra coincide con la apertura hacia el exterior de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: a partir de 1921, acuden regularmente compañías europeas al coliseo para realizar unas interesantes campañas que difunden la producción dramática de creación más reciente. Pero el factor que determinará en mayor medida la trayectoria de la Princesa en la década de los 20, será el proyecto de construcción del Teatro Cervantes en la ciudad de Buenos Aires, que obligará a la compañía a ausentarse de Madrid durante largos y cada vez más frecuentes periodos. De hecho, María y Fernando aprovechan sus giras anuales, realizadas en el verano europeo, para “probar” la eficacia de un nuevo texto con el público bonaerense, antes de decidir integrarlo en la programación de la temporada invernal madrileña. Este fue el caso de *Ébora*.

Tras su estreno en la capital argentina, el drama de Eduardo Marquina se repuso en la Princesa, en enero de 1922, con un éxito medio, a juzgar por las trece funciones que se dieron en el coliseo. En cambio, la crítica no se mostró tan conciliadora como en circunstancias anteriores. El puntual retorno del autor a sus orígenes, después de haber cultivado la comedia en prosa, no recibió el mismo interés que sus primeras obras: el drama histórico empezaba a ser una fórmula estancada. Entre las valoraciones de los especialistas, cabe destacar las que Enrique de Mesa virtió en su artículo analítico titulado *Teatro poético y teatro en verso*<sup>7</sup>. El crítico reprochaba a Marquina que en *Ébora*, tragedia épica ubicada en la región cantábrica durante el periodo del imperio Romano, no realizara “esa anhelada y feliz fusión de lo lírico y lo dramático, que constituye el rasgo diferencial y característico de lo netamente trágico”. Por otra parte, también subrayó la excesiva “intervención” del autor en la construcción de los personajes: según Enrique de Mesa, Eduardo Marquina manipulaba artificiosamente sus reacciones con el propósito de ser-

vir a su ideología apologética, en lugar de permitir la contraposición o el contraste, que hubiese dado lugar a una tensión dramática más rica, más universal. Sin embargo, no todo fueron juicios negativos. El literato incidió particularmente en la *especialidad* del autor, es decir, el hallazgo rítmico y la habilidad del verso:

El poeta no persiste en un metro, ni, dentro de él, en idéntica acentuación. Flexible y suelto, empareja endecasílabos yámbicos y anapésticos o de gaita gallega; une en el mismo relato, dentro de la misma frase o período gramatical, endecasílabos, dodecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, logrando a veces la expresión lapidaria.<sup>8</sup>

*Ébora* fue, quizá por los motivos arriba mencionados, el último drama histórico de Eduardo Marquina representado en la Princesa. Pasarían dos años hasta que Fernando Díaz de Mendoza volviese a dirigir un texto suyo, y éste fue “un poema de amor y de olvido”<sup>9</sup> inspirado en el exotismo de las leyendas indias. Magia, aventuras y pasión fueron los tres elementos elegidos por Eduardo Marquina para reflexionar sobre las relaciones humanas, la fugacidad de la vida. Según Enrique Díez-Canedo:

En pleno ambiente poético, sin trabas de verosimilitud minuciosa ni empeños de rigor histórico, el poeta del *Vendimión* y de las *Elegías* consigue trazar su fábula con soltura y los versos con que la teje le salen llenos naturalmente de poesía. La escena de amor del primer acto, las de pasión en el segundo, el coloquio infantil del tercero que trae el desenlace, están logrados plenamente. ¡Cuántas expresiones unguadas con el temblor de una emoción inmediata saltan en el ritmo vario de la forma poética, distinta de la tradicional mas no contraria a ella!<sup>10</sup>

*El pavo real* había sido estrenada en el Teatro Eslava por Gregorio Martínez Sierra durante la temporada de 1922 con tal éxito de público, (¡se llegó a representar 76 veces!), que la compañía Guerrero-Mendoza optó por representarla en la Princesa en marzo de 1924. La buena acogida de la reposición propició que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, quisieran anunciar en cartel una obra más de Eduardo Marquina antes de que finalizara el mes. Como la anterior, *El pobrecito carpintero*, fue aclamada unánimemente por público y crítica, ocupando durante treinta días el escenario de la Princesa, lapso de tiempo que, en aquella época, indicaba la buena marcha de una empresa teatral. Quizá la originalidad de la obra, que se distinguía por su temática del resto de la producción dramática de Eduardo Marquina, influyó en el desarrollo de los hechos: un cuento de pueblo en cuatro jornadas y en verso, de argumento sencillo, recreado en un ambiente íntimo y rústico. Sus personajes ya no eran príncipes o reyes, ni luchadores idealistas e incorruptibles, sino seres humildes, incluso familiares, que se enfrentaban a las pasiones y sacrificios con la voluntad bienhechora de su naturaleza o el estímulo ingenuo de una fe bondadosa en la ley del amor humano, la piedad y la justicia. El vehículo expresivo de tan simple comedia rural o “canción dramática”, en palabras de Enrique Díez-Canedo, fue el elemento más apreciado por la crítica:

Todo encomio es leve para la bellísima forma poética que Eduardo Marquina ha dado a sus escenas. Una versificación libre, a base de versos de nueve sílabas, siempre rimado, evita el

riesgo de caer en la imitación de la poesía popular y deja a las palabras la flexibilidad oportuna, acomodándolas, no a una pauta silábica, sino al imperio de un ritmo constante y vario. Los aciertos de expresión abundan por todas partes, singularmente en las escenas capitales de los actos segundos y tercero.<sup>11</sup>

La última obra de Eduardo Marquina que cobró vida en el escenario del coliseo durante la gestión de María Guerrero fue *Don Luis Mejía*, estrenada primero en el Español el 17 de enero de 1925 e incluida en la programación de la Princesa en noviembre del mismo año. Esta comedia legendaria de capa y espada, escrita en colaboración con el novelista cubano Alfonso Hernández Catá, constituía una revisión actualizada del mito donjuanesco. El Don Luis Mejía imaginado por ambos autores es la contraposición de Don Juan en el *Tenorio* de José Zorrilla: un ser disperso, mimado, de poco asiento, en pugna con sus principios, aunque cazador de dotes y débil con el “bello sexo”; un conquistador irrefrenable, pero que deja un pedazo de su corazón en cada beso que da a las mujeres.

Respecto a la factura de la obra, reaparece una de las características propias del estilo marquiniano: una versificación sonora, rotunda y musical, donde predomina el octosílabo en redondilla y cuarteta. Enrique Díez-Canedo apreció particularmente la forma del texto, “en la que los autores han conseguido la máxima gallardía”. Y explicó los motivos de tal acierto con gran belleza descriptiva:

Los versos de *Don Luis Mejía* (...) tienen calidades propias. Su metal da un puro sonido pleno. Lo que pierden de ímpetu, lo ganan en sentido; son más disciplinados, sin mengua de espontaneidad. Diríamos que en los de Zorrilla hay fuego; en éstos hay luz.<sup>12</sup>

El hecho de que María y Fernando eligieran, para la fiesta de Todos los Santos, una novedosa versión del *Don Juan Tenorio*, en lugar de reponer el clásico de Zorrilla, fue especialmente valorado por los críticos. Desde hacía varias temporadas, solicitaban revisiones imaginativas del mito literario, hastiados de ver siempre la misma programación en los teatros de Madrid, con la llegada del mes de noviembre.

### *Luis Fernández Ardavín*

El teatro de Eduardo Marquina abrió las puertas de la Princesa a sus seguidores. Entre ellos, Luis Fernández Ardavín (1891-1962) fue de los más favorecidos por la compañía Guerrero-Mendoza. Durante el periodo comprendido entre 1922 y 1926, estrenó nada menos que cinco obras de este joven y prolífico autor: *La dama de armiño* (1922), *El doncel romántico* (1922), *Romance de doña Blanca* (1923) *La vidriera milagrosa* (1924) y *Doña diablo* (1925).

La primera de ellas fue la mejor creación de su etapa inicial dedicada al drama histórico. Inspirada en un cuadro de Domenico Teotocópuli, *La dama de armiño* mezcla, en sus versos, giros arcaicos y expresiones modernas. Como su maestro, Luis Fernández Ardavín busca la depuración del léxico, la sonoridad de las rimas y construye largas intervenciones, apremiado por las peticiones de la primera actriz. En su obra, también adopta elementos del pasado para relacionarlos según le dicte su fantasía poética: aquí se toma la

licencia de establecer lazos filiales entre la Dama de Armiño, retratada por el Greco, y el propio pintor, dándole el nombre de Catalina. Luis Fernández Ardavín manifiesta, asimismo, dicha libertad en la introducción de elementos anacrónicos y de hechos que no ocurrieron en realidad, estableciendo vínculos entre figuras que nunca se conocieron. La infidelidad de los autores dramáticos a la historia era objeto de debate constante. Enrique de Mesa, en un artículo analítico sobre el modo en que es tratada la anécdota histórica por la literatura dramática, menciona el caso, explicando los motivos por los cuales fue discutida *La dama de armiño*.

Don Luis Fernández de Ardavín, en sus dramas de pretendido y malogrado ambiente histórico, llevado de su antojo lírico, acelera nacimientos y dilata muertes, con la pintoresca irresponsabilidad heredada de un Rodríguez Rubí, de un José María Díaz o de un Fernández Travanco. Al Greco ardaviniano de *La dama de armiño* lo podríamos emparejar con el Colón del drama de Patricio de la Escosura (*La aurora de Colón*, 1838), que antes de partir con sus carabelas, y aun antes de gozar el favor de la Reina Católica, conversa en el campamento de Santa Fe, a las puertas de Granada, nada menos que con Gonzalo de Córdoba, Hernán Cortés y Diego García de Paredes, y se refiere a la tierra del Nuevo Mundo, como si ya la tuviera en un pliego de su tabardo.<sup>13</sup>

Sin embargo, Enrique Díez-Canedo, toleró las impropiedades y anacronismos cometidos en la caracterización y expresión psicológica de los protagonistas de *La dama de armiño*, pues el fruto de su “osadía” fue un gran acierto dramático, aunque también señaló la dispersión de la acción, a causa de unos incidentes que la complicaban sin enriquecerla y de unos personajes secundarios innecesarios. En efecto, la trama entremezcla la persecución de los judíos, la barbarie de la Inquisición, el tema de la fe, como contexto de una historia de amor y dolor con desenlace afortunado, cuyo eje es precisamente Catalina, la hija que Luis Fernández Ardavín le atribuye al Greco.

Tras su presentación en Buenos Aires, la reposición en la Princesa de *La dama de armiño*, el 23 de enero de 1922, supuso para el autor la entrada triunfal en el mundo de Talía: el espectáculo permaneció en cartel durante casi dos meses, y se repuso en noviembre del mismo año, justo después de que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza estrenaran *El doncel romántico* (18 de noviembre de 1922), obra de muy distinta índole a la primera. Este folletín sentimental, de raigambre explícitamente romántica, con un desenlace idéntico al que Larra impuso a su vida, desarrollaba el problema del amor incestuoso entre madre e hijo.

La segunda producción de Luis Fernández Ardavín originó varios juicios adversos, pero ello no impidió que un número importante de espectadores acudiera a sus representaciones, ni que se prolongara la presencia de la obra en el escenario de la Princesa. Las críticas confluyeron en un mismo reproche: el excesivo recurso a la técnica narrativa paralizaba la acción e hiperbolizaba innecesariamente el comportamiento de los personajes. Aún así, según Enrique de Mesa, “la poesía llegaba al proscenio en alientos breves, en ráfagas huideras”. Por eso, precisaba que *El doncel romántico* enriquecía, con sus escapes líricos, con la cadencia y brillantez de sus rimas, “los escenarios dañados de torpeza y chabacanería”<sup>14</sup>.

Aparte del folletín escénico, Luis Fernández Ardavín, desviándose pronto de la estela trazada por Eduardo Marquina, abandona el drama histórico en verso para cultivar otros géneros como la comedia de aventuras con *El bandido de la sierra*, que la compañía Ladrón de Guevara escenificó en la Princesa durante su campaña a finales de la temporada de 1924 o el melodrama de adulterio con *Doña diabla*.

### *Francisco Villaespesa*

De este prolífico autor, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza estrenaron dos obras en la Princesa: *El alcázar de las perlas*, en 1911, y *Doña María de Padilla*, en 1914.

Al igual que su modelo, Eduardo Marquina, el teatro de Francisco Villaespesa (1877-1936) trata de amoldarse a las necesidades ditirámicas de los grandes divos de la época. Introduce en sus textos largas tiradas para permitir a la primera actriz que ostente su dominio del arte de la declamación. Su “fórmula mágica”, con la que consigue conquistar los favores de los empresarios, también se basa en una ambientación de extraordinaria riqueza y precisión, que daba lugar a unas escenografías lujosas y deslumbrantes. En *El alcázar de las perlas*, concretamente, sus didascalias llegan incluso a indicar la manera en que deben ser trabajados los materiales que conforman el decorado. Veamos un fragmento del Acto I, a modo de ejemplo:

Veinticuatro columnas esbeltas y gráciles cual palmeras de mármol, sueltas o en grupo de tres, unidas en caprichosos arcos de herradura del más puro estilo árabe, trabajadas a cincel, como joyas, sostienen la amplia bóveda resplandeciente, constelada de estrellas de oro como las noches profundas y serenas del Yemen.<sup>15</sup>

Respecto a las características de la producción dramática de Francisco Villaespesa, las valoraciones de Luciano García Lorenzo son muy lúcidas: “Suntuosidad, colorido, indudable fuerza plástica, fastuosidad: estos son los elementos de que ese teatro se sirve para ganar por los ojos al espectador, mientras regala sus oídos con la musiquilla del verso bien rimado y el colorista adjetivo”<sup>16</sup>. Además de ello, Francisco Villaespesa busca el efectismo de los lances románticos y concluye la acción con la muerte, recurso evidente para magnificar el carácter heroico de sus personajes y azuzar los mecanismos emotivos más básicos del espectador. El final de *El alcázar de las perlas* es ilustrativo:

SOBEYA.- (*Tendiendo los brazos al cielo, como quien cumplió un voto.*)

¡Granada, mi palabra está cumplida!

¡Azhuna, ya he salvado tu memoria!...

(*Volviéndose a los soldados, en un gesto orgulloso de desafío, mostrándoles el pecho.*)

¿Qué me importa morir?... La muerte es vida

cuando es por el Amor y por la Gloria,

(*Los soldados, gritando, la acometen.*)

*Telón Rápido.*<sup>17</sup>



*María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en El Alcázar de las perlas de Francisco Villaespesa.  
Dirección: Fernando Díaz de Mendoza. (1911).*

Similares valoraciones a las ya mencionadas pueden aplicarse a la segunda obra de Francisco Villaespesa escenificada por Fernando Díaz de Mendoza en la Princesa. Citemos, a título indicativo, una de las críticas aparecidas en la prensa a raíz del estreno de *Doña María de Padilla*, como reflejo de las reacciones que suscitaba el teatro de este autor:

El Sr. Villaespesa ha continuado lo que hemos dado en llamar teatro poético, como si la poesía y el lirismo fueran perfectamente sinónimos. A mi humilde parecer, puede el teatro ser eminentemente poético sin el exceso de lirismo que a mí se me antoja ver siempre en las obras de este poeta-autor y no autor-poeta. (...) Tampoco ha sido ésta una verdadera victoria: traer a la escena en 1914, la figura de D. Pedro I de Castilla, de tanto relieve en novelas, leyendas y dramas que le dieron una personalidad más interesante que la misma Historia, y traerlo para representárnoslo únicamente como enamorado de D<sup>a</sup> María, es poca cosa en realidad.<sup>18</sup>

### *Los autores consagrados*

La organización económica del teatro de principios de siglo requiere un capital importantísimo, no dispone de ninguna protección y, por ello, no se presta a tentativas arriesgadas. La industrialización galopante del sistema productivo obliga a buscar las máximas garantías posibles. Y la mejor de ellas es la firma de un autor cuyos éxitos sucesivos en las tablas han consolidado su eficacia respecto al público. Por estos motivos, se advierten, en la prensa, quejas unánimes dirigidas a los empresarios teatrales, con motivo de su miedo excesivo a apostar por gente nueva. El monopolio que ejercen unos pocos autores consagrados sobre los escenarios madrileños impide el florecimiento de otras propuestas más innovadoras. Este fenómeno se produce también en la Princesa. Son cuatro los dramaturgos *taquilleros* que ocupan un lugar destacado en el repertorio de la compañía Guerrero-Mendoza: Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas, los hermanos Álvarez Quintero y Pedro Muñoz Seca.

#### *Jacinto Benavente*

Fernando Díaz de Mendoza escenifica varios títulos del llamado *fénix español*, siendo la temporada de 1919, la que mayor relevancia concede a su producción: durante este periodo, estrena tres obras suyas: *La propia estimación*, *Y va de cuento...*, y *La vestal de Occidente*. Sin embargo, la presencia de Jacinto Benavente se vuelve, después, más esporádica: hasta 1925 María Guerrero tan sólo protagoniza dos textos suyos: *Una pobre mujer* en 1920 y *Un par de botas* en 1924. El hecho se debe a la reorientación de la política teatral de los empresarios que se concreta, a partir de 1920, en un cambio notable de prioridades y objetivos artísticos. Aunque también existe otra causa: el deseo de Jacinto Benavente de apartarse de las tablas por considerar las fórmulas de su teatro agotadas. Sus intenciones de retirarse de la escena aparecen en una entrevista que le hizo Amelio Quiles para *El Heraldo de Madrid* en 1923. Respecto a las preguntas del periodista, el autor alegaba lo siguiente:



*María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en La malquerida de Jacinto Benavente.  
Dirección: Fernando Díaz de Mendoza. (1913).*

*María Guerrero dió una asombrosa interpretación al carácter de Raimunda. No hay, serían pálidos cuantos adjetivos estampásemos aquí. Baste decir que el público, puesto en pie, le tributó la ovación más grande que hace años hemos oído. (ABC. 13 de diciembre de 1913).*

AMELIO QUILES.- Algunos periódicos de Madrid han comentado desfavorablemente el que usted no quiera estrenar en España.

JACINTO BENAVENTE.- Creo que los he divertido bastante.

AMELIO QUILES.- Sin embargo...

JACINTO BENAVENTE.- No sé por qué no se han de conformar con que se retire uno a tiempo. Si no me marchara gritarían: “Ese viejo, ¿qué hace que no se marcha? ¿Por qué no deja el paso libre a la juventud?” En cambio, me alejo voluntariamente, y se quejan. Por otra parte, el apartamiento es necesario. Creo que soy viejo, que estoy gastado, que tendría que seguir dando vueltas alrededor de un mismo ladrillo, que estoy, en fin, muy cansado de sufrir con empresarios y cómicos.

Años antes de que esta retirada relativa se produjera (puesto que el autor, en contra de sus afirmaciones, siguió escribiendo), Jacinto Benavente entregó a María Guerrero un texto cuyo estreno haría historia en los anales del teatro español, según afirma Felipe Sassone en su biografía de la insigne actriz. Me refiero a *La malquerida*, escrita y representada en 1913, durante el periodo de pleno apogeo del futuro Premio Nobel de Literatura (1922).

La primera función de *La malquerida* fue un acontecimiento social de gran importancia. En el coliseo se habían congregado para el evento: “la más granada representación del aristocratismo, de la política, del intelectualismo, de las artes, del periodismo”<sup>19</sup>. No sólo la fascinante interpretación que María Guerrero hizo de Raimunda, víctima de la pasión incestuosa entre Esteban, su marido (Fernando Díaz de Mendoza) y Acacia (María Fernanda Ladrón de Guevara), hija de su primer matrimonio, fue motivo de admiración y elogios incondicionales. La calidad y la fuerza dramática del conflicto planteado sorprendieron unánimemente a la crítica.

En *La malquerida* Jacinto Benavente abandona la típica frivolidad de sus sátiras sociales anteriores para adentrarse en los entresijos del alma humana y desmenuzar la complejidad psicológica de sus pasiones. Por otra parte, el carácter novedoso de la obra radica especialmente en la preponderancia de la acción sobre el diálogo. El autor ya “no escamotea los momentos dramáticos, que (como recurso habitual) siempre acontecen fuera de escena o entre un acto y otro”, como le reprocha Gonzalo Torrente Ballester<sup>20</sup>. Salvo el asesinato de Faustino, pretendiente de Acacia, los sucesos más importantes de la acción ocurren ante los ojos del espectador.

Pese a que la mayoría de los estudiosos contemporáneos incluyen *La malquerida* en la trilogía rural de Benavente, junto a *Señora ama* y *La infanzona*, se han publicado opiniones adversas al respecto. Eduardo Galán, en su edición de los *Dramas rurales* del autor, no considera apropiado aplicar dicha denominación a la obra, puesto que implica una reducción de su valor universal y humano. Para demostrarlo argumenta lo siguiente:

Es cierto que para Benavente, lo rural constituye el ropaje ambiental y el mundo en el que las pasiones alcanzan una fuerza natural mayor y más instintiva. Sin embargo, los hechos dramáticos desarrollados por el autor no son exclusivos ni característicos del mundo rural, sino que Benavente se sirve del ambiente campesino para mostrar unos conflictos humanos de trascendencia superior y de consideración universal.<sup>21</sup>

Jacinto Benavente no sólo era “el ojito derecho de la casa Guerrero-Díaz de Mendoza”<sup>22</sup>, como lo había sido antes José Echegaray, sino una entidad mucho más trascendente en el panorama escénico de principios de siglo: el “maestro” indiscutible de la escuela madrileña, retomando la expresión de Francisco Ruiz Ramón. Por este motivo, tuvo innumerables imitadores que adoptaron las fórmulas más efectistas de su teatro como eje y base de sus propias producciones. Entre ellos destacó Manuel Linares Rivas, autor consagrado y “acaparador” de la cartelera madrileña, cuyas obras tuvieron especial relevancia en la programación de la Princesa. En tanto que dramaturgo titular de la compañía Guerrero-Mendoza, Manuel Linares Rivas respetaba las normas que aquella le imponía. Su creación estaba condicionada por las exigencias de la primera actriz y las predilecciones temáticas e interpretativas de ésta. Los papeles principales que encarnó María Guerrero estaban hechos a la medida de sus aptitudes actorales. En la mayoría de los casos, los triunfos que cosechó el autor se debieron más a la genialidad de la intérprete que a la calidad intrínseca de sus textos dramáticos.

La opinión que los críticos tenían, en general, del escritor gallego era despectiva. Le llamaban grotescamente “un Benavente Codorniu”<sup>23</sup>. El único mérito que sus adversarios le atribuían era el de “abaratar el género dramático de Benavente, mistificándolo, *grossa modo*, hasta ponerlo al alcance de un bajo nivel intelectual”<sup>24</sup>. Otros en cambio, tomaron su defensa. Manuel Machado reconocía que Manuel Linares Rivas poseía un gran dominio de la técnica teatral. Enrique Díez-Canedo apoyó este punto de vista en su valoración de *La jaula de la leona*, el estreno más sonado del autor en la Princesa, puesto en escena por Fernando Díaz de Mendoza el 28 de febrero de 1924. El crítico estimó que el título de la obra era acertado, incluso sugerente, y señaló la habilidad de la exposición o la belleza de los versos que recitaban algunos de los personajes, fragmentos escogidos de textos de Zorrilla, Rosalía de Castro y Bartrina. Entre los diálogos escritos en prosa, afloraban frases ingeniosas, propias del tono satírico de Manuel Linares Rivas, que recordaban la mordacidad benaventina. Sin embargo, no alcanzó el autor la fluidez dialogal de su maestro, ni logró enlazar las situaciones con su misma habilidad: el ritmo era desigual, la acción se desenvolvía con lentitud, el argumento tenía un desarrollo superficial y los lances pecaban de artificiosidad.

*La jaula de la leona*, retrata el medio aristocrático a través de unos personajes que carecen de honradez y que no dudan en rebajarse para conquistar sus propósitos. Entre ellos aparecen un duque con debilidades donjuanescas y una sobrina suya, a la caza y captura de títulos nobiliarios, que utiliza para conseguirlos los encantos de su figura. Otro pariente de la familia noble es un asiduo de las tabernas y un provocador de trifulcas nocturnas. En medio del caos, la “leona” restablece el orden: sometidos a su férrea voluntad, cada uno vuelve al lugar que le corresponde. Como es de suponer, según las características del personaje, el papel de la duquesa corrió a cargo de la impetuosa María Guerrero, cuya interpretación fue encomiada sin la sombra de una crítica. Pero aún así, *La jaula de la leona* tuvo “un éxito frío, aunque con aplausos cortesés y salidas a escena”<sup>25</sup>.

Aparte de *Almas brujas*, tragicomedia o “farsa de polichinelas”, según la apreciación de Enrique de Mesa<sup>26</sup>, estrenada el 13 de marzo de 1922, y *El milagro*, representada en función única el 13 de abril de 1924, cabe destacar *Primero, vivir...*, que estuvo en cartel más de un mes durante la temporada de 1926. La temática de esta última obra recoge los valores que dominan de modo obsesivo toda la producción de Manuel Linares Rivas: la moral y la justicia. Pero además incide, especialmente, en los derechos de la esposa legítima, problema que adquiere, a partir de la década de los veinte, una importancia creciente pues coincide con la aparición de la “mujer moderna” en la sociedad española. Ello se debe a su intervención paulatina en todos los aspectos de la vida. El acontecimiento constituyó un debate intelectual de trascendencia incluso política. La publicación de varios estudios sobre el tema realizados por literatas de gran notoriedad evidencia la gestación de un cambio social decisivo: citemos, como ejemplos ilustrativos, *La mujer moderna y sus derechos*, de Carmen de Burgos Seguí (1927), *Las escritoras españolas*, de Margarita Nelken (1930) o *La revolución del 68 y la cultura femenina. Un episodio nacional que no escribió Galdós en 1929*, de Concepción Sáiz. Como consecuencia lógica de ello, la “cuestión femenina” se fue erigiendo en asunto relevante de los éxitos comerciales del teatro.

Manuel Linares Rivas fue precisamente uno de los autores consagrados que lo desarrolló en *Primero, vivir...* La obra se centra en la dependencia social de la mujer respecto a la figura del marido. El autor imagina una situación extrema: la muerte del hombre priva a la esposa sin herederos de cualquier protección familiar o garantía económica para poder subsistir. Con este pretexto, y basándose en el Código Civil, Manuel Linares Rivas reflexiona sobre dicho problema jurídico que se desenvuelve a modo de alegato reivindicativo. El discurso abusivo, cargado de intenciones moralizadoras, aunque interrumpido puntualmente por diálogos ágiles que coinciden con los enfrentamientos más violentos de los personajes, ralentiza la dinámica de las situaciones e impide el libre curso de la emoción dramática. Tras el estreno de *Primero vivir...*, Enrique Díez-Canedo concluía su crítica realzando el excesivo localismo del texto y preveía sus consecuencias:

Si en vista de los ataques del señor Linares Rivas se modificara un día de éstos la legislación, suprimiendo los artículos impugnados, la comedia no tendría razón de ser, o quedaría como obra histórica: como *La choza de Tom*, una vez abolida la esclavitud de los negros. Esto no sería pequeña gloria. Pero, ¡qué horror si se derogara de una vez todo el Código! ¡Qué tragedia para el señor Linares Rivas!<sup>27</sup>

### *El género cómico*

Siendo el teatro, por su esencia misma, reflejo fiel de los cambios sociales de la comunidad en la que se desenvuelve, el coliseo de la Princesa no podía escapar del hedonismo que imperó a lo largo del primer tercio del siglo XX. Este fenómeno sociológico se acentuó particularmente tras la guerra europea, fomentado por una superabundancia material y un desarrollo notable del ocio. El bienestar se tradujo en el auge del deporte y el cinematógrafo, así como en el deseo desbocado de diversión y despreocupación cultural.

El progreso económico y el consecuente encarecimiento de los componentes del espectáculo en vivo, operó una escisión en el público. El pueblo, dadas las limitaciones de su poder adquisitivo, abandonó poco a poco los coliseos tradicionalmente frecuentados por la aristocracia al tiempo que las clases directoras se desinteresaron de una programación que ya no les proporcionaba satisfacción intelectual. El teatro se convirtió en servidor exclusivo de la pequeña burguesía. Este colectivo, de mentalidad profundamente conservadora, imponía sus limitadas expectativas a los autores y las compañías. Por lo tanto, ambos se vieron obligados a plegarse a las exigencias del único sector capaz de soportar el crecido costo de la empresa teatral. Según Benito Pérez Galdós, directamente afectado por el círculo vicioso que se establecía entre una oferta sometida y una demanda unilateral, aquel público:

Rechaza las emociones fuertes en el teatro, y cuando se decide a ir a él, es únicamente para que le hagan reír. Personas muy razonables, que hace años se entusiasmaban viendo un drama sentimental, sostienen ahora que bastantes emociones tienen con las que proporcionan los sucesos diarios de la vida y los negocios, y que no van al teatro a ver miserias, dolores y agonías.<sup>28</sup>

¡Es la era de la *epidemia cómica*! Entre los autores que mejor responden a la necesidad de la sociedad española de reírse de sí misma, destacan Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y Pedro Muñoz Seca, máximos exponentes de la comedia costumbrista y del astracán, respectivamente. De los primeros la compañía Guerrero-Mendoza estrenó *La calumniada* el 22 de febrero de 1919, que estuvo en cartel durante casi dos meses, y repuso cinco obras suyas, ya dadas a conocer por otras compañías en distintos teatros de Madrid: *Piñola*, *Rosa y Rosita* en 1919; *Malvaloca* y *Sangre gorda* en 1920, y *La seria* en 1922. Sin embargo, dichas reposiciones tuvieron un carácter esporádico puesto que sólo contaron con dos o tres funciones, excepto en el caso de *Sangre gorda* que se representó nueve veces. Así pues, la presencia más o menos continuada del teatro de los hermanos Álvarez Quintero en el escenario de la Princesa se debió, fundamentalmente, a las muestras periódicas de teatro aficionado.

En cambio, María y Fernando sí estrenaron numerosos textos de Pedro Muñoz Seca, en concreto, durante el periodo de máximo apogeo del astracán. El enorme éxito de público mantuvo sus obras en cartel durante un tiempo inusitado para la época: una media de un mes por espectáculo. Aparte de la reposición, en febrero de 1926, de su triunfo de taquilla más sobresaliente con *Los chatos*, cuya *première* corrió a cargo de la compañía Alba-Bonafé en el Teatro del Centro (1924) con ¡111 representaciones!, la compañía de la Princesa dio a conocer seis producciones del prolífico autor: *La mentira de la verdad* (1918), *La plancha de la marquesa* (1920), *El condado de Mairena* (1920), *Dentro de un siglo* (1921), *La farsa* (1921) y *Los frescos* (1922).

El fenómeno Muñoz Seca fue tan apoteósico que hizo correr la tinta de incontables literatos: veían en él un indicio clave de la crisis teatral que afectaba al arte dramático y cuya manifestación era contradictoria: había una sobreproducción descomunal, pero era de gran endeblez artística. Ello originaba el amaneramiento de los autores y el hastío pau-

latino del público. Primaba la estética de la deformación y la búsqueda del chiste fácil. Los dramaturgos que se doblegaban a la voluntad de la burguesía para conseguir ser estrenados y obtener pingües beneficios, recurrían sistemáticamente a los esquemas efectistas que habían dado garantías de éxito a los maestros del género cómico como Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero o Pedro Muñoz Seca. Aznar Navarro, el crítico de *La Correspondencia* definía este último como el “jefe de la extrema izquierda del astracán”, género cuyos principios básicos retrataba sarcásticamente con las siguientes palabras:

Se toma un fresco, lo más fresco posible. Se coloca a su alrededor una docena de mentecatos, se les somete a la más disparatada intriga, con el pie forzado del equívoco a que se presta el doble uso de un nombre de persona o población. Y se vuelca sobre ello veinte toneladas de frases, graciosas unas, dislocadas las más, que por lo inopinadas hacen que el público se destornille de risa y aún aplauda, sin perjuicio de preguntarse al final de la jornada: “Pero, señor, ¿qué he aplaudido yo?”<sup>29</sup>

No obstante, es preciso recalcar que la programación de obras de los hermanos Álvarez Quintero o Pedro Muñoz Seca durante algunas temporadas de la Princesa se debió, únicamente, a criterios comerciales y no a una selección de índole estética. María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza tuvieron que optar por estrenar ciertas obras suyas en los periodos de máxima dificultad empresarial para poder llevar a buen término todos sus proyectos artísticos. Un leve examen de las fechas de estreno y reposiciones de las obras de los Quintero o Muñoz Seca, nos conducen a esta conclusión, pues coinciden con los meses próximos al cambio de año, es decir entre diciembre y marzo. En dichas fechas, las recaudaciones de taquilla descendían alarmantemente en la mayoría de los teatros. Una crónica anónima del 8 de mayo de 1914 publicada en *La Ilustración Española y Americana* revela el fenómeno con cómicas observaciones:

Aquella temida cuesta de Enero que los teatros tenían que subir penosamente después de las alegres y productivas Pascuas, ha venido a complicarse más todavía con el transcurso del tiempo. Ya no se trata de una sola cuesta, sino de una verdadera cordillera, y el que logra escalar la del primer mes del año, se encuentra al llegar a la cumbre con que empieza otra no menos áspera en Febrero, y lo mismo le ocurre en Marzo. Digámoslo de una vez: la vida del teatro cada año se hace *más cuesta arriba*.

Los problemas económicos que padecían los empresarios teatrales durante el periodo señalado se debían a varios factores: los elevados impuestos obligaban a incrementar progresivamente los precios de las localidades; el cinematógrafo ejercía una competencia creciente, pues era mucho más asequible para el bolsillo de los menos allegados; la proporción de teatros con respecto a la población fija y flotante era desmesurada. En el caso concreto de la Princesa, incidían dos factores más en la crisis post-navideña. Por un lado, el vertiginoso ritmo de vida de María y Fernando, y por otro, las giras anuales por América, que se habían encarecido mucho a causa del crecido costo de la publicidad, los derechos de autor y el transporte, les llevaron con frecuencia a situaciones económicas muy

críticas. Aún así, la pareja artística no permaneció ajena a la crisis teatral a la que ya hemos aludido. Atenta a las reivindicaciones de los intelectuales, brindó su apoyo a ciertos dramaturgos excluidos del circuito comercial, a causa de las características de su teatro o por no tener aún una trayectoria consolidada.

## Tentativas de regeneración teatral

Se produce un fenómeno paradójico durante las primeras décadas del siglo respecto a los creadores más interesantes del periodo. Grandes escritores, no dedicados exclusivamente a la literatura dramática, componen las obras rompedoras que tanto requiere ésta para renovarse. Sin embargo, son precisamente aquellas que más difícilmente acceden a los escenarios, cuando en el mejor de los casos, la anhelada representación llega a producirse. ¿Cuáles son las causas que impiden la difusión de los textos innovadores de Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán o Benito Pérez Galdós? Ya hemos apuntado que el cambio radical del público, en sus componentes, es el factor determinante de esta situación. No obstante, pese a la marcada predilección de la burguesía por el género cómico, los escasos estrenos de los tres autores mencionados, obtuvieron el favor del público y huelga decir que el entusiasmado respaldo de la crítica. Nos topamos, una vez más, con la figura clave del sistema productivo: el empresario. Su mentalidad temerosa y “anti-intelectual” es, en palabras de Enrique Díez-Canedo, “resumen de una *élite*, que está representada por los llamados *estrenistas*, es decir, por los aficionados al teatro que acuden a las primeras representaciones, siempre los mismos, más sensibles a la inmediata realización que a las osadías del ingenio”<sup>30</sup>.

Aunque María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, apremiados por su condición de productores, se vieran obligados a actuar de tal modo en ciertas ocasiones, y a rechazar las obras que comportaban “la semilla de una posible redención teatral”<sup>31</sup>, cumplieron con la obligación artística de dar cabida a los valores más sólidos de la literatura dramática.

### Valle-Inclán

El gran innovador, Ramón del Valle-Inclán, logró que los directores de la Princesa llevaran a su escenario dos obras suyas. *La marquesa Rosalinda*, estrenada en marzo de 1912, fue seleccionada por Fernando Díaz de Mendoza para su beneficio, “y a fe que su elección no pudo ser más acertada, porque el insigne actor compuso el carácter de Arlequín con elegante frivolidad, no exenta de sentimentalismo, y en cuantos matices de travesura, desenfado y galantería tiene el personaje estuvo siempre felicísimo”, según relata el crítico de *ABC*<sup>32</sup>. La farsa sentimental y grotesca es una evocación modernista del siglo XVIII con la que Valle-Inclán regresa a la expresión dramática en verso.

Su férrea voluntad de renovación formal le lleva a una investigación constante del lenguaje, que se plasma en *La marquesa Rosalinda*, en la belleza plástica de las imágenes su-

geridas, y la musicalidad de una versificación, bizarra, atrevida y sensual. La mezcla de elementos de muy distinta naturaleza, desde el teatro de marionetas, la *Comedia dell'Arte*, hasta el *glamour* versallesco, origina una intensa y luminosa poesía, de raigambre lírica cuya extraña belleza logró hechizar al auditorio “con una emoción tranquila y suave”<sup>33</sup>.

Gracias al estreno de *La marquesa Rosalinda*, Valle-Inclán impuso la firmeza de su personalidad artística y conquistó el respeto y la admiración de los más aguzados ingenios. Prueba de ello fue la conferencia que José Rogerio Sánchez pronunció en el Ateneo de Madrid el día 1 de abril de 1914:

Por ese secreto tan suyo, tan personal, tan íntimo, es Valle-Inclán, ya escriba en prosa o en verso, el único, aquí entre nosotros, sin que por esto tenga yo la osadía de afirmar sea el mejor. Bástele a su gloria artística el ser capaz de singularizarse hasta el punto de que, en lo verdaderamente suyo, sea el *sólo*, el inconfundible.<sup>34</sup>

Dos meses después del éxito de *La marquesa Rosalinda*, María y Fernando estrenaban *Voces de gesta* en Valencia; antes de reponerla en el coliseo madrileño el 26 de mayo de 1912. De una intensa e insólita fuerza dramática, la obra está poblada de héroes arcaicos y rústicos, que Enrique de Mesa describe poéticamente como “tallas de madera, cajigas vivientes de los bosques milenarios”<sup>35</sup>. La acción transcurre en un espacio y un tiempo indefinidos, aunque los elementos que la configuran evocan una época primitiva y épica. Según, Francisco Ruiz Ramón, es un “canto escenificado” que se nutre de inspiraciones heroicas y elegíacas. La forma expresiva escogida por Valle-Inclán sigue siendo una versificación que recoge los ecos de una Naturaleza salvaje y como ella, es “estridente, arrulladora, crepitante”<sup>36</sup>.

La crítica no pudo ser más entusiasta; valgan de ejemplo las valoraciones publicadas en *ABC*:

Esta tragedia pastoril, fuerte, vibrante, de noble entonación, aunque sin el énfasis primitivista, es, en cierto sentido de modalidad *danunzziana*, y por su nervio y reciedumbre, tan admirable como *Romance de lobos*. El triunfo de Valle fue grandísimo, enorme, y al del autor hay que asociar el de la asombrosa María Guerrero.

Así pues, el “maestro Valle”, como le llamaban los devotos de su persona y su arte, sentó cátedra en su tiempo. Enrique de Mesa auguraba la huella imborrable que dejaría su teatro, a raíz del estreno de *La cabeza del Bautista* en el teatro del Centro:

Cuando los años pasen, y en el cedazo de los siglos se ciernan y limpien todas las semillas literarias, caerá, hondo y limpio, al exiguo montón de lo representativo y perdurable, este grano español, *muy antiguo y muy moderno*, que la mano tradicionalista y revolucionaria del poeta arrojó sobre los surcos nacionales.<sup>37</sup>

No obstante, la compañía Guerrero-Mendoza no volvió a representar ninguna obra de Valle-Inclán, pues el respaldo incondicional de la erudición y las excelentes críticas publicadas en los diarios de mayor difusión no fueron suficientes para llenar la sala de la Princesa y paliar el total fracaso económico de *La marquesa Rosalinda* y *Voces de gesta*. Tras



*La marquesa Rosalinda de Valle-Inclán. Dirección: Fernando Díaz de Mendoza.  
(Mayo de 1912).*



*Fernando Díaz de Mendoza, Benito Pérez Galdós y María Guerrero  
en la terraza de la Villa San Quintín de Santander, propiedad del autor.*

ello, el autor gallego “había pasado a la categoría de autores considerados demasiado literarios para traspasarlos del libro al escenario”, según afirma el escritor catalán Domènec Guansé<sup>38</sup>.

### *Benito Pérez Galdós*

Similares circunstancias a las padecidas por Valle-Inclán limitaron la presencia de la producción galdosiana en los escenarios madrileños. Si el creador gallego desmitificó las formas teatrales heredadas del siglo XIX, rompiendo con los procesos habituales de codificación del lenguaje escénico, ante la perplejidad de los directores y actores, que no hallaban el ambiente, tono y estilo interpretativos adecuados a sus farsas y tragicomedias poético-modernistas, el novelista canario renovó los temas dramáticos, llevando al escenario un espíritu de libertad, de gran hondura intelectual, contrario a las normas de la convención y la estrechez moral de su época.

Influido por las literaturas del Norte (Ibsen, Tolstoi, Maeterlinck, principalmente), la naturaleza “ibseniana” de los primeros textos dramáticos de Galdós, mezcla de realismo castellano, idealismo septentrional y misticismo, dificultó en gran medida su comprensión y aceptación. Aquellos únicamente eran admirados por un restringido colectivo artístico y literario. A finales del siglo XIX, habiéndose dedicado durante veinte años a la novela, Galdós se estimaba capaz de ser el artífice de la necesitada renovación del teatro decimonónico. Su *debut* en las tablas se debió al primer director de escena español, Emilio Mario, que estrenó *Realidad* en la Comedia el 15 de marzo de 1892. Con ella, “no sólo se alteraba la estética teatral, sino que se atacaba a fondo, con audaz denuedo, la moral centenaria del mundo de bastidores”<sup>39</sup>. Después de *Realidad*, Galdós se consolidó en el escarpado terreno de Talía con *La loca de la casa* (21 de enero de 1893), protagonizada brillantemente por María Guerrero y Miguel Cepillo en dicho coliseo. La joven actriz “era una Victoria ideal, exquisita, exaltada, ardiente y voluntariosa, llena de feminidad y de tesón”<sup>40</sup>. A partir de entonces, el autor compuso pensando en la artista, “pero no por ello hay que suponer la servidumbre y la trivialización, en su trabajo, de los típicos dramas *a patrón*. Galdós, como gran imaginativo y evocador que era, más veía a María Guerrero en su imaginación, en el símbolo ideal que había logrado elaborar sobre ella, que en su plena realidad”<sup>41</sup>. Ella fue la figura principal de sus estrenos posteriores: *La de San Quintín* (1894), *Los condenados* y *Voluntad*. A pesar de su ya admitida maestría en la creación dramática, Galdós mantenía una controvertida relación con el público y, especialmente, con la crítica. Prueba irrefutable de ello son las valoraciones contrapuestas de dos literatos: el autor y ensayista Luis Araquistáin y el historiador José Deleito y Piñuela. El primero de ellos señala que la influencia de su técnica narrativa en la composición dramática le lleva a una prolijidad innecesaria:

Realista en el procedimiento, hay en su teatro un exceso de preconcepción simbólica. No trata de elevar un determinado caso dramático, un trozo cualquiera de la realidad, a categoría de símbolo o pasión arquetípica, válida para todos los tiempos y lugares. Al contrario: concibe una idea y busca realizarla en la vida, sin que la fusión se produzca siempre. De ahí

que su teatro deje una gratísima impresión como propósito, como pensamiento animador, y en cambio, no satisfaga del todo como realización artística, como plenitud estética.<sup>42</sup>

En cambio, José Deleito y Piñuela, ensalza la capacidad de Galdós para crear caracteres de carne y hueso, con la verosimilitud de un minucioso estudio psicológico:

Sus personajes fueron, no fórmulas, ni arquetipos, ni abstracciones, no portavoces de moral de teatro, poco semejantes a la moral de la vida. Fueron seres de carne y hueso, nunca de una pieza, sino complejos y contradictorios, como es el complicado engranaje del ser humano, alternando en la misma alma el bien y el mal, la bajeza y el heroísmo, como en tantas que, embutidas en cuerpos mortales, pululan por ahí.<sup>43</sup>

La intención abiertamente moralizadora del teatro galdosiano, así como la técnica artística de algunas de sus obras, ocasionó cierto distanciamiento del público. El hecho hizo temer a María Guerrero un posible fracaso. Sus dudas provocaron un enfrentamiento con respecto al estreno de *Voluntad*. Galdós respondió así a las aprehensiones manifestadas por la primera actriz en una de sus cartas:

Si es cosa tocante a la forma, fácil es de arreglar, pero si son algo que afecta al fondo de la obra, ya no es tan fácil y hacedero arreglarlo (...). Los dichosos peligros del teatro y los exagerados miramientos y transacciones con el público casi siempre compuesto de imbéciles, ya me van cargando a mí, y ello será causa de que yo abandone definitivamente un arte de mentiras y tonterías en que todo es convencional y fuera de la realidad de la vida. En todo lo del mundo hay progreso, y "proceso educativo". En el arte dramático no, y parece que el público es cada día más tonto y más infantil.<sup>44</sup>

Valgan estas digresiones como contexto explicativo de la escasa presencia de Galdós en la programación de la Princesa, durante el periodo gestionado por la compañía Guerrero-Mendoza. Ésta tan sólo representó dos obras suyas: *Alceste* y *Doña Perfecta*. Con la primera de ellas, una adaptación de la tragedia clásica, estrenada el 21 de abril de 1914, obtuvo Galdós un reconocimiento unánime por parte del colectivo teatral: el hecho de que se diera a conocer uno de los grandes mitos griegos en medio de la desoladora nómina de vodeviles transpirenaicos, astracanes y juguetes cómicos, significó un acontecimiento de gran interés para el mundo literario, aunque un ensayo demasiado audaz para el gran público conformista. La trascendencia del evento, aquella "consagración del sacrificio sublime de una mujer"<sup>45</sup>, estuvo indudablemente unida a la heroína de la jornada, pues María Guerrero había elegido *Alceste* para su beneficio habitual de finales de temporada. "Caramanchel" (seudónimo de Ricardo J. Catarineu), cronista de *La Correspondencia de España* relataba con estas palabras la interpretación de la artista:

El genio de nuestra gran trágica desconcierta y confunde. Su flexibilidad y su comprensión son verdaderamente estupendas. No recuerdo haber presenciado nada tan perfecto, tan emocionante, tan artístico, en el trabajo de una actriz. La voz, las actitudes, los silencios, todo fue de una belleza penetrante y rítmica, de una fuerza y de una exactitud imponderables. Ni un segundo hallóse la insigne actriz fuera del ambiente de la época y de la situación. El público, frenético, la ovacionó con un entusiasmo desbordante.<sup>46</sup>

El interés del espectáculo se debió, asimismo, al trabajo del director Fernando Díaz de Mendoza. “Caramanchel” proclamaba su buen gusto, su extensa cultura y su concepción del espacio escénico, elementos que distinguían netamente su *savoir faire* del que se podía apreciar en el resto de los coliseos madrileños.

Fue una noche de carácter excepcional, no sólo desde el punto de vista artístico, sino también de notoriedad social. Asistieron a la función de *Alceste* los Reyes y la Infanta Isabel, así como lo más selecto de la aristocracia, la banca y el colectivo intelectual. Por tratarse de una representación a beneficio de María Guerrero, el público, manteniendo la tradición decimonónica, obsequió su labor con valiosos regalos y llenó el escenario de la Princesa con una infinidad de canastillas de flores, destacándose la colosal del Rey de España, situada junto a una estatua de bronce representando el trabajo, con la que la Casa del Pueblo obsequió a la primera actriz.

La reposición de *Doña Perfecta*, durante la temporada de 1926, cuyo estreno habían protagonizado María Tubau y Emilio Thuillier en el Español el 28 de enero de 1896, supuso la recuperación de un texto fundamental de Galdós. En dicho drama, que formaba parte del repertorio de la compañía Guerrero-Mendoza, el autor denuncia el fanatismo, la intolerancia y los múltiples problemas que de ambas intransigencias se derivan y que retratan la situación de la España novecentista. De nuevo, su labor de adaptación suscitó opiniones contrapuestas: José Deleito y Piñuela<sup>47</sup> defendió el modo en que Galdós había logrado sintetizar el ambiente, la acción y la construcción de los tipos novelescos, para dramatizarlos sin que decayeran su interés, su relieve, ni su valor literario. Enrique Díez-Canedo, por el contrario, lamentó que la obra dramática perdiese la vitalidad y relieve de la novela, “quedándose sólo con leves indicaciones”<sup>48</sup>.

Como era de esperar, la figura de María Guerrero sobresalía del resto del reparto, confirmando al drama el grado de intensidad requerido. En el papel que ella interpretaba, el mismo que da título a la obra, se fundamentaba la arquitectura del edificio dramático. Cada acto cincelaba con creciente definición la fortaleza de un alma enérgica y decidida ante los comprometidos trances de la existencia. Nada más apropiado al temperamento de la actriz. Enrique Díez-Canedo quedó impresionado por su interpretación:

Suave y untuosa en el primer acto, mostrando apenas en la prontitud de una réplica y en el relampaguear de una mirada el espíritu indomable de la protagonista, llega en la gran escena final del segundo a revelarse por entero tal como hubo de plasmarla el autor, con esa imponente grandiosidad de un torvo poder en que se han ido fundiendo rasgos que, dispersos, hubieran podido crear varios caracteres interesantes, y juntos se conciertan en un soberbio tipo de mujer fanática.<sup>49</sup>

### *Los dramaturgos no consolidados*

Cinco autores que se iniciaban en el terreno de la literatura dramática tuvieron la oportunidad de ser estrenados en el renombrado coliseo de la Princesa gracias a María y Fernando. La selección que hizo la pareja artística entre los dramaturgos de menor expe-

riencia, carece de lógica si se tiene en consideración la calidad global de la programación, a lo largo del periodo comprendido entre 1909 y 1925, pues, salvo en el caso de Ricardo Baroja o los hermanos Machado, los demás carecían de la validez requerida para acceder a tan respetado y prestigioso escenario.

Empezando por el caso más interesante, refirámonos a Ricardo Baroja (1871-1953), hermano del afamado novelista Pío Baroja. A raíz de las tertulias organizadas periódicamente en su casa, y a las que asistían Joaquín Dicenta, Jacinto Benavente, José Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu, Rubén Darío o Miguel de Unamuno entre otros, el pintor y grabador abandona temporalmente sus creaciones plásticas para aventurarse en la práctica de la escritura dramática. A través de sus contactos con los autores más renombrados del momento, logra introducirse en el saloncillo de la Princesa, donde conquista el interés de sus directores. Así pues, el 7 de enero de 1916 Fernando Díaz de Mendoza estrena *El cometa*, segunda obra de Ricardo Baroja después de *El camino* (1915). Precursor de un teatro culto y psicológico, influido por Bernard Shaw y Prosper Mérimée, su obra es “una intelectualización de la vida, sin por ello alejarse de las realidades existenciales”<sup>50</sup>. La estructura de *El cometa* se articula en torno al antagonismo psíquico y sentimental que separa la pareja formada por Basilio y Elena, de los enamorados Antoñita y Federico. Mientras que los primeros experimentan un amor adulterado por la literatura, los segundos expresan sus emociones de manera trágica, violenta y apasionada. Antoñita y Federico son los únicos personajes de la obra que actúan fogosamente; los otros interponen, entre su amor oculto y la realidad aparente, “una medianía intelectual que logra contener la llama de su pasión”<sup>51</sup>.

Contrariamente a la buena acogida de la crítica, cuya oposición con el público era casi sistemática, los espectadores de la Princesa aceptan con dificultad la propuesta de Ricardo Baroja, acostumbrados a un “teatro instintivo, psicológicamente superficial, en el cual un rumor retórico ahoga la verdad de los sentimientos y disimula el carácter convencional de las pasiones”<sup>52</sup>.

Frente a la incompreensión de su dramaturgia, Ricardo Baroja, partidario y artífice de la corriente renovadora, fundará el grupo El Mirlo Blanco, el 8 de febrero de 1926, junto con su hermano Pío Baroja y su esposa, Carmen Monné. La casa de los Baroja, se convertirá en un interesante foro de teatro de cámara donde tendrán cabida los textos de Ricardo, así como todos aquellos marginados del circuito comercial que el grupo experimental consideraba, por su valor artístico, dignos de ser escenificados bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif.

Antes del estreno de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (10 de febrero de 1926), el interés de los hermanos Machado, Antonio (1875-1939) y Manuel (1874-1947), por el arte dramático ya había dado sus frutos: la adaptación de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina o la traducción de *Hernani*, escrita por Víctor Hugo. Por otra parte, habían conquistado una sólida notoriedad en el campo de la literatura, concretamente, en el de la poesía lírica. Estos antecedentes crearon muchas expectativas entre los intelectuales, en torno a la primera obra teatral de los Machado.

*Desdichas de la fortuna...* relata la historia de Julián Valcárcel, hijo bastardo del Conde-Duque de Olivares quien, legitimado por éste, y establecido en la Corte, no logra adaptarse a su condición nobiliaria, consumiéndose de melancolía y desamor.

Distinguiéndose de las tendencias características del teatro en verso que se escribía entonces, los autores no se pierden en lances retóricos fútiles, ni dejan que su pluma se exalte con escapes líricos innecesarios. Tampoco analizan la psicología de Julián: se centran en las reacciones a las que aquella le induce. Respecto a la versificación, “como de quien es, camina holgada y estricta, siempre en octosílabos de romance, cuarteta o quintilla”<sup>53</sup>. Por estos motivos, el primer intento dramático de los Machado fue el mejor acierto de la temporada, según la opinión de Enrique Díez-Canedo que invitaba, entusiasmado, a no perderse el espectáculo.

Aunque en un principio, María Guerrero la había elegido para su beneficio, previendo así escasas funciones, el gran éxito de público y la buena acogida de la crítica, le hicieron cambiar de opinión y prolongó las representaciones de *Desdichas de la fortuna...*, hasta mediados del mes siguiente. No obstante, después de este decisivo apadrinamiento para la trayectoria dramática de los hermanos Machado, María Guerrero no volvió a estrenar ninguna de sus seis obras posteriores. (*Juan de Mañara* (1927), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los puertos* (1924), *La prima Fernanda* (1931), *La duquesa de Benamejí* (1932) y *El hombre que murió en la guerra* (1941).

Un caso peculiar en la programación del coliseo es el de la “Condesa de San Luis”, seudónimo de Carmen Díaz de Mendoza y Aguado (1864-1929), hermana del director del coliseo. Su alto rango, su vinculación familiar con los gestores del teatro y unas excelentes relaciones sociales, (pues su marido, Fernando Sartorius Chacón, había sido Embajador en Lisboa y Ministro de Estado y, ella era miembro de la Academia de Jurisprudencia) facilitaron su acceso al selectivo escenario de la Princesa. De hecho, tales circunstancias propiciaron que las representaciones de sus obras tuvieran una amplia repercusión en los medios de comunicación, lo que no era corriente a principios de siglo, a pesar de la creciente participación de la mujer en las actividades profesionales, tradicionalmente reservadas a los hombres. El primero de sus textos, estrenado en marzo de 1924, fue *Don Juan no existe*, obra en un acto en la que un aristócrata solterón se plantea si la existencia de Don Juan es o no tangible. Se trataba de un “ensayo ligero de costumbres más o menos ligeras”, según la calificación de la propia autora, de media hora de duración aproximadamente. Se mantuvo en cartel durante más de una semana, pero la función no recibió buenas críticas. Aún así, el coliseo anunció un año más tarde, el 22 de diciembre de 1925, otra producción de la “Condesa” titulada *La pasión ciega*, más ambiciosa que la anterior, pues era un drama en tres actos, que abordaba el tema del adulterio. Con ocasión de su segundo estreno, Enrique Díez-Canedo expresó un rechazo radical: “*La pasión ciega* es un rudimentario y caduco melodrama zurcido con retazos sensibleros y reminiscencias retóricas de audiciones no muy selectas, ni depuradas”. A lo que añadió la denuncia del “fetichismo o *reclamismo* de algunas empresas y direcciones escénicas, torpemente propicias y propensas a acoger las obras firmadas por nombres

que tengan alguna resonancia por cualquier concepto, aunque este sea ajeno al arte y lejano de él. Y eso no puede, ni debe subsistir. Los fueros y prerrogativas del sexo, de la alcurnia y de la posición económica o política, tan valiosos e influyentes en las relaciones sociales, no tienen, ni se les debe otorgar o reconocer, valor ni influjo alguno en la jurisdicción del arte”<sup>54</sup>.

Sin duda los fracasos sucesivos y la dureza de la crítica, disuadieron a la autora de su vocación. No volvió a escribir para el teatro.

Rafael Martí Orberá no conoció mejor suerte. Tanto *La madre* (1922) como *La mujer fuerte* (1924), fueron desaciertos rotundos. Como botón de muestra, citemos la valoración que Enrique Díez-Canedo publicó en la página teatral de *El Sol*:

En *La mujer fuerte* hay mucho candor; y esta cualidad, interesantísima en una colegiala, no puede sustituir a otras prendas ausentes en un autor dramático; sobre todo cuando no aparece como aliada de una lozana imaginación o de una originalidad evidente.<sup>55</sup>

### *Las adaptaciones*

Pese a su especialización en la dramaturgia contemporánea española, la compañía Guerrero-Mendoza escenificó algunas obras foráneas como consecuencia de sus frecuentes viajes a París y a Londres, realizados con el propósito de informarse sobre la actualidad teatral. De sus estancias en el extranjero regresaron con la idea de incluir en la programación de las temporadas venideras los estrenos más sonados de ambas capitales europeas. Entre ellos destacó *L'aiglon* de Edmond Rostand, representado más de 250 veces consecutivas por Sarah Bernhardt en París, o *El misterio del cuarto amarillo*, célebre melodrama del escritor y periodista francés Gaston Leroux.

Este último texto, publicado en 1907 por el diario parisino *L'Illustration*, no se representa por vez primera hasta febrero de 1912 en el Théâtre de l'Ambigu. Un año más tarde, coincidiendo con las festividades Navideñas, llega a la Princesa. Se estrena en la versión española que María y Fernando habían encargado a Antonio Palomero Dechado. Como era habitual en las traducciones de la época, “Gil Parrado”, seudónimo con el que firma el adaptador, no se limitó a una mera traslación lingüística de giros y expresiones, pues intervino dramáticamente en la obra “salpicando el diálogo” con las argucias de “su fino ingenio y arreglando el desenlace a gusto de los aficionados al melodrama”<sup>56</sup>.

El tema de *El misterio del cuarto amarillo*, que constituye la aportación fundamental de Gaston Leroux a la novela policíaca, es el crimen a puerta cerrada: el incansable Rouletabille tiene por misión descubrir el modo en que el asesino ha podido escaparse del lugar donde ha cometido el delito, cuando éste era completamente hermético. El autor enriquece el problema detectivesco con circunstancias sentimentales, temporales y sociales que permiten determinar las causas y consecuencias del crimen. Un simple vistazo a los títulos que encabezan cada acto nos da una idea clara de la estructura prototípica del me-

lodrama, en tanto que género (misterio, suspense, enfrentamiento entre el bueno y el malo, desenlace moralizador):

Acto I: El perfume de la dama de negro

Acto II: El cuarto amarillo.

Acto III: Rouletabille contra Larsan.

Acto IV: La justicia.

El éxito alcanzado por *El misterio del cuarto amarillo*, en diciembre de 1912, fue similar al cosechado en París, con el factor añadido de la presencia de sus Majestades a una de las famosas “funciones de moda” del coliseo, motivo de encuentro *obligado* entre las elites sociales de Madrid. El espectáculo, cuyas representaciones se prolongaron a lo largo del mes de enero de 1913, llenaba la sala todas las noches.

En esta misma línea se inscribe otra de las obras que María Guerrero descubre con ocasión de sus visitas a la capital francesa: *El hombre que asesinó*, de Pierre Frondaie. La acción del melodrama, basado en la novela de Claude Farrère, se desarrolla en Turquía. El inglés Archibaldo Falklandi intenta, por cualquier medio, obtener el divorcio, conservar la fortuna de su mujer, raptar a su propio hijo y fugarse con Fanny, su amante. Sin embargo, no logrará alcanzar sus objetivos perversos gracias al héroe salvador Mehmed Pacha, jefe de la policía turca y emblema del restablecimiento del bien.

A raíz del estreno de *El hombre que asesinó*, en la versión española de “Gil Parrado” surgieron ciertas consideraciones negativas en la prensa. Las palabras de Tomás Borrás, publicadas en *La Ilustración Española y Americana*, en enero de 1915, las resumen:

La crítica, generalmente, ha negado a la Princesa el derecho a representar melodramas por la índole misma del género, carente de las condiciones exigibles a una obra de ARTE (sic), espectáculo de una inferioridad que no hay siquiera que describir, artificio dramático de calidad deleznable.<sup>37</sup>

A pesar de las desaprobaciones de los especialistas, el melodrama ejercía un gran poder de atracción sobre el público. El fenómeno tenía una relación directa con la situación de inestabilidad política de España en aquel momento. Recordemos que tan sólo un mes después del asesinato a quemarropa de José Canalejas, el 12 de noviembre de 1912, representante del Partido Liberal y Presidente del Consejo de Ministros (desde 1910), María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza estrenaban el inquietante melodrama de Gaston Leroux. La presencia de este subgénero en el Teatro de la Princesa es un indicio de la necesidad de armonía y calma política que experimenta la sociedad española a principios de siglo, pues en él, el Traidor siempre es castigado por el Héroe, es decir que el mal no logra escapar de la justicia, restableciéndose así el orden y la disciplina en la colectividad convulsionada.

Por otra parte, el hecho de que los directores del coliseo seleccionaran dos melodramas entre las múltiples producciones parisinas del momento, corresponde a la postura



*Fernando Díaz de Mendoza y Emilio Thuillier en el último acto de El hombre que asesinó de Pierre Frondaie. Dirección Fernando Díaz de Mendoza. (Enero de 1915).*



*María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en El destino manda de Paul Hervieu. Dirección: Fernando Díaz de Mendoza. (Mayo de 1914).*

conservadora y de talante moralizador que ya manifiestan en su especial predilección por los dramas históricos de Eduardo Marquina o Francisco Villaespesa.

Un tercer y último texto, que conquistó la notoriedad en los escenarios de París, llega a la Princesa en marzo de 1914: *El destino manda* de Paul Hervieu (1875-1915). En su obra póstuma, el padre de la tragedia moderna francesa y principal precursor del teatro de ideas, aúna los elementos básicos de la problemática tratada a lo largo de toda su producción. Estos podrían sintetizarse en el conflicto permanente entre la personalidad humana y la civilización que la rodea. La crítica se mostró complaciente respecto a la adaptación realizada por Jacinto Benavente, cuyos aciertos y destrezas, unidos a “una *mise en scène* admirable y una ejecución primorosísima, dieron margen a la cortesía de nuestro público para tributar un gran éxito al escritor francés”<sup>58</sup>.

La dramaturgia inglesa también tuvo su lugar en la programación del coliseo. Oscar Wilde (1854-1900), el poeta irlandés que desafía el moralismo superficial de la sociedad londinense, implorando la tolerancia y la aceptación de las debilidades humanas, llenó la sala de la Princesa durante casi un mes con *El abanico de Lady Windermere*, estrenada en febrero de 1920, en la versión española de Ricardo Baeza. Rabindranath Tagore (1861-1941), que había recibido el Premio Nobel de Literatura en 1913, formó parte de la misma temporada. En el mes de abril, se dio a conocer su obra maestra, *El cartero del rey*, drama simbólico y alegórico, próximo al universo metafísico de Maeterlinck o Kafka, adaptado al español por Zenobia Camprubí, traductora especializada en la dramaturgia del autor indio.

No obstante, a los gestores de la Princesa se les reprochó la ausencia en su repertorio de autores extranjeros coetáneos como Henrik Ibsen, Gabriele d’Annunzio, Luigi Pirandello o Bernard Shaw, o de valores sólidos de la dramaturgia universal como William Shakespeare o Carlo Goldoni. Sin embargo, no se trataba de una circunstancia que se produjera, específicamente, en el coliseo de María Guerrero.

Dos de los hombres más representativos del teatro contemporáneo: Bernard Shaw y Pirandello apenas aparecen en la programación de los locales de mayor notoriedad artística, ni figuran con normalidad en los repertorios de las compañías españolas. El teatro de ambos autores es intelectual, vital y antisentimental. Destruye los ideales románticos, los preceptos clasicistas y combate la estética naturalista, “al reducir al absurdo todos los criterios históricos de la existencia y la conducta”. Por ello, no tiene cabida en el panorama escénico del momento, dado que su madurez “no corresponde aún al gusto dominante de la sociedad española, especialmente al de la nueva mesocracia”<sup>59</sup>. Con estos términos explicaba Luis Araquistáin el hecho de que en España tuviera una leve repercusión el movimiento dramático que estaba revolucionando los foros culturales europeos. En otro de sus ensayos el literato aludía, asimismo, a la grave indiferencia de los españoles hacia la dramaturgia ibseniana, argumentando los siguientes motivos:

El español, contra lo que se cree, es un realista empedernido, más apto para la acción que para el ensueño, para la práctica que para la poesía. Le gusta más lo delimitado que lo inde-

finido. Prefiere cristalizarlo todo en su conciencia que dejar a su conciencia diluirse en la infinitud. (...)

El ropaje simbólico de la obra ibseniana tenía que aparecer oscuro al realismo español. Y además de oscuro, sospechoso. Por entre la supuesta niebla escandinava, los españoles adivinaban en el teatro de Ibsen un afán persistente de exaltar el individualismo, y esto había de parecerles vituperable.<sup>60</sup>

Luis Araquistáin enlazaba la manifiesta incompatibilidad de naturalezas entre nórdicos y españoles con la difícil asimilación del teatro shakespeariano en países de marcada tradición clasicista como Francia o España, y dentro de ella, Castilla particularmente. El hilo conductor entre el autor noruego y el inglés era una misma actitud ante la vida:

Shakespeare prescinde de la ley social, atento sólo a la ley individual. Ibsen pone la ley individual en conflicto con lo social, pero no a modo de delito, digno de severas penalidades, como en Calderón, sino como derecho.<sup>61</sup>

Ha sido preciso aludir a estas interesantísimas reflexiones de Luis Araquistáin para comprender la razón por la cual María Guerrero nunca interpretó ninguna de las obras maestras de Shakespeare. Formada con los ideales clásicos del Siglo de Oro, dedicados sus comienzos a la estética romántica de José Echegaray, centrada después en los héroes patrióticos de Eduardo Marquina o siendo la encarnación idónea de la moral moderna de Jacinto Benavente y Manuel Linares Rivas, el humanismo universal del genio inglés no era precisamente el que mejor se amoldaba a su pensamiento y a sus criterios artísticos. Contrariamente a las obras que caracterizan el repertorio de María Guerrero, en el teatro de Shakespeare, “el conflicto trágico es de individuo a individuo, entre leyes individuales irreductibles, nunca entre el individuo y una ley o norma social colectiva”<sup>62</sup>, lo que constituía precisamente el eje de la producción dramática de Jacinto Benavente y Manuel Linares Rivas.

Un último factor, de índole económica, determinó la escasa presencia de la dramaturgia europea y del teatro clásico en la programación de la Princesa, a lo largo de los dos decenios iniciales del siglo XX. Durante este periodo, los autores españoles decidieron “gravar las traducciones de obras extranjeras y las refundiciones de dramas y comedias del teatro clásico en un cincuenta por ciento”, según nos informa Enrique de Mesa<sup>63</sup>. El mencionado gravamen, que el escritor juzgaba absurdo y arbitrario, supuso un impedimento decisivo para que los empresarios, sometidos de por sí a una gran presión tributaria y salarial, idearan la producción de obras de creadores universales como Shakespeare, Molière, Tirso y Lope de Vega o encargaran adaptaciones y versiones de textos contemporáneos. Aunque quizás, desde un punto de vista artístico, esta reacción de los directores de teatros no fuera tan desafortunada: la labor de los traductores no siempre era, salvo honrosas excepciones, de una calidad que mereciera tamaña reivindicación. Como ya venía ocurriendo desde finales del siglo XIX, la intervención de los adaptadores en el texto dramático llegaba a trastocar completamente el original, de modo irrespetuoso y disparatado, con el pretexto de no herir la sensibilidad y la moral del público al que iba destinado. Refiriéndose a este problema Enrique de Mesa concluye vehementemente:

Y no hay derecho para que estos quirurgos, en virtud de un puritanismo hipócrita, de un egoísmo social de gentes bien halladas con la fortuna, de un sentimentalismo de almacén, operen sin freno en el cuerpo de la literatura universal.<sup>64</sup>

## La creación escénica

### La interpretación

La opinión de que María Guerrero era la artista española más prodigiosa de su tiempo era unánime. Resulta difícil encontrar, salvo en los inicios controvertidos de su carrera, algún juicio negativo sobre su interpretación. Su mayor cualidad era el dominio absoluto de la voz y la pureza de su acento castellano. Quizá por ello todos los críticos convenían en que era principalmente una actriz de dicción. Ningún intérprete fue capaz de superar su maestría en la declamación del verso clásico o del más moderno, compuesto por Eduardo Marquina.

Los giros conceptuales del Siglo de Oro no tenían misterio para ella. El desafío que implicaba la versificación de Lope o Calderón, no presentaba ninguna dificultad para María Guerrero: extraía el sentido con claridad y el ritmo con exactitud milimétrica. Esta facultad, tenazmente desarrollada desde sus primeros años de formación con el mayor de los Coquelin, en Francia, y Teodora Lamadrid, en España, multiplicaba sus efectos en la declamación de la prosa.

Inmortalizó los personajes de los autores más renombrados de la época, los cuales se beneficiaron de su precoz notoriedad: Echegaray, Galdós, Benavente... Su creación de Raimunda en *La malquerida* conmovió hondamente al auditorio, incluso a su competencia más inmediata. La reacción de María Palou, defensora vehemente de la primera actriz, frente a los ataques que, en ocasiones, se hacía contra la frialdad de su técnica, es digna de mención. Estaba sentada junto a su esposo, Felipe Sassone en uno de los palcos de la Princesa el día del estreno de *La malquerida*. Él reprochaba a María Guerrero su falta de emoción interior y hondura psicológica: la consideraba brillante pero artificiosa. Finalizado el primer acto, mientras Raimunda murmuraba con pesadumbre, “¡Esa madre, esa madre!”, María Palou, sobrecogida por la emoción, se puso en pie temblorosa y, mirando a Felipe con desafío, exclamó:

¿Y ahora? ¿Eso es oficio? ¡Eso es sobresalto, pavor, ternura, compasión! ¡Eso es un compendio de humanidad! ¡Eso es la verdad misma! ¡Eficaz y sincero a la vez! ¡Esta es, no lo dudes, la mejor actriz del mundo!<sup>65</sup>

No fue la única que se conmovió. Todos los espectadores de la sala se levantaron y tributaron a María Guerrero la ovación más grande que la sociedad madrileña había oído hasta entonces.

Otro de los estrenos que harían historia en los anales del teatro fue *Voces de gesta*, de Valle-Inclán. El entusiasmo, reflejado en la crítica publicada por *ABC*, no podía ser más delirante:

Hay que remontarse a las más acabadas creaciones de los grandes artistas para encontrar algo parecido. María Guerrero, en la zagala Ginebra, fue el verbo relampagueante, fulminador, de la tragedia. Su actitud, su gesto, su voz, respondió siempre a la impresión y al momento, culminando con la arrogancia de sus frases, con la energía de su expresión las más altas cimas del arte. Colosal, estupenda.<sup>66</sup>

Lirismo, sonoridad, exaltación emanaban de su cuerpo entero, sometido éste por completo a la autosugestión trágica que sus personajes más conflictivos requerían. Su físico la predisponía especialmente al género dramático: su estatura, la robustez de su figura, el cabello negrísimo, “la frente mística, grande y bombeada, llena de luz, como iluminada por un pálido resplandor cenital”; “la nariz aguileña, dura, irascible, y el mento (sic) voluntarioso y agudo; las comisuras labiales, educadas para el dolor”... “Una cabeza bella y terrible, como la de Juno, que inspira el miedo a las pasiones”<sup>67</sup>.

La gestualidad de María lenta y amenazadora, o tierna y amorosa, sus movimientos dominadores, su paso firme y felino, o sus ademanes graciosos y espirituales... La actriz era capaz de interpretar los más variados estilos y, por ello, su repertorio era inmenso: iba desde la tragedia a la alta comedia, desde el melodrama al sainete.

En cambio, Fernando Díaz de Mendoza era un actor discreto, con una marcada y pronta vocación, pues empezó a hacer teatro de modo aficionado en el salón aristocrático de la duquesa de la Torre, antes de formarse con María Guerrero. Pese a ello, y a su voluntad trabajadora, no llegó a ser un intérprete eminente. Si se defendía en el género cómico, sobre todo en las obras de corte benaventino, con sus diálogos de salón, que para él serían tan familiares, el drama, realmente, no era su especialidad. Carecía de las facultades artísticas y físicas que el género requería. Su voz débil y turbia, se quebrantaba en los desbordamientos entusiastas o en los arrebatos coléricos. Por otra parte, Fernando pecaba de cierta rigidez corporal. Su primera aparición en escena, siempre imprimía en su cuerpo, una tímida torpeza difícil de disimular. Aunque, sin duda, la indignación era la expresión que su fisonomía sabía reflejar con mayor audacia y habilidad. Consciente de sus deficiencias, perseveró con paciencia de santo en su trabajo y logró adquirir, finalmente, una rara flexibilidad para reflejar los sentimientos más contradictorios: era capaz de contraponer, en un mismo papel, elegancia y vehemencia, distinción y genialidad, romanticismo y dureza desafiante. Sin embargo, según relata José Deleito y Piñuela, “los bombos de la prensa llovían para cada estreno y cada reposición, sin distinción de colores, y englobando a los dos cónyuges, de tan desigual valor escénico, en la misma consagración ponderativa. (...) En el fondo, Mendoza convencía a pocos; pero oficialmente estaba a no menos altura que Calvo y Vico”<sup>68</sup>. Aún así, se encuentran algunas críticas sinceras respecto a la calidad de su oficio. La más representativa fue la que hizo Enrique Díez-Canedo de su interpretación de *Don Luis Mejía*:

A don Fernando Díaz de Mendoza nunca le he visto tan fácil y airoso como en los dos primeros actos de este drama. Se ajustan, por lo visto, con su mansa ternura y su espontánea alegría a lo mejor de su temperamento. Sería grato verle siempre así. La tensión del acto tercero le destempla y le hace volver a sus desentonos habituales.<sup>69</sup>

## La puesta en escena

María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza tenían un concepto marcadamente naturalista de la puesta en escena, inspirado en los criterios de André Antoine. Sus frecuentes visitas a París y la breve estancia del director francés en Madrid en 1903<sup>70</sup>, les brindó la oportunidad de conocer su estética creativa, cuyos principales preceptos adoptaron y aplicaron en sus creaciones posteriores. Como Antoine, los gestores del coliseo entendían que el espacio escénico debía reproducir fielmente el medio social evocado en la obra. La búsqueda de una refinada verosimilitud del decorado tenía que inducir al intérprete a un juego actoral despojado de toda afectación que ignoraba, de modo manifiesto, la presencia del espectador. La convención de la “cuarta pared” estaba estrechamente vinculada al determinismo zoliano, según el cual el individuo actúa condicionado por el ambiente en el que se desenvuelve su existencia. En este sentido, el decorado desempeñaba, en el escenario, la misma función que las descripciones en la novela naturalista. Ello se hizo patente en los montajes que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza hicieron de la comedia benaventina y sus sucedáneos. Estas se desarrollaban en salones burgueses, ornamentados con cuidados cortinajes, manteles bordados y muebles de estilo modernista, sobre los que aparecían, incluso, las famosas tazas de té, como indicio inherente a la preponderancia del diálogo sobre la acción.

Movidos por el afán de lograr una reconstrucción arqueológica de los espacios descritos por el autor, los directores llevaban a cabo una exhaustiva labor documental previa: buscaban en libros, revistas, croquis o figurines de otros montajes, los elementos que más se ajustaban a la realidad histórica de la obra por representar. Sólo después, se disponían a escoger las telas, los colores y materiales requeridos. Los directores contaban con el valioso apoyo de Ramón Guerrero, reputado tapicero, y de los más prestigiosos modistos de la capital que solían copiar los modelos a la última moda de París. La condición aristocrática de Fernando Díaz de Mendoza contribuyó en gran medida a la riqueza de los decorados, pues sus estrechas relaciones con la nobleza le permitieron solicitar con frecuencia, al Duque de Tamames, sus muebles, tapices y objetos de época más valiosos.

El lujo de los decorados y trajes que se podían contemplar en cada uno de los montajes presentados en el escenario de la Princesa eran motivo de gran expectación entre los espectadores. “No hay que olvidar que mucha gente va al teatro a copiar las modas de los comediantes y a tomar lecciones de decoración interior”, advertía irónicamente Luis Araquistáin<sup>71</sup>. La fascinación que ejercía la indumentaria del divo sobre el público llega a perjudicar la valoración objetiva de la obra representada. El comentario aparecido en *La Ilustración Española y Americana* del 15 de enero de 1916, sobre el interesante estreno de *El cometa*, de Ricardo Baroja es el ejemplo más ilustrativo de esta circunstancia negativa:

En esta última semana se han admirado varios trajes; y más que todos los que con singular distinción llevaba y lucía, al aparecer en escena, la insigne actriz María Guerrero, en *El Cometa*, de Baroja. Hay quien hasta afirma que esto fue lo más emocionante de aquella solemnidad teatral.<sup>72</sup>



*Camerino de María Guerrero en el Teatro de la Princesa.*

No obstante, las puestas en escena de Díaz de Mendoza suscitaron un buen número de juicios adversos. Sus decorados no buscaban una expresión creativa o la exteriorización de una idea, se limitaban a ser la reproducción exacta y ostentosa de un salón, un palacio o un medio rural, y a juicio de algunos, carecían de interés artístico.

El conocimiento de las teorías revolucionarias que Adolphe Appia, Max Reinhardt o Jacques Copeau propugnaban respecto a la concepción del espacio escénico, elemento activo de un espectáculo que debía ser total, equilibrado compendio de todas las artes, llevó a muchos intelectuales españoles a tomar conciencia del marcado retraso español en este terreno. Reclamaban la aplicación, en los montajes nacionales, de los preceptos que aquellos ya ponían en práctica.

El profundo interés de Manuel Abril por los avances escenográficos europeos hizo de él un experto en la materia. A lo largo del primer decenio del siglo XX, publicó una serie de artículos de gran relevancia en *La Ilustración Española y Americana*, bajo el epígrafe “La escenografía moderna”. Estos escritos contribuyeron activamente a la difusión y asimilación de un arte desdeñado, hasta el momento, por empresarios, críticos y público. En uno de ellos, sentenciaba concluyentemente:

Los detalles de vestimenta, de arquitectura y de accesorios que pasan y cambian con el tiempo, son los que menos deben preocupar a un director de escena sólo atento a buscar el ambiente más propicio para que la fuerza interna, poética, de la obra, luzca en su máxima significación.<sup>73</sup>

Un párrafo más abajo aludía a las escenificaciones que se ofrecían en la Princesa, con la legítima dureza de quien exige un compromiso artístico más elevado a los que considera capacitados para cumplirlo:

La Guerrero y Mendoza, a pesar de su fama y de ser los que más se consagran al detalle escénico, suelen caer con frecuencia en un puritanismo inútil. En más de una ocasión han colgado de los muros cuadros de pintores conocidos: recuerdo alguno de Emilio Sala y de Anselmo Miguel Nieto. Los cuadros resultaban desentonados y, sobre todo, no lucían. El efecto requerido fracasaba; pero, de haber ocurrido lo contrario, de haber lucido, el error hubiera sido muchísimo más grave. Sí: un cuadro puede valer tanto como un drama; enseñarnos una pintura maestra cuando estamos oyendo una obra dramática, significa, o bien que hay empeño en perjudicar al literato, distrayéndonos con otra cosa para que no nos abandonemos por completo a las excelencias literarias: o bien que, persuadidos de que la obra vale poco, procuran compensar con otro espectáculo adicional las deficiencias del primero. (...) Este es pecado de ostentación inoportuna, y eso es isidrismo; eso es querer maravillar con apariencias sin substancia: isidrismo.<sup>74</sup>

Sin embargo, otros literatos reconocieron que la labor realizada por María y Fernando fomentó la renovación de la puesta en escena de los clásicos. De hecho, este teatro apenas era representado en los escenarios madrileños durante los veinte primeros años del siglo XX, siendo cometido especial de algunas compañías: la dirigida por Ricardo Calvo, la que gestionaba la Princesa y las que arrendaban el Español. Curiosamente, los críticos

veían, en el teatro clásico, un abanico de posibilidades para dinamizar la estancada vida de la escena española. El cronista de *El Heraldo de Madrid*, Manuel Pedroso, proponía conectar teatro antiguo y moderno a través de los adelantos técnicos de la época, puesto que éstos fomentarían la transformación de la tradicional puesta en escena de los clásicos. Descubría, en los textos antiguos, una plasticidad y un ritmo vertiginoso que sintonizaban con la sensibilidad moderna.

¿Está muerto el teatro clásico español para el gusto de nuestro público? Es posible que su desvaída influencia se deba, no a ese teatro en sí, sino a la manera de representarlo... Acaso el nuevo arte de representar comedias podría revivirlo, con efectos insospechados.<sup>75</sup>

Estimulados por estas ideas, el matrimonio Guerrero-Mendoza diseñó y concibió con escrupulosidad los decorados de época. Don Fernando gastó una fortuna en telones, armas, vestidos, enseres... y fue el primer empresario que compró muebles propios para la escena, creando además un nuevo puesto en su teatro: el de mueblista, ejemplo seguido posteriormente por todas las compañías principales. A la justeza de la recreación histórica, cuando lo habitual era incurrir en anacronismos involuntarios, contribuyó la extensa cultura del director, su conocimiento de la pintura, sus diversas estancias en el extranjero y su herencia nobiliaria. El esfuerzo demostrado fue valorado y reconocido. Así lo prueban los juicios de José Deleito y Piñuela<sup>76</sup> o las consideraciones que Felipe Sassone expresa en su biografía de la primera actriz:

Acaso María y Fernando no entraron por la moda de estilizar a lo moderno, con un sentido poético, sus decorados, y se quedaron en la manera realista de Antoine, que todo quería decirlo sin sugerir nada. Pero ello, que recargó sin necesidad algunas obras modernas, sirvió admirablemente para todas las reposiciones de teatro clásico, de una gran exactitud en el decorado y de una gran fidelidad de época en los trajes, como dispuestos por quien sabía de historia e indumentaria.<sup>77</sup>

Una de las aportaciones más importantes de la compañía Guerrero-Mendoza al hecho teatral fue la de apagar las luces de sala en el momento de alzarse el telón. De este modo, los espectadores estaban obligados a concentrar toda su atención en el escenario pues, habitualmente, se distraían observando, a través de sus impertinentes, la distinguida sociedad que ocupaba los primeros palcos. La iniciativa puesta en práctica por vez primera en el Español el 27 de octubre de 1900 fue bien recibida y rápidamente adoptada por los demás teatros de Madrid. Cabe destacar que la oscuridad de la sala permitió que los actores se desarrollaran en escena con mayor naturalidad, dado que ahora, ya no les desconcertaba tanto la evidente presencia del público.

Si las innovaciones en el terreno de la puesta en escena se debieron a la labor conjunta del matrimonio, muchos estudiosos atribuyen a la primera actriz, todo el mérito de sus aportaciones. Concluyamos con la interesante valoración de J.M. Rodríguez Méndez:

Hubo, sí, gentes que estuvieron cerca de alcanzar la categoría de hombre de teatro a nivel europeo. Uno de ellos fue, precisamente, una mujer: María Guerrero. María Guerrero, que

hizo del Teatro de la Princesa un verdadero centro de reflexión teatral, y aún de experimentación (con estrenos “naturalistas” de cierta resonancia), aparte de dedicar su vida al teatro, no sólo como actriz, sino como foco de irradiación de un quehacer en lucha con el tono doméstico imperante en el teatro de España. En una época en que Stanislavski experimentaba sus ideas, María Guerrero presentaba “el naturalismo a la española”, que, con todas sus limitaciones, era algo positivo y digno de tenerse en cuenta. Iniciaba con ello una manera de ser, un estilo peculiar de concebir el espectáculo, la interpretación y la dirección.<sup>78</sup>

## El teatro aficionado y las compañías invitadas

### *Promoción del teatro aficionado*

Uno de los aspectos sobresalientes de la política teatral puesta en práctica por la compañía Guerrero-Mendoza es la importante promoción del teatro aficionado. Esta medida se hace patente, en especial a partir de 1918, cuando la afluencia de grupos se incrementa notablemente. Sin una fecha establecida, pero en varias ocasiones durante la temporada, estos colectivos son invitados por los gestores de la Princesa para mostrar, una vez al año, sus creaciones escénicas en una función única. Sorprende la disparidad de sus orígenes y la intensa actividad del sector, que se movía al margen de los circuitos comerciales.

Grupos formados en instituciones educativas como la Asociación de Alumnos del Pilar o los grupos universitarios Compañía Odeón de Derecho y la Escuela de Odontología; agrupaciones benéficas como la Asociación Matritense de Caridad, o de carácter religioso, como la Federación de Estudios Católicos, acudían puntualmente al coliseo. También se presentaban los colectivos sociales, el Círculo de Obreros de San José, el Centro Recreativo Ferroviario, el grupo Trabajo de la Mujer o el denominado “Música Obrera Maurista”, así como la Unión Deportiva Bancaria o la Sociedad Cultural Deportiva. Por otra parte, no faltaron las agrupaciones cuya organización se asemejaba más a la de las compañías profesionales: me refiero a La Farándula, la Sociedad Álvarez Quintero o la Sociedad Linares Rivas.

Las obras sobre las que trabajaban dichos grupos eran comedias contemporáneas de autores consagrados: los sainetes y piezas costumbristas de los hermanos Álvarez Quintero, el astracán de Pedro Muñoz Seca, los diálogos psicológicos de Jacinto Benavente, o el teatro de tesis moralizador de Manuel Linares Rivas, solían conformar su repertorio. Pese a ser los dramaturgos más taquilleros del momento, y formar parte del repertorio de la compañía Guerrero-Mendoza, la difusión de sus obras menores en el escenario de la Princesa se debía, esencialmente, a las muestras esporádicas de teatro aficionado: la programación oficial no incluía sus textos de menor calidad, salvo en el caso de Jacinto Benavente, con la misma regularidad de otros teatros madrileños, más sometidos al gusto del público burgués como el del Centro, el Apolo o La Latina.

El espectacular desarrollo del teatro aficionado se debió, según Enrique de Mesa<sup>79</sup>, a la evolución de la dramaturgia española hacia la “comedia de conversación”, fomentada



*Fernando Díaz de Mendoza retratado por Audouard (1903).*

por la técnica dramática de Benavente. Las facultades interpretativas requeridas por este tipo de obras eran mucho más básicas y fáciles de adquirir, que las necesarias para la declamación en verso o la encarnación del personaje trágico. Así pues, los grupos aficionados percibieron el filón que les abría la producción de los Quintero, Muñoz Seca, Linares Rivas o el mismo Benavente: el triunfo indiscutible del teatro de estos autores permitió a las agrupaciones no profesionales pasar del ámbito privado a los coliseos de mayor notoriedad social. Sin embargo, en medio de la vorágine representativa que los mencionados autores suscitan en los grupos *amateurs*, se produjeron algunos estrenos de carácter excepcional: autores no comerciales tuvieron la oportunidad de ver encarnados sus textos en la prestigiosa sede de María Guerrero. Citemos algunos casos.

La Sociedad Linares Rivas escenificó *Marianela*, de Benito Pérez Galdós el 29 de noviembre de 1920. El grupo Trabajo de la Mujer representó *Malena*, de Juan Aguilar, el 28 de abril de 1925. Exactamente un año más tarde, la Asociación de Alumnos del Pilar repuso *La mano de Alicia* de Augusto Martínez Olmedilla, estrenada dos meses antes por la compañía profesional Meliá-Cebrián en el Infanta Isabel. La Farándula llevó a la Princesa *Rosina es frágil*, de Gregorio Martínez Sierra, el 20 de junio de 1928. El Círculo de Obreros de San José eligió *Los campesinos* de Leo Fall para su presentación ante el gran público el 1 de septiembre del mismo año. El Centro Recreativo Ferroviario homenajeó a Federico Oliver montando su obra más conocida *Los semidioses*, en febrero de 1927.

De todos los grupos referidos, el que mayor actividad realizaba, era la Sociedad Linares Rivas, dirigida por Santos Moreno. Tenía una larga trayectoria a sus espaldas: en 1918 llevaba 10 años celebrando sus funciones en la Princesa. A partir de dicho año y, hasta 1926, representó cerca de 26 obras, de las cuales, la mitad, eran de Manuel Linares Rivas: citemos por orden cronológico, *El abolengo*, *Camino adelante* (1918), *En cuerpo y alma*, *Cobardías*, *En cuarto creciente* (1919), *Como hormigas* (1921), *Como buitres*, *La mala ley* (1923), *Cristobalón*, *Como dios nos hizo* (1925), y *El alma de la aldea* (1926). Así pues, el autor debió la promoción de su teatro al grupo que llevaba su nombre: de no ser por éste, sus obras no hubiesen figurado en cartel con tanta frecuencia.

Con todo, la Sociedad Linares Rivas no se limitó a las producciones de este dramaturgo: Benavente cautivó su interés con *De cerca* (1922), *La honra de los hombres* (1923) y con el gran éxito de la gestión de Federico Oliver, *Señora ama* (1924). El teatro de los hermanos Álvarez Quintero también ocupó un lugar predominante en su repertorio: Santos Moreno dirigió *Amores y amoríos* (1919); *La boda de Quinita Flores* (1926); *La dicha ajena* (1922) y *La cancionera* (1925). Otra de las firmas predilectas de la popular agrupación fue Pedro Muñoz Seca, del que estrenó *Las cosas de la vida* (1919), *El ardid* (1922) y *El chanchullo* (1926). Por último, recuperó dos conocidos textos de Feliú y Codina, *María del Carmen* (1920) y *La Dolores* (1919).

### *Las compañías profesionales*

Con motivo de sus frecuentes giras americanas, o bien coincidiendo con sus periodos de descanso, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza arrendaban temporalmente el



*Nuevo foyer del teatro de la Princesa tras la reforma del arquitecto Pablo Aranda. (1911).*

teatro de la Princesa a otras compañías profesionales españolas, ofreciéndoles un régimen parecido al empleado con las *troupes* extranjeras, para que se ocuparan de la programación durante su ausencia. La circunstancia permitió que se representaran obras no incluidas en el repertorio y accedieran a la cartelera madrileña autores generalmente vetados del circuito comercial. Margarita Xirgu (1888-1969) fue la que más trabajó para que ello fuera posible.

La joven actriz catalana, que en 1913 había abandonado Barcelona al ser contratada por el empresario Faustino da Rosa para hacer una prometedor gira por América, llega a Madrid un año más tarde, dispuesta a establecer contactos con María Guerrero, Jacinto Benavente y Benito Pérez Galdós. De sus encuentros con las tres personalidades artísticas, surgieron interesantes ofrecimientos. El más determinante para la recién llegada fue el ideado por María Guerrero: le brindó la oportunidad única de presentarse ante el público madrileño en el escenario de la Princesa. Margarita Xirgu, cauta y avispada, no pidió obras a los autores locales, dado que ello podía inducir a competencias y comparaciones peligrosas. Para la solemne ocasión, eligió dos conocidas obras de su repertorio, representadas con éxito en Barcelona durante su periodo de iniciación: *El patio azul*, de Santiago Rusiñol y *Electra* de Hugo von Hofmannsthal (8 de mayo de 1914). Ésta última había marcado un giro decisivo en su trayectoria profesional, cuando aún formaba parte del Teatre Íntim dirigido por Adrià Gual. En efecto, el personaje de la tragedia del poeta austríaco, con su mágica belleza, se convirtió en su vademécum. Encarnando dicho papel, según relata Domènec Guansé en la biografía que dedica a la actriz:

No tenía que frenar los movimientos de reprimir el grito, de dar falsas inflexiones de naturaleza a la frase. Las actitudes, las expresiones, la voz, podían desplegarse con toda la belleza o intensidad que el ritmo creciente de una pasión tumultuosa reclamaba. Y ella se dejaba arrastrar por este ritmo bajo el imperio de una fuerza superior que la empujaba y la guiaba. Durante las representaciones se desprendía definitivamente de su aire impúber y su figura crecía, se afianzaba y a se aplomaba.<sup>80</sup>

La actriz desconfiaba de la reacción de los espectadores madrileños, en parte por temor a que la traicionara el leve acento de su lengua materna, el catalán, pero, sobre todo, porque sabía que con frecuencia aquellos se mostraban inesperadamente intransigentes. Para su sorpresa, fue recibida con entusiasmo, tal y como lo demuestran sus declaraciones a José María Carretero, más conocido por el seudónimo “El Caballero Audaz”, con el que firmaba sus entrevistas. A la pregunta del novelista sobre su *debut* en la Princesa, Margarita Xirgu, tras esbozar una sonrisa de profunda alegría, contestó:

— ¡Oh! ¡Muy satisfecha! ¡Satisfechísima! Yo temía el público de Madrid como al de ninguna otra parte. Era el tribunal que, con su fallo, iba a decidir mi causa artística... ¿De qué me hubiera servido mi espléndida tournée por América y provincias, si no gusto aquí?... De nada; pero se alzó el telón, y cuando yo, en las primeras escenas, levanté los ojos y observé con qué respeto, con qué atención se adelantaban las cabezas para escucharme, como si se hubiese tratado de una artista ya consagrada, respiré satisfecha.<sup>81</sup>



*Retrato de Margarita Xirgu.*

*Muy morena, tan morena, que su piel tiene trechos —las ojeras, la barbilla, el cuello— por donde broncea. Sus ojos, muy grandes y muy negros, brillan a veces con un fulgor siniestro, como los de una tigresa... Nunca están quietos. Van delante de su palabra para daros la perfecta sensación de la alegría, del dolor, de la tristeza, del placer.*  
(*El Caballero Audaz*. Lo que se por mí. Confesiones del siglo).

Justamente conquistados los favores del *respectable*, seducidos los artistas capitalinos por la destreza de sus creaciones y el carisma natural de su persona, no le resultó difícil a Margarita Xirgu adentrarse en los círculos intelectuales de la ciudad. Trabó amistad con Galdós, por el que se sentía especialmente atraída y, de su excelente relación, nació un proyecto escénico: la joven actriz catalana estrenaría, en la Princesa, la adaptación teatral de su querida novela *Marianela*, realizada por los hermanos Álvarez Quintero. El viejo sueño del escritor se hizo realidad la noche del 16 de octubre de 1916. La investigadora Antonina Rodrigo recoge una anécdota que refleja el acierto de la iniciativa:

Galdós asistió al ensayo general. Al terminar abrazó a la actriz emocionado, mientras le dedicaba encendidos elogios, llegando en su entusiasmo, a decir que su creación de *Marianela* era mejor que la suya.<sup>82</sup>

A consecuencia del éxito arrollador de Margarita Xirgu, que la consolidó como artista de indiscutible superioridad, el dramaturgo compuso expresamente para ella *Santa Juana de Castilla*. La obra se dio a conocer, en el mismo coliseo, en mayo de 1918. El texto póstumo de Galdós, fue considerado uno de los mejores de su producción. Pérez de Ayala, comentaba con fervor la honda impresión que le produjo la revisión histórica de las desventuras de Juana “la loca”, precisando que no se trataba de un simple drama, sino que era “la misma quintaesencia dramática; emoción desnuda, purísima, acendrada, en que se abrazan la emoción singular de cada una de las pasiones, pero ya purgadas de turbulencia y en su máxima serenidad”<sup>83</sup>. En cuanto a la creación escénica, el crítico realizó su particular verismo, así como la inolvidable interpretación de la primera actriz, “que acreditó, como reina fingida, ser de verdad reina de la escena”<sup>84</sup>.

Durante los primeros meses de 1917, Margarita Xirgu regresa al escenario de la Princesa para presentar sus últimas creaciones. Entre ellas figura la reposición de *Gente conocida*, sátira social inspirada en las comedias de Lavedan y la condesa Martel. Jacinto Benavente retrata el gran mundo, con sus maquinaciones intrigantes, su avidez de placeres y riquezas, en dos palabras: su vacío hedonismo. Pero en medio de la podredumbre, se alza, un alma noble, una mujer sola, fuerte y valiente que la mala sangre de sus adversarios no logra derrumbar.

La recuperación del mítico texto de Benavente, por una de las actrices españolas más populares del momento, suscitó la publicación de numerosos artículos en la prensa diaria. Las reacciones manifestadas oscilaban entre el entusiasmo exaltado de Manuel Machado y la valoración realista de Enrique Díez-Canedo. Si el primero evaluó el estreno de *Gente conocida*, a finales del siglo XIX, como “la más grande revolución dramática que han conocido nuestras letras”, el segundo no pudo evitar una alusión sarcástica al cambio de actitud receptiva de los espectadores: aquellos que en 1896 “atacaban por desenfadas e inmorales las producciones de Benavente”, ensalzaban en 1917 los valores edificantes y aleccionadores de *Gente conocida*. Por otra parte, si el literato encontraba cierta actualidad en la temática tratada (a pesar de haber transcurrido veinte años desde su puesta en escena original), así como un interés dramático en la “desteatralización del diálogo”, no consideró el papel de Petra Uriarte, interpretado por Margarita Xirgu, a la al-



*Margarita Xirgu en Santa Juana de Castilla de Benito Pérez Galdós. (Mayo de 1918).*

tura de las facultades de la gran actriz. “Un personaje sinuoso, todo ironía y sordina, sin un gran arrebató de pasión, sólo puede servirle para mostrar lo flexible de su talento”<sup>85</sup>.

Dos meses más tarde, el 23 de marzo de 1917, la artista catalana estrenaba una producción reciente de Benavente: *El mal que nos hacen*, que el dramaturgo había compues-to expresamente para la protagonista. Con dicha obra, Benavente se aparta de sus habituales planteamientos, en los que un medio coaccionador, origina el conflicto. *El mal que nos hacen*, en cambio, es un drama intimista que desmenuza el proceso psicológico del desamor: el corazón herido de Germán destruye la pasión de Valentina a causa de un incurable e injustificado escepticismo. De nuevo, Margarita Xirgu recibía alabanzas por su trabajo interpretativo, y el “fénix de los ingenios españoles” cosechaba los habituales aplausos de público y crítica.

Pese a los triunfos alcanzados con los dos *colosos* españoles, Galdós y Benavente, la inteligencia curiosa de Margarita Xirgu era incapaz de limitarse a las producciones de sus compatriotas. Mujer de mundo, viajera incansable e inconformista buscó en la actualidad teatral europea, aquella dramaturgia cuya introducción en España estimaba imprescindible. Hofmannsthal, Bataille, Lenormand, D’Annunzio, Pirandello, Ibsen o Shaw fueron incorporándose paulatinamente a su repertorio. Defensora a ultranza de la traducción y puesta en escena de textos extranjeros aprovechó el ofrecimiento de María Guerrero para llevar a la Princesa tres títulos en boga en los escenarios de Europa: *La marcha nupcial* y *La mujer desnuda* de Henri Bataille (enero de 1917), así como *La hija de Jorio*, de Gabriele D’Annunzio (octubre de 1916). Pero el afán renovador de Margarita Xirgu chocó con el tradicionalismo castellano. Las diferencias de mentalidad, de educación, y de leyes relacionadas con el matrimonio, existentes entre Francia y España, impidieron que los dramas de Bataille (1872-1922), defensor de la libertad de la mujer y de su derecho legítimo a la felicidad, fueran comprendidos por los espectadores madrileños. No obstante, la mala traducción de sus textos, realizada por el escritor Hernández Catá, influyó considerablemente en la circunstancia. Así como los procesos psicológicos planteados por el dramaturgo francés no lograron conmover al auditorio, ni siquiera en sus escenas de mayor tensión dramática, los preceptos antiburgueses de D’Annunzio (1863-1938), padre del decadentismo italiano, recibieron una acogida fría que decepcionó las expectativas de la primera actriz. Ella misma expresó su desengaño a José López Pinillos, durante una entrevista que le hizo el dramaturgo y periodista, más conocido por el seudónimo de “Parmeno”:

*La hija de Jorio*, para la que yo soñaba una recibimiento triunfal, me ha marchitado algunas ilusiones; pero, por amor a las dificultades de mi arte, nunca la abandonaré.<sup>86</sup>

La iniciativa de Margarita Xirgu fue secundada dos años más tarde, por la compañía Atenea. La difusión del repertorio extranjero en lengua española interesó particularmente a Ricardo Baeza, que se propuso, durante la temporada de 1919-1920, traer a la escena madrileña obras que rompieran con las normas vigentes. Así pues, durante su estancia en la Princesa programó un texto totalmente desconocido de Ibsen, *Juan Gabriel Borkman* y otro de Oscar Wilde, *La importancia de llamarse Ernesto*, ambos traducidos por el propio Baeza.

Cabe destacar la importancia de los mencionados espectáculos, pues las nuevas ideas estéticas aportadas por la dramaturgia foránea constituían una de las vías de regeneración más influyentes para el teatro español del momento. Era preciso sacudir el conformismo anquilosado de los espectadores: de no ser por estas arriesgadas tentativas, seguirían rebelándose durante largo tiempo contra todos aquellos patrones que no se supeditaban a los cánones establecidos. La crítica, consciente de ello, prestaba especial atención a la introducción de novedades europeas en la programación de los coliseos. En este terreno, la labor de Margarita Xirgu y Ricardo Baeza era alentada por literatos de la envergadura de “Azorín”, quien recibía las traducciones de obras extranjeras como cauces esenciales de gestación de una dramaturgia renovadora. Pero su ejemplo no sentó cátedra. Las otras agrupaciones profesionales que realizaron sus breves campañas en la Princesa se centraron en la producción dramática nacional más comercial. Así la compañía Ladrón de Guevara-Rivelles programó, en mayo de 1924, *Aires de fuera* de Manuel Linares Rivas, *El bandido de la sierra*, de Luis Fernández Ardavín y *Vidas maltrecbas*, de Antonio Lezama y Enrique Meneses. La denominada Alba-Bonafé escenificó, a finales del mismo año, dos obras de Carlos Arniches, *Los caciques* y *Rositas de olor*, y *El juramento de la Primorosa*, de Pilar Millán Astray, que tuvo un éxito arrebatador, permaneciendo en cartel, de forma inusitada, a lo largo de tres meses.

Aunque los artistas españoles se resistieran a incorporar en su repertorio las obras europeas más vanguardistas, la política teatral de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, adoptada en la Princesa a partir de 1920, provocará un cambio paulatino de la situación en los demás coliseos y compañías de la capital.

## Una puerta abierta al teatro internacional

### *Las compañías extranjeras*

Tras su primer periodo “casticista” los directores de la Princesa, conscientes de la imprescindible introducción de nuevas propuestas escénicas en el estancado panorama madrileño, deciden abrir las puertas del coliseo a las compañías provenientes de Alemania, Italia, Francia y Argentina. Su presencia regular (una o dos veces al año, según la temporada) posibilitó la difusión de las estéticas que se estaban desarrollando, desde hacía ya algunos años, en los foros culturales europeos más activos, al tiempo que contribuyó al asentamiento artístico de España en el ámbito internacional.

La llegada de Camila Quiroga, en enero de 1921, supuso un acontecimiento en nuestra historia teatral. Era la primera vez que unos artistas argentinos acudían a la península. Su larga estancia en la Princesa (un mes) dio a conocer las tendencias del teatro bonaerense. El repertorio presentado era un compendio de las obras más aplaudidas y valoradas por los críticos y escritores de la ciudad de la Plata: *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrere; *El complot del silencio*, de C. Iglesia Paz; *Las d'enfrente*, de Federico Mertens; *Alma Gaucha*, de Alberto Ghirardo; *Barranco abajo*, de Florencio Sánchez... La mayoría de

ellas eran comedias, algunas compuestas a imagen y semejanza del vodevil francés, como *El amigo Raquel*, de T. Albert Weisbach; mientras que otras se ajustaban a las orientaciones de la dramaturgia italiana, como *La madrecita*, de D. Novoa. El drama *Los cuervos rubios*, de Vicente Martínez Cristiño, director artístico de la compañía, destacó por su temática, pues denunciaba la corrupción política de su país. Pero sin duda, los denominadores comunes eran las historias sentimentales o la crítica de la sociedad moderna. Los textos presentados reunían las características típicas del teatro burgués, con ambientaciones en espacios pertenecientes a las clases acomodadas. La crítica madrileña acogió con interés la extensa muestra argentina, pese a ciertos juicios adversos, centrados, esencialmente, en aquellos autores que tomaban como modelo la escritura dramática europea más comercial. Camila Quiroga recibió merecidos elogios: Xavier Cabello Lapiedra que, desde las páginas de la *La Ilustración Española y Americana* hizo un minucioso seguimiento de toda la campaña, le dedicó las siguientes palabras: “Es una eminencia del corte, la escuela, del modo de sentir y hacer el Arte, de Margarita Xirgu”<sup>87</sup>.

Seguidamente, María Guerrero invitó a la compañía alemana de Otto Friedrich Schoepf. Tan sólo ofreció tres espectáculos en función única, que sintetizaban las preferencias dramáticas de su director Tiedman Max: el naturalismo, la tragedia clásica y el drama misticista. Aquellos fueron: *Heimat* de Hermann Sudermann, *María Estuardo* de Friedrich Schiller (27 de febrero de 1921), y *La danza macabra* (1 de marzo de 1921) de August Strindberg.

Un año después, la compañía francesa de Marie-Térèse Pierat se presentó en la Princesa con un repertorio muy variado: oscilaba entre el *teatro de amor* —denominación conferida por Georges de Porto-Riche (1849-1930) al conjunto de su obra—, el teatro de tesis y la comedia burguesa. Entre el 16 y el 21 de febrero de 1922, Aurélien Lugné-Poe, director de la *troupe*, puso en escena los siguientes textos: *Amoureuse*, de Porto-Riche; *Aimer*, de Paul Gerdly; *Les marionnettes* de Pierre Wolff; *La princesse Georges*, de Alexandre Dumas y *La marche nuptiale* de Henri Bataille. Dicho programa reunió, en la sala del coliseo, al público más selecto de la ciudad, reacción habitual ante las propuestas venidas de París. Además Lugné-Poe (1869-1940), fundador del *Théâtre de l'Oeuvre*, no sólo encarnaba la vanguardia de principios de siglo por su creación interpretativa de estilo simbolista sino que además, aportaba nuevas ideas sobre la concepción del espacio dramático: según él, éste debía basarse en la búsqueda de la síntesis y la sugerencia, con la ayuda de unos efectos de luz expresionistas. No obstante, las obras estrenadas por el director desilusionaron a la crítica, pues la mayoría de ellas eran comedias de corte semejante a las que invadían los escenarios locales. Pero la sorpresa de la temporada siguiente iba a satisfacer plenamente sus expectativas artísticas.

Cuando, en enero de 1923, se anuncia la campaña del admirado Ermette Zacconi en el teatro de la Princesa, todo Madrid se prepara para el gran acontecimiento. El insigne actor recuperó tres grandes clásicos de Shakespeare: *Otelo*, *El rey Lear* y *La fierecilla domada*, y escenificó tres novedades: *Il cardinale Lambertini*, de Alfredo Testoni, *La Gioconda* y *La città morta*, de Gabriele D'Annunzio. Cada representación fue un triunfo arrebatador: los críticos ensalzaron la propiedad escénica de los montajes y proclamaron, con vehemencia, la superioridad interpretativa de Zacconi. Por su lado, los espectadores inte-

rumplieron el espectáculo, levantándose para aplaudir enfervorecidamente las proezas de su genio... El reconocimiento de los madrileños les llevó a organizar una recepción en honor del primer actor.

Sin duda, la campaña más interesante de todas las realizadas por compañías extranjeras en la Princesa fue la de Vera Vergani, que contribuyó al enriquecimiento del teatro español de principios de siglo. Gracias a ella, se introdujo en España el drama vanguardista europeo de la mano de Luigi Pirandello. El estreno de su emblemática comedia *Seis personajes en busca de autor*, el 22 de diciembre de 1923, bajo la dirección de Dario Niccodemi, revolucionó “no sólo los modestos cenáculos estéticos de la corte, sino también las más tranquilas y menos filosóficas zonas de nuestra sociedad, pues resultó que todos éramos, más o menos pirandelianos sin saberlo”<sup>88</sup>. La eficaz campaña de promoción llevada a cabo en la prensa por el director Dario Niccodemi, proveniente del Teatro Argentina de Roma, junto al alentador triunfo cosechado por Georges Pitoëff (1884-1939) unos meses antes en París con la misma obra, confirió a su estreno madrileño una gran resonancia. De hecho, el impacto producido por el “portentoso temperamento artístico” de Pirandello y su “enorme poder de reflexión estética”, excitó las plumas de no pocos intelectuales: la prensa diaria y las revistas ilustradas llenaron sus páginas de artículos y ensayos referidos a la revelación italiana, ahora figura estudiada y citada como símbolo ineludible de la renovación. Ello trajo aparejado el asentamiento de la producción pirandelliana en otros escenarios madrileños, y su incorporación a los repertorios de ciertas compañías nacionales. Pero el *gran público*, acostumbrado a unos códigos eminentemente realistas, quedó pasmado ante la incertidumbre constante sobre la que se fundamenta la comedia, pues induce constantemente a pasar de un nivel de lectura a otro. Pese a ello convino en la fascinación unánime que produjo *Seis personajes en busca de autor*.

La labor de la compañía Vera Vergani tuvo gran trascendencia, no sólo para la sociedad española, sino también para la italiana. Dario Niccodemi se atribuyó la responsabilidad, como si de un embajador cultural se tratara, de difundir la dramaturgia más relevante de su país, según explicó a Mariano Martín Rodríguez, en una entrevista que le hizo el periodista para el *Heraldo de Madrid*. Merece la pena transcribir su declaración de intenciones, de indudable valor documental:

Quisiera que el público español se percatase bien de la verdadera significación de esta temporada de teatro italiano que, con la gran actriz Vera Vergani, vamos a realizar en el teatro de la Princesa. En mi concepto, la actuación de algunos grandes divos de la escena italiana no ha redundado en beneficio de nuestro teatro. En general, dan a conocer poco de éste. Sus campañas en el extranjero obedecen casi siempre al criterio de un “teatro para el actor”. Todo se supedita, así, al lucimiento personal. Nuestras temporadas responden a un criterio diametralmente opuesto: nosotros creemos que los actores son para servir la comedia: no la comedia para servir al actor; y además, nuestro principal propósito es dar a conocer al mundo —en este caso concreto a España— el verdadero y moderno teatro italiano. Mi gestión al frente de la Sociedad de Autores Italianos se inspira también en estos principios. Ellos rigen, por lo demás, el funcionamiento artístico de la compañía Vera Vergani.<sup>89</sup>

Entre el 18 de diciembre de 1923 y el 24 de enero de 1924, Dario Niccodemi escenificó once obras en su lengua de origen. Es preciso destacar que los textos seleccionados para la extensa muestra de teatro italiano estuvo condicionada por las exigencias morales del régimen dictatorial del general Primo de Rivera, tal y como lo deja patente la siguiente nota anónima publicada en *El Sol*:

Todas las comedias han sido seleccionadas entre las obras del repertorio de la compañía. No atentan contra los preceptos morales más severos; por consiguiente, están autorizadas para todos los públicos.<sup>90</sup>

La mencionada circunstancia política explica el hecho de que la mayor parte de las obras representadas fueran comedias ligeras, sin trascendencia como *La morosina*, de Arnaldo Fraccaroli, *Le tre grazie* y *L'alba, il giorno e la notte*, ambas de Dario Niccodemi, u obras inspiradas en el *Teatro de Amor* de Porto-Riche, como *La vena d'oro* o *L'aigrette* de Guglielmo Zorzi, e *I tre amanti* de Dario Niccodemi. Si bien la gran mayoría de los textos puestos en escena eran del propio director de la compañía, también estrenó *La maschera e il volto*, y *Funchi d'artificio*, de Luigi Chiarelli, y dos producciones desconocidas por el público madrileño de Gabriele D'Annunzio: *Il cavalucci di legno*, *I dotti di Villaltriste*, así como la representada por Margarita Xirgu en 1917, *La figlia di Jorio*.

El resto de las compañías invitadas por María Guerrero fueron todas francesas: Vera Sergine presentó, en la Princesa, entre el 20 y el 24 de abril de 1923, los títulos más modernos de su repertorio, firmados por Henri Bataille, Jean-Jacques Bernard, Henri Bernstein, Pierre Frondaie y G. Trarieux. En mayo, llegaba la agrupación profesional de Sorel Lambert con tres obras que le brindaron grandes triunfos en París: *L'aventurière*, de E. Augier; *Le misanthrope*, de Molière y *La princesse d'amour*, de Louis Payen. A finales de la temporada siguiente, Jeanne Prévost daba a conocer tres obras nuevas de autores cuyos nombres ya eran familiares para los espectadores madrileños: *Les ailes brisées*, de Pierre Wolff, *La tendresse* de Henri Bataille y *La gardienne*, de Pierre Frondaie. En mayo de 1925, la compañía de France-Ellys realizaba una breve muestra de sus creaciones escénicas con *Après moi*, de Henri Bernstein, *Le couple* de Denis Amiel y *Le maître de son coeur*, de Paul Raynal.

Aquí se cortó, durante largos años, el contacto con la creación extranjera. Ello se debió a la ausencia prolongada de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza de la capital. Además, no tuvieron sucesores hijos: el coliseo regresaba una vez más a su interinidad original. Pero el motivo de su desertión merecía todos los sacrificios: a partir de 1925 la pareja abandonó España para consagrarse al más ambicioso proyecto de su carrera: el Teatro Cervantes de Buenos Aires. La hazaña merece capítulo aparte.

### *María Guerrero en Argentina*

#### *Las campañas bonaerenses*

*Dado que no hemos aludido a las numerosas giras de la compañía de la Princesa por Argentina, para centrarnos en el análisis de sus temporadas madrileñas, preciso es abrir un paréntesis cronológico que permita contextualizar su ingente labor en aquella República.*



Teatro de la Princesa



ERMETE ZACCONI

*Programa de la campaña de Ermete Zacconi en el teatro de la Princesa.*

El verano de 1897 fue decisivo para la trayectoria artística de la compañía que arrendaba el Teatro Español. Sus directores, María Guerrero y Fernando trocaron sus habituales giras provinciales por un destino más lejano y arriesgado: Buenos Aires. El proyecto tuvo difícil gestación. Para emprender la aventura hacía falta una importante dotación económica y el matrimonio no disponía de ella. El conflicto se solucionó con un préstamo solicitado a “un grupo de revendedores —pingüe negocio aquel de la reventa, que permitía tales dispendios—”<sup>91</sup>, quienes, confiando en la notoriedad ya afianzada de María Guerrero, anticiparon la cantidad necesaria para financiar el viaje.

El mismo día de su llegada, a principios de mayo de 1897, el matrimonio acudió al Teatro Politeama, para asistir a la función del actor italiano Ernesto Novelli que protagonizaba *El marido de Babette*. María y Fernando estaban rodeados de los más eminentes periodistas bonaerenses y algunos artistas extranjeros, que compartían su mismo palco, movidos por la curiosidad de su venida. Entre ellos figuraban Enrique Frexas, crítico de *La Nación*, Enrique García Velloso, cronista de *El Tiempo*, así como Marcelo T. de Alvear, el autor y director de escena Dario Niccodemi y César Ciacchi. La presencia conjunta de todos ellos, en el antepalco, fue la ocasión propicia para discutir sobre el proyecto emprendido por María Guerrero. El hecho de que la primera actriz del Español comenzara su campaña en la capital argentina con *La dama boba* de Lope de Vega, originó una acalorada discusión. La mayoría de ellos, salvo Enrique Frexas, juzgaban inadecuado inaugurar la temporada del comprometido Teatro Odeón con una obra clásica. El debate se había iniciado con anterioridad en la prensa, ante la noticia de la llegada inminente de la compañía española a Buenos Aires: se quiso impedir, por todos los medios, que la elección de la obra maestra de Lope llegara a buen término, alegando que era imprescindible representar un repertorio contemporáneo y, entre las múltiples sugerencias, se hallaban firmas como las de Sardou, Meilhac, Praga, Beaumarchais... Pero ya era tarde, y María, testaruda. Sus planes eran muy distintos. Tenía previsto un amplio repertorio que abarcaba las obras más conocidas del Siglo de Oro, el teatro romántico del siglo XIX y la dramaturgia contemporánea. En el mencionado antepalco, respondiendo con mayor precisión a las preguntas incisivas de Enrique García Velloso sobre la programación prevista, la primera actriz afirmó:

Pues, mire usted: haremos en seguida *El estigma*, de Echegaray, que le ha proporcionado un triunfo personal a Fernando; *Consuelo*, de Ayala; *La mujer de Lot*, de Sellés; *La de San Quintín*, y *La loca de la casa*, ambas de Galdós; *Tierra baja*, de Guimerá; *Mariana*, *Mancha que limpia* y *El gran Galeoto*, las tres de Echegaray, como también obras clásicas: *El desdén con el desdén*, *El vergonzoso en palacio* y *La Dolores*, de Feliú y Codina. Después, ya veremos...<sup>92</sup>

La resolución inquebrantable de María Guerrero no pudo ser más acertada. La esperada noche del 26 de mayo de 1897 fue un acontecimiento en los anales del Teatro Odeón. La maestría de la joven actriz en la declamación del verso, de la que emanaba esa musicalidad tan característica de su voz arpada, embrujó al auditorio desde que la intérprete entró en escena, hasta la caída del telón. Tamaño fue el entusiasmo que los espectadores no pudieron esperar el final de la representación para demostrarlo. Según relata el historiador Juan José de Urquiza:



*Fachada del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. (1999).*

Duró el entreacto más que el acto que habíase ofrecido; tanta fue, en efecto, la gente que entró al escenario a felicitar a la eximia actriz. Por primera vez, se vio en Buenos Aires llegar a las señoras del público, hasta el camarín de un artista; era realmente inusitado asistir a aquel espectáculo de efusión, de cariño, y de contento sin limitaciones, prodigados en un proscenio que se convertía en salón mundano, donde estaba representada la más alta sociedad argentina. Don Fernando Díaz de Mendoza hacía, por su parte, los honores en el salón improvisado, ante aquel gran éxito de teatro.<sup>93</sup>

El triunfo absoluto de *La dama boba* fue de notable trascendencia, no sólo para la compañía Guerrero-Mendoza, que conquistó, de forma definitiva y en una sola noche, el respeto y la admiración de la sociedad bonaerense, sino también para el teatro español, pues supuso su restauración en todos los países de habla castellana. A partir de entonces, las giras fueron anuales. En un principio, la programación prevista para el Odeón seguía las mismas pautas que el Ayuntamiento de Madrid imponía a María y Fernando, por ser arrendatarios del Español. Sin embargo, cuando por fin pudieron disponer de un teatro propio, llevaron a Buenos Aires el repertorio que iban elaborando paulatinamente en el escenario de la Princesa.

Las extraordinarias recaudaciones que obtenían de sus campañas argentinas permitieron al matrimonio llevar un ritmo de vida desenfrenado y viajar con todas las comodidades. Felipe Sassone relata los siguientes *detalles*:

Alquilaban a veces un tren exclusivo para ir de la capital al puerto de mar, y un barco entero para navegar rumbo a la América de su nueva colonización artística, y todo un piso del hotel de lujo, y más tarde multiplicaron sus automóviles...<sup>94</sup>

Así transcurrieron veinticinco años. Y un día de septiembre de 1918, ante el asombro de todos, María y Fernando declararon públicamente la idea de erigir un gran teatro en la capital que tanto amaban, para que en él actuasen los mejores actores del mundo, así como las compañías argentinas. Todos querían bautizar el futuro coliseo con el nombre de su fundadora, pero ella se negó rotundamente: prefirió que se llamará *Cervantes*, en honor del autor español.

### *El Teatro Cervantes*

María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza encargaron el anteproyecto del futuro edificio a los arquitectos Aranda y Repetto, y solicitaron un predio a la Municipalidad de la gran ciudad de la Plata. Resultó complicado hallar el terreno adecuado: cuestiones políticas, cambios eventuales en el gobierno local, la presión económica de los que iban a financiar la empresa... retrasaron el inicio de las obras. Finalmente, María y Fernando obtuvieron el predio situado en la esquina de Córdoba y Libertad, que pertenecía a don Samuel H. Pearson y que abarcaba un área de 2.550 metros cuadrados. Tras ocho meses de trámites y negociaciones con la Municipalidad, el matrimonio consiguió el permiso de construcción que el Concejo Deliberante le concedió en la sesión del 9 de enero de 1920.



*Foyer del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. (1997).*

La voluntad de los empresarios era que el teatro reprodujera monumentos emblemáticos de su país de origen. Así pues, Aranda y Repetto concibieron la fachada del edificio tomando como modelo la de la Universidad de Alcalá de Henares. De idéntica construcción, el Cervantes reproducía el estilo Renacimiento, con columnas platerescas que dividían en cinco partes los dos primeros cuerpos de su fachada. Por otra parte, “se estableció que las columnas de la sala y el vestíbulo serían una copia, también, de las pilastras monumentales de San Marcos de León, y la balaustrada de los palcos reproduciría las rejas estupendas de la Casa Consistorial, en Salamanca”<sup>95</sup>.

En el grandioso proyecto se involucraron tanto los argentinos como los españoles. Unos y otros invirtieron su dinero y su esfuerzo para lograr que el sueño llegara pronto a ser realidad.

Toda la península ibérica se movilizó con tal propósito. Valencia hizo los azulejos y damascos que se convertirían en guirnaldas de frutas. La Bisbal (Tarragona) se encargó de las lozas rojas que ornamentarían el suelo. Un carpintero de Ronda construyó las puertas de los palcos. La Real Fábrica de Madrid elaboró los tapices y el telón de boca, a imagen y semejanza del de la Princesa. Los talleres escenográficos de Salvador Alarma enviaron, desde Barcelona, el fresco para el techo del teatro. Sevilla diseñó las butacas de patio, los bargueños para los antepalcos, la rejería y los herrajes... La nómina de ciudades españolas que participaron, con su artesanía, en la decoración interior del Cervantes se completó con Lucena, Salamanca, Granada y Jerez de la Frontera.

La Corona no quedó al margen del acontecimiento. Alfonso XIII ordenó que todos los buques de carga de su gobierno, con destino a Buenos Aires, llevaran los elementos que se iban elaborando en las múltiples provincias aludidas. Algunos de ellos constituían verdaderas obras de arte. Entre ellas, cabe destacar los tapices confeccionados para el palco presidencial, en los que aparecían el escudo argentino y las armas de España. Antes de ser enviados a la ciudad de la Plata, fueron expuestos en el teatro de la Princesa, en mayo de 1921.

El Cervantes tendría un aforo de 1700 espectadores, distribuidos en “30 palcos bajos, 33 palcos balcones, 16 principales, 12 altos, 400 plateas, 150 lunetas principales, 200 lunetas de tertulia y, los demás, entre paraíso y barra”<sup>96</sup>.

El espacio reservado a los artistas se distinguía por su comodidad: dotado de 31 camerinos y dos amplios vestíbulos para recibir a los amigos y familiares, disponía de un moderno servicio de calefacción y agua caliente. Los aposentos de los primeros actores tenían, además, dos saloncitos privados y tocadores independientes.

Por su parte, los espectadores encontrarían en los entreactos un vasto foyer, un salón de fumar y una confitería de estilo renacentista. En todos los palcos privados habían suntuosos bargueños para que sus propietarios, o los abonados, pudieran utilizarlos para guardar sus efectos personales. Finalmente, el subsuelo albergaría una hostería de estilo siglo XVI y, junto a ella, habría un local destinado a exposiciones de industrias y arte españoles.

Respecto a la financiación, María Guerrero y su esposo invirtieron, en la obra, todo el dinero que tenían disponible. Apenas un millón de pesetas, cantidad insignificante para tamaño proyecto. Augusto Martínez Olmedilla precisa:

Las obras comenzaron y el millón fue rápidamente absorbido. Varias operaciones de crédito realizadas para atender al insaciable compromiso no bastaron. Finalmente se apeló a un sistema absurdo: admitir cantidades con cargo al abono de las principales localidades, que así quedaron prácticamente improductivas. El negocio, en tales condiciones, era nulo, porque las localidades libres de esa especie de hipoteca no bastaban, ni con mucho para cubrir los gastos más perentorios.<sup>97</sup>

Superados los inenarrables avatares que jalonaron la gestación y desarrollo de la empresa, el Teatro Cervantes se inauguró el 4 de septiembre de 1921, con una reunión social ofrecida por sus fundadores. Sólo al día siguiente, comenzó su temporada oficial con la reposición, una vez más, de la obra fetiche de María Guerrero, *La dama boba*. Antes de la función, Fernando Díaz de Mendoza leyó una composición poética que Eduardo Marquina había escrito expresamente para el evento<sup>98</sup>.

Tras unas campañas en las que María y Fernando mostraron la madurez de su arte con una programación contemporánea e internacional, y que se alternaron con las realizadas por otras compañías tanto europeas como argentinas, llegó pronto el fracaso económico de los magnos empresarios. Con una deuda que ascendía a la cantidad de 2.662.524 pesos, tuvieron que entregar el Teatro Cervantes a la subasta pública. Enrique García Velloso intervino eficazmente para salvar la joya arquitectónica de un destino incierto y arriesgado: solicitó al presidente de la República que el Gobierno adquiriera el edificio. Y así lo hizo el Banco de la Nación por orden del Sr. Alvear. Años más tarde, se convertiría en Teatro Nacional.

Hermosa historia de una utopía hecha realidad: el idealismo artístico de María Guerrero fue el poderoso artífice del acercamiento hispanoamericano más trascendente acontecido en la historia escénica del siglo XIX y comienzos del XX.

## NOTAS

<sup>1</sup> ZAMACOIS, Eduardo: *Desde mi butaca. Apuntes para una psicología de nuestros actores*. Barcelona: Maucci, 1911; p. 14.

<sup>2</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*. Madrid: Aguado, 1958; p. 71.

<sup>3</sup> MESA, Enrique de: "Teatro poético y teatro en verso" en *Obras completas: Apostillas a la escena*. Madrid: Buenos Aires: Compañía Iberoamericana de Publicaciones (S.A.), Renacimiento, 1929. p. 252.

- <sup>4</sup> RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *El teatro poético en España*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1993. (Col. Cuadernos de Teatro; nº 17). p. 29.
- <sup>5</sup> GONZÁLEZ, Anselmo ("Alejandro Miquis"): "La semana teatral. El teatro poético", en *Nuevo Mundo*, 27 de julio de 1911.
- <sup>6</sup> SASSONE, Felipe: *María Guerrero, la grande*. Madrid: Escelicer, 1943. p. 113.
- <sup>7</sup> MESA, Enrique de: *Apostillas a la escena*. Madrid: Renacimiento, 1929. pp. 255-256.
- <sup>8</sup> MESA, Enrique de: *Ibid*; pp. 255-256.
- <sup>9</sup> Palabras de Enrique Díez-Canedo recogidas en "El pavo real", *Artículos de crítica teatral: El teatro español de 1914 a 1936*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1968. (10 ed.) Tomo II; p. 9.
- <sup>10</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Ibid*; p. 10.
- <sup>11</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Ibid*; p. 13.
- <sup>12</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Ibid*; p. 19.
- <sup>13</sup> MESA, Enrique de: *Obr. cit.* (1929); p. 269.
- <sup>14</sup> MESA, Enrique de: *Ibid*; p. 262.
- <sup>15</sup> VILLAESPESA, Francisco: *El alcázar de las perlas. Judith. La leona de Castilla*. Barcelona: Editorial Cisne, S.A. (Col. "Teatro Selecto"; nº 3); p. 5.
- <sup>16</sup> GARCÍA LORENZO, Luciano: *El teatro español hoy*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975. (Col. "Biblioteca Cultural; nº 6) p. 28.
- <sup>17</sup> VILLAESPESA, Francisco: *Obr. cit.* (s.a.); p. 60.
- <sup>18</sup> "Muris" en *La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo de 1914.
- <sup>19</sup> MONTERO, Alonso: *ABC*, 13 de diciembre de 1913; p. 13.
- <sup>20</sup> TORRENTE BALLESTER, G.: *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1957; pp. 41-42.
- <sup>21</sup> GALÁN, Eduardo (Ed.): *Jacinto Benavente: Dramas rurales: Señora ama, La malquerida, La infanzona*. Madrid: Magisterio, 1994. (Col. Novelas y cuentos clásicos; Serie "Teatro"; nº 1); p. 47.
- <sup>22</sup> SASSONE, Felipe: *obr. cit.* (1943); p. 92.
- <sup>23</sup> SASSONE, Felipe: *Ibid*; p. 218.
- <sup>24</sup> Opiniones citadas por Manuel Machado en "Beneficio de Emilio Thuillier", *Un año de teatro: ensayos de crítica dramática*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1917. p. 217.
- <sup>25</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *obr. cit.* Tomo I; p. 183.
- <sup>26</sup> MESA, Enrique de: *obr. cit.*; p. 26.
- <sup>27</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *obr. cit.*; Tomo I; p. 198.
- <sup>28</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito: *Nuestro Teatro. Obras Inéditas*. Edición de Alberto Ghirardo. Madrid: Renacimiento, 1923; p. 196.
- <sup>29</sup> AZNAR NAVARRO, F.: *La Correspondencia*; 10 de abril de 1920; p. 5.
- <sup>30</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *obr. cit.*; p. 45.
- <sup>31</sup> *Heraldo de Madrid*, 19/01/1924; p. 5

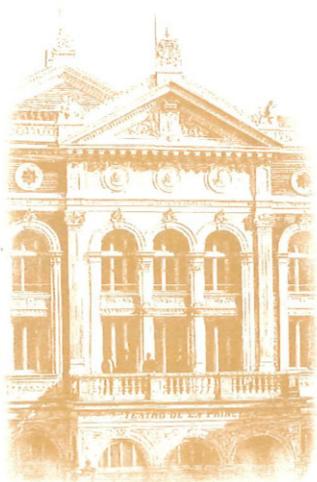
- <sup>32</sup> ABC, s/n, 6 de mayo de 1912, "Notas teatrales".
- <sup>33</sup> ABC, Ibid.
- <sup>34</sup> ROGERIO SÁNCHEZ, José: *El teatro poético: Valle-Inclán y Marquina. Estudio crítico*. Recogido en *La renovación teatral española de 1900*. Edición de Jesús Rubio Jiménez. Presentación de Juan Antonio Hormigón. Madrid: ADE, 1998. (Serie: "Debate"; nº 8); p. 137.
- <sup>35</sup> MESA, Enrique de: obr. cit.; p. 51.
- <sup>36</sup> ROGERIO SÁNCHEZ, José: obr. cit; p. 135.
- <sup>37</sup> MESA, Enrique de: obr. cit.; p. 49.
- <sup>38</sup> GUANSÈ, Domènec: "Toda un vida" en *Margarita Xirgu: crónica de una pasión*. Cuadernos "El Público", nº 36. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1998. Fragmento de Domènec Guansè: Margarita Xirgu. Barcelona: Ed. Aloides, 1963. (Col. Biografías Populares; nº 11). Traducción del catalán para la edición de C.D.T. por Antoni Lloret. pp. 29-63.
- <sup>39</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: *Estampas del Madrid Teatral fin de siglo*. Madrid: Saturnino Calleja, s.a. p. 174.
- <sup>40</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: Ibid. p. 185.
- <sup>41</sup> MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen: *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto de Miguel de Cervantes, 1984. (Anejos de la revista Segismundo; nº 10.); p. 193.
- <sup>42</sup> ARAQUISTÁIN, Luis: *La batalla teatral*. Madrid, Barcelona, Buenos Aires: Compañía Iberoamericana de Publicaciones: Mundo Latino, 1930. pp. 219-220.
- <sup>43</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: obr. cit. (s.a.); p. 172.
- <sup>44</sup> MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen: obr. cit. (1984); pp. 212-213.
- <sup>45</sup> "Muris", "Crónica de Teatros" en *La Ilustración Española y Americana*; 8 de mayo de 1914.
- <sup>46</sup> CATARINEU, Ricardo J. ("Caramanchel"): en *La Correspondencia de España*; 22 de abril de 1914.
- <sup>47</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: obr. cit. (s.a.); pp. 194-195.
- <sup>48</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *El Sol*, 31 de octubre de 1924.
- <sup>49</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: obr. cit; Tomo I (1968); p. 85.
- <sup>50</sup> BUENO, Manuel: *El Heraldo de Madrid*, 8 de enero de 1916; p. 2.
- <sup>51</sup> BUENO, Manuel; Ibid; p. 2.
- <sup>52</sup> BUENO, Manuel; Ibid; p. 2.
- <sup>53</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: obr. cit.(1968); p. 139.
- <sup>54</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: "Los teatros de Madrid" en *La Farsa*, 10 de enero de 1926.
- <sup>55</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: *El Sol*, 9 de abril de 1924.
- <sup>56</sup> "Crónica de Teatros", s/n; *La Ilustración Española y Americana*, 30 de enero de 1913.
- <sup>57</sup> BORRÁS, Tomás: "Semana Teatral"; *La Ilustración...*, 31 de enero de 1915.
- <sup>58</sup> "Muris": "Crónica de Teatros"; *La Ilustración...*, 8 de mayo de 1914.

- <sup>59</sup> ARAQUISTÁIN, Luis: Obr. cit. (1930) p. 46.
- <sup>60</sup> ARAQUISTÁIN, Luis: Ibid; pp. 82-83.
- <sup>61</sup> ARAQUISTÁIN, Luis: Ibid; p. 172.
- <sup>62</sup> ARAQUISTÁIN, Luis: Ibid; p. 172.
- <sup>63</sup> MESA, Enrique de: Obr. cit; (1929); p. 13.
- <sup>64</sup> MESA, Enrique de: Ibid.; pp. 14-15.
- <sup>65</sup> SASSONE, Felipe: Obr. cit. (1943); p. 183.
- <sup>66</sup> ABC, 27 de mayo de 1912.
- <sup>67</sup> ZAMACOIS, Eduardo: Obr. cit (1911); pp. 14-15.
- <sup>68</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: Obr. cit. (s.a.); p. 109.
- <sup>69</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: Obr. cit; Tomo II (1968); p. 20.
- <sup>70</sup> André Antoine realizó una breve campaña en el teatro de la Zarzuela de Madrid, a principios de junio de 1903, durante la cual dirigió e interpretó, junto a la primera actriz Suzanne Desprès, tres obras escogidas de su repertorio: *Blanchette*, comedia en 3 actos de Eugène Brieux; *La fille Elisa*, novela de Goncourt, adaptada para la escena por Jean Ajalbert y *Boubouroche*, juguete en dos actos de Courteline.
- <sup>71</sup> ARAQUISTÁIN, Luis: "Muchedumbres y minorías"; Obr. cit. (1930); pp. 69-70.
- <sup>72</sup> "D.": "Impresiones Artísticas: Teatros, Exposiciones y Libros"; *La Ilustración...*, 15 de enero de 1916; p. 23.
- <sup>73</sup> ABRIL, Manuel: "La escenografía moderna"; *La Ilustración...*; 1915. Vol II.; p. 522.
- <sup>74</sup> ABRIL, Manuel: Ibid.; p. 522.
- <sup>75</sup> PEDROSO, Manuel: *Heraldo de Madrid*, 29 de noviembre de 1924; p. 5.
- <sup>76</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José: Obr. cit. (s.a.); p. 160.
- <sup>77</sup> SASSONE, Felipe: Obr. cit. (1943); p. 94.
- <sup>78</sup> RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J.M.: *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona: Ediciones Península S.A., 1972; p. 112.
- <sup>79</sup> MESA, Enrique de: Obr. cit. (1929); pp. 11-12.
- <sup>80</sup> GUANSÉ, Doménc: "Toda una vida", en *Margarita Xirgu: Crónica de una pasión*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. (Cuadernos El Público; n° 36); p. 36.
- <sup>81</sup> CARRETERO NOVILLO, José María: entrevista de "El Caballero Audaz". Fragmento publicado en *Margarita Xirgu 1888-1969. Centenario*. (Exposición). Madrid: INAEM, 1988. p. 54.
- <sup>82</sup> RODRIGO, Antonina: "Margarita Xirgu: La pasión heredada"; *Margarita Xirgu 1888-1969. Centenario*. (Exposición). Madrid: INAEM, 1988. p. 35.
- <sup>83</sup> PÉREZ DE AYALA, Ramón: *Las máscaras*. Madrid: Saturnino Calleja, 1919. (Vol. I); p. 94.
- <sup>84</sup> PÉREZ DE AYALA, Ramón: Ibid; p. 95.
- <sup>85</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique: *España*, 11 de enero de 1917.
- <sup>86</sup> AMORÓS, Andrés: "Tres entrevistas con Margarita Xirgu"; *Margarita Xirgu 1888-1969. Centenario*. Obr. cit (1988); p. 62.

- <sup>87</sup> CABELLO LAPIEDRA, Xavier: *La Ilustración...*; 15 de Enero de 1921.
- <sup>88</sup> ARAQUISTÁIN, Luis: Obr. cit. (1930); p. 125.
- <sup>89</sup> Declaraciones de Dario Niccodemi recogidas por Mariano Martín Rodríguez en "Dario Niccodemi y su compañía: Una conversación con el autor de *La enemiga*"; *Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1923.
- <sup>90</sup> *El Sol*, s/n, 25 de diciembre de 1923.
- <sup>91</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto: *Los teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid: José Ruiz Alonso, 1948. (10 ed.); p. 248.
- <sup>92</sup> María Guerrero citada por Juan José de Urquiza en: *El Cervantes en la historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura de la Nación, Teatro Nacional Cervantes, 1972. p.19.
- <sup>93</sup> URQUIZA, Juan José, de: *Ibid*; pp. 20-21.
- <sup>94</sup> SASSONE, Felipe: Obr. cit. (1943); p. 69.
- <sup>95</sup> URQUIZA, Juan José de: Obr. cit. (1972); p. 31.
- <sup>96</sup> URQUIZA, Juan José de: *Ibid.*; p. 36.
- <sup>97</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto: Obr. cit. (1948); p. 249.
- <sup>98</sup> Aparece reproducida íntegramente en el citado estudio de Juan José de Urquiza (1972); pp. 42-46.

## Capítulo V

# Hacia un Teatro Nacional





Joaquín Arimón,  
de „El Liberal“



José de Laserna,  
de „El Imparcial“



Francisco Villegas „Zeda“,  
de „La Esposa“



Manuel Bueno,  
del „Heraldo de Madrid“

INFORMACIONES ESPECIALES

LOS CRÍTICOS DE TEATROS

La más ingrata de cuantas especialidades comprenden los distintos aspectos del periodismo es la crítica, y aun dentro de ella la que tiene el teatro por campo de su acción.

Aparte de las dificultades que para el ejercicio de esta profesión, la que mayor independencia exige, opone en España la organización especial de la prensa, que concede a este aspecto del periódico una importancia muy inferior a la que otorga a la política, al suceso ó a cualquiera otro de los asuntos que constituyen la crónica diaria y que impiden que el crítico disfrute de la posición social, de la independencia y aun de la rectitud de juicio necesaria y que le corresponden y le son absolutamente indispensables para cumplir su cometido, otras consideraciones de índole distinta, obligándole a un equilibrio difícil de lograr, impidiéndole adquirir la personalidad que en otros países ha conquistado.

Consideraciones de amistad ó compañerismo, razones de gratitud ó de cortesía córtanle el paso frecuentemente, y á ellas tiene que sacrificar más de una vez la independencia de su juicio.

Es más difícil significarse aquí donde tantas dificultades se oponen al libre ejercicio de esta profesión, que en aquellos otros países en que el crítico, considerado y retribuido espléndidamente, puede vivir encastillado en su personalidad inviolable é indiscutida.

No obstante, cuantos ejercen ese llamado sacerdocio en la prensa madrileña han podido lograr merced á sus talentos, ya que no los favores de la fortuna, los halagos de la popularidad, amén de alguna consideración, aunque no toda la que merecen, de cómicos y autores.



R. J. Castañe „Caramanchel“,  
de „La Correspondencia de España“



Anselmo González „A. Miquel“,  
del „Diario Universal“



Carlos Fernández Shaw,  
de „El Correo“



Luis Gabaldón „Floridor“,  
del „A B C“



A. Melantuche „A. Algarroba“,  
de „El País“



Alejandro Saint-Aubin,  
del „Heraldo de Madrid“



José Alvarez Arranz,  
de „La Correspondencia de España“



J. Bethancourt „Angel Guerra“,  
de „El Globo“  
Fots. Company, Walter y Kautak.

## V. Hacia un Teatro Nacional

### Un debate en pleno apogeo

La exigencia de una intervención oficial en la actividad teatral constituye un debate permanente desde finales del siglo XVIII, cuando Moratín intentó crear en España un Teatro Nacional, pero rivalidades y maquinaciones llevadas a cabo por los favoritos de Godoy hicieron entonces el intento imposible. En 1895, Eduardo Bustillo, crítico de *La Ilustración Española y Americana* se quejaba, asimismo, de la indiferencia gubernamental respecto al problema, y reafirmaba la necesidad de hallar una solución, con el fin de poner un freno a la decadencia en que estaba sumido el arte dramático<sup>1</sup>. El debate, que había resurgido a raíz de la fundación del Teatro Español en el antiguo Corral de la Pacheca, se prolongó bien entrado el siglo XX.

La prensa desempeñó un papel fundamental en la espinosa cuestión de un teatro protegido por el Estado: periodistas, autores, directores de escena, contribuyeron activamente, desde los diarios de mayor influencia, a difundir la idea y a presionar a los sucesivos gobiernos para que tomaran conciencia de la magnitud de tamaño proyecto. La década de los 20 fue particularmente fructífera en este terreno. Antes del periodo referido, las protestas publicadas se limitaban a demostrar que el teatro requería una ayuda pública para poder subsistir y regenerarse pero, a partir de 1927, los artículos que analizaban el problema se centraban en la formulación de una serie de propuestas concretas respecto a la estructura y responsabilidad artística del futuro Teatro Nacional. Entre ellos, el firmado por Ricardo Baeza y publicado en el diario *El Sol*, exponía las siguientes opiniones:

Es necesario que nuestros Gobiernos se percaten de la trascendencia del teatro en la vida cultural y social del país. Es indispensable que comprendan que, como ya dijo Bernard Shaw, es tan útil para un Estado el tener una buena organización teatral como una buena organización administrativa, una buena organización judicial, un buen ejército, un buen clero, etc. Al punto de que mientras no se considere el teatro como una actividad docente, una rama de la organización educacional, no se habrá comprendido la función genuina de la escena en el complejo social.<sup>2</sup>

El artista completaba la legítima sentencia con cinco proposiciones que resumían su idea de lo que debía ser una intervención estatal en el sistema productivo vigente: 1) creación de dos o tres compañías subvencionadas que representasen un teatro de repertorio; 2) reglamentación de las empresas privadas para que éstas optimizaran su rendimiento y nombramiento de un director artístico que velara por la coherencia y calidad de la programación; 3) Reorganización del Conservatorio; 4) Reducción de la presión fiscal que pesaba sobre las empresas teatrales; 5) Fundación de una Sociedad Dramática, de funcionamiento similar al de la Sociedad Cultural o Filarmónica, tomando como modelo la *Stage Society* o la *Phoenix Society* de Londres.

Ramón Pérez de Ayala, por su parte, se refería al Teatro Nacional Ruso como el ejemplo a seguir, incidiendo en la importancia del servicio público, al tiempo que abogaba por recuperar los dos pilares básicos del arte dramático: el pueblo y la aristocracia, cuya deserción había fomentado la hegemonía ejercida por la mesocracia. El literato entendía que las clases humildes debían acceder gratuitamente a los coliseos, aludiendo, una vez más, al sistema eslavo:

El reparto de localidades correspondería (como en Rusia) a la Casa del Pueblo y otras Sociedades Obreras, a fin de que todos los ciudadanos sin medios de fortuna tengan sucesivamente acceso al Teatro Nacional. Podría reservarse cierto número de entradas de pago a la burguesía teatral para que se vaya educando.<sup>3</sup>

También estimaba, al igual que Roberto Castrovido, cronista de *La Voz*<sup>4</sup>, que el repertorio debía ser universal y abarcar todas las épocas y dramaturgias, desde Cervantes hasta Galdós; desde Shakespeare hasta Pirandello.

Durante este mismo periodo, la prensa era la tribuna desde la que cada uno lanzaba sus puntos de vista personales. Se establecían verdaderos combates conceptuales entre los intelectuales más comprometidos con el objetivo de obtener protección estatal. Cuando “Andrenio” (seudónimo de Eduardo Gómez de Baquero) se mostró abiertamente partidario (fue el único) de dar cabida a los autores noveles en un teatro público, para permitir así el desarrollo de una dramaturgia renovadora cuyos precursores no lograban acceder al circuito comercial<sup>5</sup>, “Alejandro Miquis”, le respondió tajantemente:

El Teatro Nacional no puede ser un teatro de ensayo, sino un teatro eminentemente conservador. Como un museo viviente de arte escénico, semejante en su función a las grandes pinacotecas.<sup>6</sup>

En cambio, Enrique Díez-Canedo se situaba en una posición intermedia. Si bien compartía el parecer de “Miquis” en lo tocante a las novedades, pues su estreno entrañaba dificultades de recepción y riesgos económicos para todos los contribuyentes, no estimaba juicioso el equiparar un teatro vivo a un museo inerte. Recomendaba, pues, la conformación de un repertorio clásico y contemporáneo, que ofreciera garantías de éxito por la notoriedad conquistada de sus autores y el valor artístico de sus obras. Aludía, asimismo, a la necesidad de actualizar la comedia antigua desde la puesta en escena, suprimiendo la práctica habitual de la refundición y aprovechando las conquistas escenográficas<sup>7</sup>. Pese

al entusiasmo unánime que se respiraba en el colectivo teatral, no faltaban las opiniones adversas y los escepticismos bien fundados. La desconfianza en el poder venía de lejos. Ya en 1898, *La Ilustración Española y Americana* publicaba un sarcástico artículo de A. Sánchez Pérez sobre el tema:

¡Teatro Oficial! *Vade retro*. Llevaríamos a él, inevitablemente, las corruptelas tradicionales de la Administración pública.

¿Pues no vemos todos lo que ocurre con la enseñanza oficial, y con la industria oficial, y con el juego oficial, y con todo lo oficial?

No, por amor de Dios, no: no sometamos la admisión de una obra dramática al fallo de unos cuantos paniaguados del ministro X... o del director Z...; no subordinemos el reparto de papeles a un expediente interminable; no busquemos éxitos teatrales, como se buscan triunfos parlamentarios elaborando mayorías dóciles... ¡Oh! el teatro es otra cosa; debe ser otra cosa.<sup>8</sup>

El temor a la ineptitud del Gobierno o al riesgo de un intervencionismo excesivo subsistía a lo largo del primer tercio del siglo XX. Así lo expresaban las declaraciones de “Andrenio” en *La Voz* (1926)<sup>9</sup>, “Alejandro Miquis” en *La Esfera* (1928)<sup>10</sup> o “Azorín” en *El Imparcial* (1930):

Hablar, por lo tanto, de un teatro oficial es un contrasentido y lo será más cada vez. La definición más exacta que podemos dar del Estado es la de un organismo que tiene por misión esencial la de inmovilizar. Todo lo que toca el Estado lo inmoviliza y todo lo que caiga dentro de la esfera del Estado ha de detenerse en medio de la marcha precipitada de las cosas. Así pues, teatro del Estado y oficial, por flexible, por adaptable que sea a las circunstancias del momento, será siempre un teatro inmovilizado en un instante que ha transcurrido ya. Forzosamente será un teatro reaccionario.<sup>11</sup>

No eran del todo desacertadas las valoraciones de los críticos referidos: la gestación del Teatro Nacional fue larga y ardua, ralentizada por la indecisión y el desinterés del gobierno, así como por sus sucesivos cambios durante los años venideros.

### *La movilización popular*

María Guerrero falleció el 23 de enero de 1928. Madrid se convirtió en el escenario de un cortejo fúnebre imponente. Entre la multitud que asistió al funeral figuraron algunos miembros de la corte y la aristocracia, representantes del mundo oficial y de las asociaciones obreras. Todos ellos acompañaron el féretro de la actriz en su peregrinación por las vías principales de la capital. El teatro de la Princesa cerró sus puertas. Su luto duró dos semanas, hasta que, el 11 de febrero, la compañía de María Palou inauguró una breve temporada con la reposición de uno de los grandes éxitos de María: *La de San Quintín*, de Pérez Galdós. Se trataba de una función *in memoriam* de la inolvidable artista. De hecho, antes de comenzar la representación Jacinto Benavente, Eduardo Marquina y Felipe Sassone pronunciaron unas palabras a modo de homenaje. Este no fue más que el comien-



*Salida del féretro de María Guerrero del Teatro de la Princesa. (24 de enero de 1928).*

*Seguí el féretro a pie, en la presidencia del duelo; al lado de Jacinto Benavente, con mi mujer, María Palau, acompañada de María Fernanda Ladrón de Guevara, que iba deshecha en llanto, conmovida hasta el punto de ponerse mala en el trayecto, y con los hijos Fernando y Carlos. En el cementerio se disolvió el enorme gentío, y yo volví como si tornase de una derrota, solo, por las calles de Madrid, que empezaban a llenarse de noche.*

*(Felipe Sassone. María Guerrero, la grande).*

zo de una espectacular movilización popular. El acontecimiento colocó a la Princesa en el centro del debate sobre el Teatro Nacional, dejando en un segundo término al Español, cuyo edificio se había estado barajando, durante varios años, como posible sede del proyecto<sup>12</sup>.

El 1 de febrero de 1928 una Comisión integrada por Jacinto Benavente, Serafín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín, Manuel Linares Rivas y dos representantes de la Sociedad de Autores, el Sindicato de Actores y la Casa del Pueblo visitaron al general Primo de Rivera para solicitar al gobierno que librara de cargas fiscales y adquiriera el coliseo de la calle Tamayo y Baus. La comisión propuso que, en *honor de la mejor actriz del teatro español*, la Princesa se convirtiera en Museo Teatral y Escuela Nacional de Declamación bajo el amparo oficial. A la nueva institución se le pondría el nombre de María Guerrero y se nombraría a Fernando Díaz de Mendoza gerente o profesor de la misma. Quedó establecido que las citadas organizaciones aportarían parte de los recursos económicos necesarios para poner en práctica la iniciativa. El jefe del Gobierno dio su conformidad y felicitó la idea de la Casa del Pueblo<sup>13</sup>.

Tres días más tarde se celebró un multitudinario acto conmemorativo a favor de la malograda actriz, organizado por la Juventud Socialista Madrileña y la Artístico-Socialista en el teatro de la Casa del Pueblo de la calle Gravina. Acudieron al evento representantes de la clase obrera y la intelectualidad: Sr. Cernadas, delegado de la Comisión organizadora, Andrés Saborit, Eduardo Marquina, Gómez de Baquero y Andrés Ovejero. Durante el acto, las mencionadas personalidades leyeron unas cuartillas de reconocimiento a la labor de María Guerrero y al apoyo simbólico que brindó a la Juventud Socialista. Andrés Ovejero concluyó la celebración recordando lo que, apenas unos días antes, había solicitado a Primo de Rivera:

Para la educación estética es necesaria la instalación en el teatro de la Princesa de una escuela de declamación, a fin de que ésta deje de ser la Cenicienta del arte, y para que el nombre de España se respete por las dinastías artísticas es menester que, así como el Museo del Prado es el templo del arte pictórico, el Museo María Guerrero debe ser el templo de la gloria del arte escénico.<sup>14</sup>

Entre el 30 de diciembre de 1927 y el 11 de enero de 1928 se organizó un homenaje nacional a los hermanos Álvarez Quintero que se realizó, simultáneamente, en los coliseos madrileños de mayor notoriedad. El acontecimiento, difundido por el diario *El Liberal*, y respaldado de manera unánime por todas las instituciones artísticas, facilitó en gran medida la labor iniciada por la Casa del Pueblo. Al final de la última representación, en el teatro Fontalba, Serafín Álvarez Quintero hizo un llamamiento al Rey y al Jefe del Gobierno para que adquiriesen y subvencionasen las actividades de la Princesa.

Todas estas reivindicaciones dieron sus frutos, pues llegaron a ser objeto de debate en el Consejo de Ministros de junio de 1928. No se aclaró, sin embargo, cuál sería la organi-

zación definitiva del teatro. Con todo, se discutió sobre la posibilidad de convertir el coliseo en Academia-Teatro María Guerrero, de modo que la enseñanza de la declamación se desvinculara completamente del Real Conservatorio de Música y Declamación, cuya sede se hallaba en el Real. El hecho de que ambas especialidades estuvieran unidas por el decreto de julio de 1830, había afectado negativamente al proceso formativo de los actores pues la demanda, muy superior, de los alumnos músicos dejaba en un segundo plano a la de los futuros intérpretes dramáticos. La resolución se tomó un año después. El Consejo aprobó la Real Orden del 3 de abril de 1929, según la cual se comprometía a cancelar la hipoteca de 800.000 pesetas que gravaba el inmueble y estableció que el antiguo Teatro de la Princesa sería la sede decisiva del Conservatorio, cuyo nombre sería el mismo que el propuesto en la reunión anterior<sup>15</sup>. Sin embargo, dicha reforma tuvo un carácter provisional dado que el cambio sustancial de gobierno conllevó importantes cambios en la organización teatral.

## La República: búsqueda de una infraestructura

### *Propuestas de reforma*

Pese a la creación de la Academia-Teatro María Guerrero, el problema del Teatro Nacional quedaba sin resolver. No obstante, la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931, devolvió las esperanzas perdidas a los defensores del proyecto. Marcelino Domingo y, posteriormente, Fernando de los Ríos, sucesivos Ministros de Instrucción Pública durante el gobierno de Azaña, incentivaron el florecimiento de tentativas experimentales: recordemos la labor de las Misiones Pedagógicas o la fundamental aportación de La Barraca, fundada por Federico García Lorca, con la ayuda de una subvención estatal. A lo largo de este periodo, el debate se centró en la infraestructura por elegir, indecisión que se acrecentó con la demora de las acciones gubernamentales.

El 21 de julio de 1932 el diputado radical Francisco López de Goicoechea presentó un proyecto de ley para la creación de un Teatro Nacional. Huelga decir que por su contenido y la eficaz claridad de su planteamiento tuvo gran resonancia en la Cortes y en la colectividad artística. Su propuesta se dividía en nueve apartados que a continuación sintetizamos:

- Conformación de un Patronato directivo compuesto de seis personas como máximo, no profesionales del teatro, “cuya cultura y sensibilidad sean notorias en la opinión pública ilustrada, y un escritor joven de reconocida solvencia a juicio del ministro”<sup>16</sup>.
- Creación de una Dirección artística unipersonal, autónoma en su actuación que quede sujeta al control y aprobación artística del referido Patronato.
- Formación de una compañía estable con actores jóvenes, que represente obras de todos los géneros y tendencias. El repertorio debe ser elegido por la dirección artística, tras la aprobación del Patronato.

- Los sueldos de los actores serán modestos y podrán disponer de una pensión cuando su prestación laboral ya no sea posible por invalidez física vejez, o cualquier otra causa similar.
- La compañía deberá actuar una temporada oficial en Madrid y realizar giras por provincias.

La propuesta de ley de Francisco López de Goicoechea fue respaldada públicamente por el subsecretario de Instrucción Pública, Domingo Barnés quien declaró, a los dos días de su presentación ante las Cortes, las siguientes intenciones:

Es absolutamente preciso que el verdadero teatro educador sea protegido con las máximas posibilidades por parte del Estado; esto es: eximiendo de toda tributación al género clásico y a cuantos eduquen y estimulen la sensibilidad popular. No significa gran sacrificio pecuniario para una obra de divulgación cultural como esta.<sup>17</sup>

La excelente disposición del gobierno respecto a la cuestión que más preocupaba al sector artístico del momento, propició la formulación de varias propuestas políticas, algunas impulsadas por un deseo de monopolio o codicia, otras motivadas por un generoso afán artístico. Pese a ello, numerosas dificultades de índole económica, así como la falta de consenso administrativo, cohibieron una toma de decisión pragmática por parte del ministro, Fernando de los Ríos.

La cuestión del Teatro Nacional se había convertido en una *disputa de tenderos*, tal y como lo había predicho Domingo Barnés un año antes<sup>18</sup>: el coliseo de la Princesa se utilizaba con frecuencia para reuniones de carácter político. Los diferentes partidos que allí se presentaron sucesivamente, aprovechaban la circunstancia de inestabilidad para atraer a sus filas un mayor número de votantes. Ejemplos no faltan: el 21 de noviembre de 1931, se reúne el Partido Socialista; el 1 de diciembre del mismo año se convoca una Asamblea del Partido Radical, el 10 de febrero de 1932 la Federación Nacional de la Industria Ferroviaria organiza un mitin para dar cuenta de los acuerdos tomados por el Pleno recientemente celebrado; un mes después las Juventudes Socialistas celebraban un acto conmemorativo del 49 aniversario de la muerte de Karl Marx.

En 1933 la polémica estalló con más dureza que nunca, pues estuvo acompañada de severas críticas contra la incapacidad del gobierno. Juan Chabás señalaba, desde la página teatral del diario *Luz*, que no podían demorarse más las fabulosas promesas del Estado:

El proyecto de un Teatro Dramático Nacional no puede, de año en año ser motivo de discusión y de ilusiones. Urge crearlo pronto para recuerdo y salvación de nuestro teatro, para defensa, con su ejemplo, de la perversión del actual, y para aliento y cultivo del nuevo.<sup>19</sup>

A pesar de las sistemáticas dilaciones, los ánimos no se desvanecían. Nuevas ideas seguían llenando las páginas de los periódicos. Entre ellas, cabe destacar la publicada por el mencionado periodista, en el mismo artículo, pues sugería una propuesta novedosa: incorporar, al futuro Teatro Nacional, tres escuelas destinadas a la formación de especia-



*Retrato de Cipriano Rivas Cherif.*

*Para mí —decía Margarita Xirgu— Cipriano Rivas Cherif era un auxiliar de mucho mérito, cuando se acordaba un proyecto trabajaba infatigablemente para realizarlo. Tenía el acierto de descubrir siempre los elementos necesarios. Todo lo resolvía. Su propia falta de especialidad contribuía a su agilidad mental.*

*Tenía un gusto infalible.*

*(Domènec Guansé. Margarita Xirgu).*

listas en la creación escénica: Escenografía (que debía incluir cursos de decoración, iluminación, y *atrezzo*), Dirección de Escena y Regiduría<sup>20</sup>. Afortunadamente, la propuesta de Juan Chabás se concretó un año después.

### *El Teatro Escuela de Arte*

1934 fue una fecha decisiva en la historia del Teatro Público: el Gobierno de la Segunda República ofreció a Cipriano Rivas Cherif (1891-1967) la concesión gratuita del Teatro María Guerrero para que lo utilizase como sede de su escuela, “Estudio de Arte Dramático”, cuyos cursos impartía en el Español. El director de escena aprovechó la magnífica circunstancia para llevar a cabo un ideal que tenía en mente desde hacía largo tiempo: crear un espacio de formación integral para todos los artistas implicados en el hecho teatral, desde el actor hasta el tramoyista. Cipriano Rivas Cherif consideraba que este era el único cauce para dignificar y modernizar la estancada creación escénica. Estimulado por este propósito tan claro como ambicioso, no tardó en dimitir de sus cargos anteriores (Subdirector del Conservatorio de Música y Declamación, y Gestor del Estudio de Arte Dramático), para constituirse en una entidad autónoma en régimen de cooperativa y concentrar todos sus esfuerzos en la creación del Teatro Escuela de Arte.

Las actividades del TEA se organizaban en cursos teóricos y prácticos que abarcaban todas las facetas del espectáculo en vivo: lectura, declamación, interpretación, dirección de escena, gimnasia, esgrima, canto, baile, decoración, vestuario y espacio escénico. Los objetivos de la escuela, que revolucionó la década de los 30 por la actualidad de sus preceptos, inspirados en los centros de formación europeos y el pensamiento vanguardista que emanaba de las teorías de Appia, Copeau o Reinhardt, aparecen sintetizados en el programa de mano de su primer espectáculo.

El Teatro Escuela de Arte. Es decir, disciplina y método escolar y noble y alta aspiración de arte, al servicio del teatro, envilecido hoy día por anárquicas incompetencias y serviles miras industriales.

Nuestro propósito es devolver al teatro el decoro literario y la belleza espectacular de que hoy carece; resucitar el gusto en el público huido, desorientado; crear el actor nuevo, disciplinado y consciente, y abrir el escenario al autor desconocido. Porque de público, actor y autor está formado el teatro.

Pretendemos vivir con entera independencia de normas y rutinas; ser en todo una compañía excepcional. Repertorio, presentación, interpretación y público, todo ha de ser, en nuestro teatro, nuevo, depurado, extraordinario. Hasta nuestra fe y nuestro entusiasmo, que bien pueden parecer presunción y petulancia, y no son sino seguridad en nuestra disciplina y confianza en nuestro trabajo.

El Teatro Escuela de Arte quiere ser la vanguardia de la renovación teatral en España, tantas veces anunciada.<sup>21</sup>

Para Cipriano Rivas Cherif, pedagogía y práctica profesional eran inseparables. Por ello, el TEA no se limitaba a la formación artística, sino que ofrecía, anualmente, una

programación de calidad, constituida por las muestras de la escuela y los espectáculos de la compañía Xirgu-Borrás que contrataba a los alumnos mejor preparados. Posteriormente, algunos de ellos se fueron incorporando al elenco del Español, como Paloma Pardo, Gustavo Bertot, Emilia Millán o Antonia Calderón. Por otra parte, la Escuela contaba con un equipo experimentado: Felipe Lluch Garín era director de escena adjunto, Victorina Durán se encargaba de confeccionar los figurines, Salvador Bartolozzi realizaba casi todos los decorados y Enrique Casal componía las piezas musicales de los espectáculos.

El repertorio elaborado por el TEA englobaba desde los clásicos del Siglo de Oro hasta la dramaturgia internacional más contemporánea. Cipriano Rivas Cherif optó por recurrir a los autores más emblemáticos de la literatura dramática nacional, entre los que ocupaba un lugar destacado Pérez Galdós, e introdujo en España las últimas vanguardias: el teatro metafísico ruso, el drama americano, el estudio psicológico de caracteres austríaco o el expresionismo alemán. A lo largo del primer curso (1934) se representaron en el escenario del María Guerrero un total de 14 obras. La andadura artística del TEA se iniciaba el 15 de enero con el estreno, por los alumnos de la escuela, de *La leyenda de Don Juan*, revisión del mito a través de un conjunto de textos clásicos y modernos de Tirso de Molina, Zamora, Molière o Bernard Shaw, recopilados por Felipe Lluch. El mes de febrero fue particularmente fructífero para los espectadores madrileños. Pudieron asistir a la reposición de la *Electra* galdosiana, así como a tres sonadas primicias: *Crisálida y mariposa*, de García Gutiérrez; *Los siete aborcados*, de Andreiev y *Las nueve y media*, de Enrique Suárez de Deza. En marzo, el TEA prosiguió esta dinámica con la escenificación de cuatro textos: *Antes del desayuno*, de O'Neill, *Don Gaiferos o las busconas de Madrid*, de Quiñones de Benavente, *El pasador de bueso*, de José Franco y *La decantada vida y muerte del General Mambrú*, de Jacinto Valledor. El final de la temporada destacó por la novedad de sus propuestas con *La cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler, que subía por vez primera a un escenario de la capital, *El estremés del mancebo que casó con la mujer brava*, de Alejandro Casona (abril); *Sor Mariana*, de Julio Dantas y *Patrón de España*, de Henri Gheón.

Durante la temporada de 1935 el TEA estrenó otra obra de Galdós, *La fiera*, y el texto rompedor de Georg Kaiser titulado *Gas*, con el que irrumpía en Madrid el futurismo expresionista. Aparte de la programación oficial, Cipriano Rivas Cherif tenía pensado realizar, durante el segundo curso, un ciclo dedicado a Lope de Vega, con motivo del tricentenario de su muerte. Sin embargo, de las doce representaciones previstas sólo dos se llevaron a cabo: *El acero de Madrid* y *La corona merecida*. El retraso en el pago de las subvenciones por parte del Estado, así como las obras de reforma iniciadas en el teatro a mediados de marzo, impidieron la consecución del programa.

El proyecto arquitectónico, supervisado por Pedro Muguruza y supeditado al control del Delegado del Ministerio de Trabajo, Luis París, operó las siguientes modificaciones: renovación de la fachada, redecoración del *foyer*, los pasillos, la galería y la sala, reparación de los servicios de ventilación y calefacción e implantación de un nuevo sistema de alumbrado en la sala y el escenario, el cual dispondría, finalizada la reforma, de un cuadro de luces equiparable al de los teatros de Europa más modernos. Ello iba a permitir

aplicar las técnicas vanguardistas de la luminotecnia y supondría un desarrollo formidable del arte escenográfico. Así lo cuenta el diario *Ya* en abril de 1935:

La luz no será de abajo arriba, por medio de la anticuada batería, sino de arriba abajo, dándose así un sentido de realidad, ya que en esta dirección nos llega la luz del sol. También se montará un aparato de proyecciones panorámicas que se utilizará en todo lo que sea escenografía de aire libre, proyectándose sobre un fondo grandioso de luz solar, las nubes, sombras de la noche, las estrellas, tormentas, etc., que producirán un efecto sorprendente.<sup>22</sup>

Tamaño transformación obligó al TEA a trasladar su sede que, de ahora en adelante, sería la Zarzuela. Dicha circunstancia, unida a la negativa del Ayuntamiento de Madrid de prorrogar la concesión del Español a la compañía Xirgu-Borrás, arrebataron a la Escuela su alma fundadora, pues Cipriano Rivas Cherif tuvo que abandonar la capital para proseguir su actividad profesional en Barcelona. Aunque sus colaboradores intentaron dar continuidad a las actividades del centro, el estallido de la Guerra Civil desbarató todo lo emprendido y el TEA desapareció. No obstante, Cipriano Rivas Cherif había dejado la semilla que fertilizaría las ideas conceptuales del futuro Teatro Nacional.

En febrero de 1935, el recién nombrado Ministro de Instrucción Pública, Joaquín Dualde, reorganiza la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y Dramáticos. La nueva estructura administrativa preveía la división del futuro Teatro Nacional en tres secciones: la ópera, la zarzuela y el arte dramático, cuyas sedes respectivas serían el Teatro de la Ópera, el María Guerrero y el Español. Pero se trataba, nuevamente, de una iniciativa sin porvenir: el 23 de mayo de 1935, la Junta presentaba su dimisión colectiva, dado que Joaquín Dualde decidió retirar la subvención prevista para el proyecto de ley, con el propósito de dedicar, íntegramente, el raquíutico presupuesto disponible a la financiación del tricentenario de Lope de Vega.

La última tentativa de transformación del María Guerrero en Teatro Nacional fue la llevada a cabo por el gobierno del Frente Popular, unos días antes del inicio de la Guerra Civil. Pese a la firma de un Decreto, el 7 de Julio de 1936, que asignaba una dotación económica al coliseo para que emprendiera su funcionamiento en tanto que teatro dramático estatal, la iniciativa quedó en agua de borrajas a causa del levantamiento franquista. Las obras de reforma, iniciadas en marzo de 1935, aún no habían concluido y la situación bélica impidió su consecución. El María Guerrero permaneció cerrado hasta que el Teatro Nacional de la Falange lo inauguró bajo la dirección de Luis Escobar.

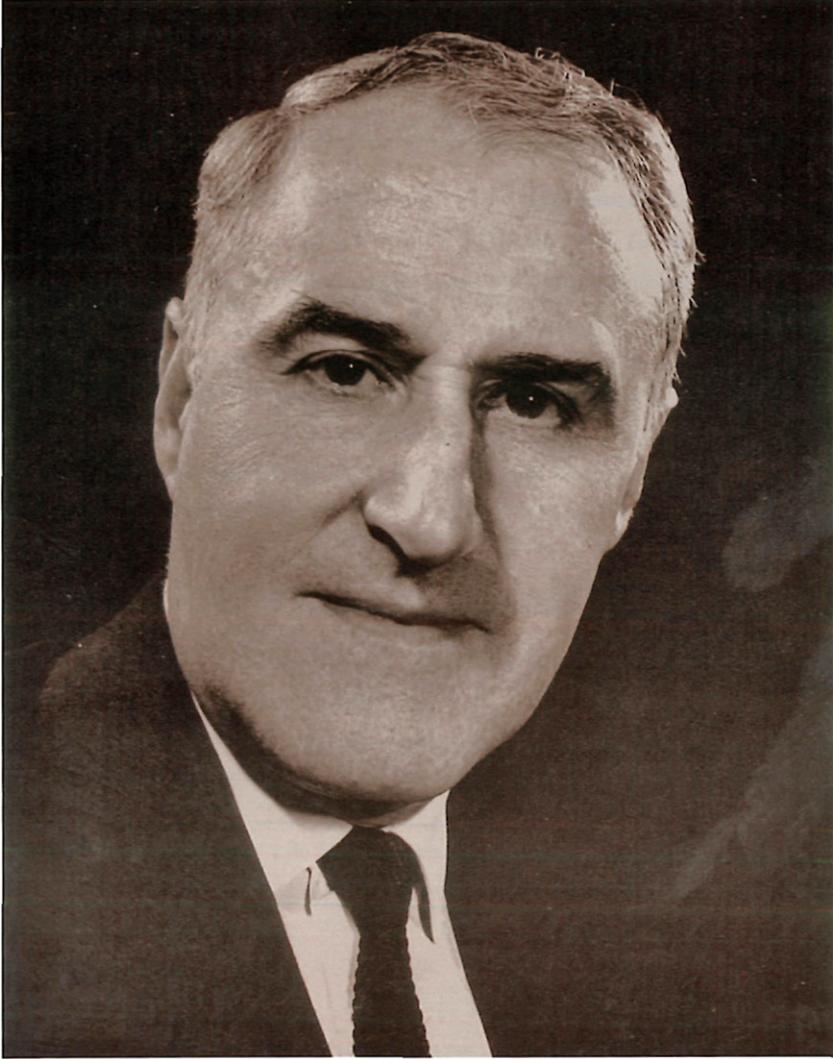
## NOTAS

- <sup>1</sup> BUSTILLO, Eduardo: "Los Teatros" en *La Ilustración Española y Americana*, 30 de octubre de 1895, p. 243 y 246.
- <sup>2</sup> BAEZA, Ricardo: "En torno al problema del teatro: Necesidad de una acción pública", *El Sol*, 22 de enero de 1927.
- <sup>3</sup> PÉREZ DE AYALA, Ramón: "Creación del Teatro Nacional" en *El Liberal*, 19 de marzo de 1928.
- <sup>4</sup> CASTROVIDO, Roberto: "Comentarios alrededor del Teatro Nacional", *La Voz*, 7 de marzo de 1928.
- <sup>5</sup> GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo ("Andrenio"): "Acerca del Teatro Nacional. El teatro-museo", *El Sol*, 8 de marzo de 1928.
- <sup>6</sup> GONZÁLEZ, Anselmo ("Alejandro Miquis"): "Patología Teatral. Un buen camino y un buen remedio", *La Esfera*, 22 de septiembre de 1928; nº 768.
- <sup>7</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique: "Teatro Nacional, Teatro de Repertorio", *El Sol*, 3 de mayo de 1928.
- <sup>8</sup> SÁNCHEZ PÉREZ, A.: "Teatro Oficial", *La Ilustración Española y Americana*, 30 de agosto de 1898.
- <sup>9</sup> GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo ("Andrenio"): "Aspectos. El teatro independiente" en *La Voz*, 25 de diciembre de 1926.
- <sup>10</sup> GONZÁLEZ, Anselmo ("Alejandro Miquis"): "El Teatro Nacional. Veinte años después", *La Esfera*, 18 de febrero de 1928.
- <sup>11</sup> MARTÍNEZ CUENCA, Salvador: "En pro del arte dramático: Lo que debe ser el Teatro Español. Opinión de Azorín", *El Imparcial*, 30 de marzo de 1930.
- <sup>12</sup> Para una información detallada, referirse al estudio de Juan Aguilera Sastre: "Antecedentes Republicanos de los Teatros Nacionales", *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*. (Vol.I) Madrid: INAEM, Centro de Documentación Teatral, 1993. pp. 1-39.
- <sup>13</sup> Noticia publicada en *El Socialista*, 2 de febrero de 1928.
- <sup>14</sup> OVEJERO, Andrés: Citado en "El Homenaje a María Guerrero resultó un acto conmovedor y solemne", *El Socialista*, 7 de febrero de 1928.
- <sup>15</sup> Datos recogidos en *El Imparcial*, 23 de junio de 1929.
- <sup>16</sup> LÓPEZ DE GOICOECHEA, Francisco, citado en "El Teatro Dramático Nacional: El Diputado Señor López Goicoechea presenta a las Cortes un proyecto de ley pidiendo su creación", *Heraldo de Madrid*, 22 de julio de 1932.
- <sup>17</sup> Declaraciones de Domingo Barnés recogidas en "El Teatro Dramático Nacional", *Heraldo de Madrid*, 26 de julio de 1932.
- <sup>18</sup> BARNÉS, Domingo: Ibid.
- <sup>19</sup> CHABÁS, Juan: "Hacia un Teatro Nacional" en *Luz*, 14 de abril de 1933.
- <sup>20</sup> CHABÁS, Juan: Ibid.
- <sup>21</sup> Recogido por Juan Chabás en "Hacia un teatro nuevo. La primera representación del TEA", *Luz*, 16 de enero de 1934.
- <sup>22</sup> "Las reformas en el Teatro María Guerrero" en *Ya*, 30 de abril de 1935.

Capítulo VI

# El Teatro Nacional María Guerrero





*Retrato de Luis Escobar.*

*La sala del Español, bajo la dirección de Felipe Lluch primero y de Cayetano Luca de Tena después, se dedica principalmente a teatro clásico y el María Guerrero, dirigido por Huberto Pérez de la Ossa y por mí, asume la tarea de llenar en cuanto a Teatro Moderno, la laguna que ante nuestro público habían producido durante varios años la revolución y la guerra. Sin embargo, ambos teatros, conscientes de la palabra variedad, alternan los géneros y acometen empresas muy diversas.*

*(Luis Escobar. Don Juan y el teatro en España).*

## VI. El Teatro Nacional María Guerrero

La España de la posguerra civil era reaccionaria, católica y conservadora, contrariamente a los valores que proclamaban los vencidos: idealismo, libertad y progresismo. El General Franco había conquistado su régimen a golpe de persecuciones, encarcelamientos, exilios forzados y sistemáticas violaciones de los derechos humanos. Una vez en el poder, inventó su propio sistema de gobierno y fundó, utilizando los preceptos de la Falange, la Democracia Orgánica. La síntesis de la investigadora americana Hilde F. Cramsie es, a este respecto, muy esclarecedora pues contribuye a definir las pautas que determinaron el pensamiento de toda una época, y por tanto, la evolución cultural de la misma:

Los ideales de la Falange, deformados por obra de Franco, pronto se identifican con las ambiciones de una *burguesía conservadora y mediocre*. El falangismo original de José Antonio Primo de Rivera, cuya meta era crear un estado socialista, y que condenaba tanto el capitalismo burgués decadente como el marxismo comunista, se convierte en instrumento ideológico propicio para Franco. Se apodera de conceptos básicos como *sociedad orgánica, uniones verticales y regeneración de la tradición*, los ejecuta a su modo y los convierte en slogans de la dictadura.<sup>1</sup>

La Iglesia, tercer pilar del sistema, junto a los antiguos carlistas alfonsistas y los militares, condicionó de modo tajante la vida española en sus más diversas manifestaciones. El Catolicismo, única creencia admitida, penetró en la totalidad de las estructuras estatales y alienó, tácticamente, a todos aquellos que no ostentaban la imagen de cristianos devotos, arquetipo del ciudadano franquista ejemplar. Por otra parte, el gobierno autocrático ejerció, entre 1936 y 1966, un control absoluto sobre los medios de comunicación. Las confesiones de Alfredo Marquerie, crítico del diario *Informaciones*, obtenidas por Tomás Borrás en una sagaz entrevista, producen escalofríos:

Me encargué de la sección teatral en *Informaciones* —excluidas las reseñas de las zarzuelas, que corresponden al crítico musical—, con una condición: la de decir siempre toda la verdad y nada más que la verdad, para hacer honor a mi carnet periodístico donde dice: “Juro ante



*Huberto Pérez de la Ossa durante una de las giras de la Compañía Nacional. (Noviembre de 1947).*

*El camino que aún hemos de recorrer es duro, incómodo y fatigoso y va tomando cada vez más los caracteres de una verdadera batalla intelectual (...).*

*La labor del Teatro Español y del Teatro María Guerrero nos da bríos renovados para impulsar y ayudar con todas nuestras fuerzas a la regeneración y a la dignificación de la escena española y para ser cada día más duros, exigentes e implacables con el mal teatro, desde la silla eléctrica, que es la butaca del crítico en los días de estreno.*

*(Alfredo Marquerie. Desde la silla eléctrica).*

Dios, por España y su Caudillo, servir a la Unidad, a la Grandeza y a la libertad de la Patria, con fidelidad íntegra y total a los principios del Estado Nacionalindicalista, sin permitir jamás que la falsedad, la insidia o la ambición tuerzan mi pluma en la labor diaria”<sup>2</sup>.

Las consecuencias de la implacable acción de la censura fueron nefastas tanto para la prensa como para la expresión artística. De ahí que la creación escénica surgida del conflicto civil sea absolutamente antagónica a la realidad histórica y esté condicionada por dos necesidades: la evasión y la tradición. La primera, indispensable para un público traumatizado por la guerra, abre paso a la comedia frívola. La segunda, no menos superficial, hace florecer un teatro político que glorifica la ideología del nuevo gobierno y cuyos temas predilectos son la patria, la religión y la historia de la nación. Por otra parte, la desaparición, por fallecimiento o exilio forzado, de los autores capaces de hacer germinar una escritura innovadora, la recesión económica y el aislamiento internacional del país, conforman un conjunto de factores que conducen el arte dramático hacia un estancamiento inevitable, encarnado por el astracán de Pedro Muñoz Seca y el *torradismo*. La creación vagaba sin rumbo definido por un terreno árido y desecado. Sin embargo, la inteligencia de dos personalidades artísticas logrará encauzar, a lo largo de los años venideros, el descarrilado tren del teatro.

## Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa

La Orden del 8 de Marzo de 1940 regula de forma definitiva el estatuto del antiguo coliseo de la Princesa. Se crea el Consejo Nacional de Teatros, del cual Luis Escobar es nombrado Comisario General y Huberto Pérez de la Ossa, así como Claudio de la Torre, subcomisarios. El triunvirato debe asumir la dirección del ya aprobado Teatro Nacional María Guerrero, pero el último de ellos dimite de su cargo pasada la primera temporada, quedando Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa como únicos responsables de la puesta en marcha y organización de la entidad: gestionarán juntos la nueva institución durante trece años.

Aunque el coliseo de la calle Tamayo y Baus apenas había sido saqueado durante la guerra, la instalación del nuevo sistema eléctrico, iniciada por la Segunda República en 1935, aún no había concluido. El dilatado proceso de reforma generó numerosos obstáculos de orden administrativo con los que tuvieron que enfrentarse Luis Escobar y Fernando José de Larra, delegado del Gobierno en el Teatro de la Ópera y el María Guerrero, para poder inaugurar a tiempo la nueva institución. Por un lado, el antiguo encargado de la remodelación del edificio, Pedro Muguruza, había abandonado su responsabilidad, al ser nombrado Director General de Arquitectura. Por otro, el local no cumplía con las prescripciones del Reglamento de Espectáculos en lo tocante a las salidas de emergencia. Pero la urgencia hace milagros. Se nombró a Castro Fernández Shaw arquitecto encargado de finalizar la reforma y se agilizaron las obras de albañilería y carpintería requeridas. Aparte de los relacionados con el sistema de alumbrado, se operó un cambio en la ubica-

ción de las taquillas para posibilitar la entrada de coches y se práctico una remodelación interior para que el Generalísimo tuviera un acceso directo a su palco. Pese a los múltiples avatares mencionados, el Teatro Nacional María Guerrero abrió sus puertas fastuosamente el 27 de abril de 1940.

### *Organización y objetivos del Teatro Nacional*

Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa se fijaron, como prioridades, elaborar un repertorio contemporáneo que abarcara la producción nacional y la extranjera. Pese a tratarse de un cometido exclusivo del teatro Español, tal y como lo habían establecido tácitamente las autoridades, ambos directores también incluyeron en la programación del María Guerrero a los autores clásicos. Intelectuales con una larga trayectoria a sus espaldas y una sólida cultura, concededores de las lenguas francesa e inglesa, se interesaron por las corrientes artísticas europeas y tradujeron numerosas obras de la dramaturgia internacional que escenificaron en solitario o conjuntamente. Su máximo deseo era regenerar el panorama teatral nacional, beneficiándose del apoyo económico estatal. La protección del Gobierno permitió que prescindieran del imperativo comercial de la ganancia y liquidaran la temporada con una pérdida equivalente al importe de la subvención. Aunque su línea de conducta, correspondiera, en ciertos aspectos, a las expectativas de la autocracia y la censura, las selecciones diversificadas de los directores, resultaron, a veces, un tanto *atrevidas* para la moral de la época, es decir, demasiado progresistas para su tiempo; un tiempo que se paró en 1939.

El objetivo primordial consistía, ante todo, en encontrar los *instrumentos* adecuados para llevar a buen término tamañas ambiciones. Crear una compañía estable y conformar un equipo artístico competente fueron los dos pilares básicos en los que se sustentó la gestión de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. En este sentido, una peculiaridad del organismo recién creado era la especialización de los profesionales. Si en el elenco debían figurar los valores consagrados de la escena, como Guillermo Marín, Ana María Noé o Ricardo Calvo, los artistas a los que se encomendaba la realización plástica de los espectáculos eran pintores con una trayectoria consolidada como Víctor María Cortezo, Vicente Viudes, Sigfrido Burman y Emilio Burgos. Ocasionalmente, también fueron contratados, para la elaboración de algunas escenografías y figurines, José María de Cossío, Pedro Pruna y Salvador Dalí. Por otra parte, el Teatro Nacional disponía, asimismo, de un iluminador titular, Rafael Martínez Romarate, director del Departamento de Lumiotecnica, recientemente fundado (1940) por iniciativa de Luis Escobar.

Aunque Luis Escobar y Huberto Pérez de los Ossa llevaran a cabo, como norma habitual, la adaptación de las obras extranjeras que ellos mismos dirigían, ambos solicitaron la colaboración puntual de algunos dramaturgos y literatos españoles para que se encargaran de la traducción de ciertos textos ingleses e italianos. Entre ellos, cabe citar: Antonio Fantucci (*Hombre de partido*, de Rino Alessi, 1940), Alberto García Sastre (*Llegada de noche*, de Hans Rothe, 1940 y *Vive como quieras*, de Moss Hart y George F. Kaussman, 1941), Luis Fernando de Igoa (*Muerte en vacaciones*, de Alberto Casella, 1943), José Juan

Cadenas (*Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, 1944), Luis Fernando de Igoa y Carlos de Zubiría (*Miss BA*, de Rudolf Bésier, 1947), José Méndez Herrera (*Cocktail party*, de Thoms S. Elliot, 1952) y José López Rubio (*La plaza de Berkeley*, de John L. Balderston y J.C. Squire, 1952).

### *Muestras de teatro francés*

A imagen y semejanza de sus antecesores, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa consideran imprescindible mantener la relación con la producción extranjera, no sólo traduciendo y estrenando sus obras, sino también mediante un cauce mucho más directo: la acogida de compañías foráneas. Poner en práctica dicha iniciativa resultaba extremadamente difícil en las circunstancias políticas de España. De hecho, el único país que estuvo presente, a través de sus espectáculos, en el escenario del María Guerrero fue Francia, y lo hizo de modo puntual, pues entre el 1 de marzo de 1946 y el 4 de abril de 1948, el país vecino cerró sus fronteras pirenaicas. Sin embargo, antes de que el aislamiento se produjera, acudió al coliseo madrileño la compañía de Eve Francis que estrenó el drama de Paul Claudel (1868-1955): *L'annonce faite à Marie* (1912). Esta tercera versión de *La jeune fille Violaine* (1893), está poblada de personajes simbólicos que deambulan en un espacio y un tiempo indefinidos. El relato épico, que carece de referencias concretas a la historia establecida, sin embargo, una relación poética inmediata con las realidades físicas y una naturaleza mística. En la obra aparece ya la *herramienta* genuina de Paul Claudel: el *verset*, es decir un grupo de palabras cuyo fin queda marcado no por una pausa sintáctica, sino por la modulación del sentido y del sonido, efecto estrechamente vinculado al ejercicio declamatorio del actor. Por ello, la compañía de Eve Francis, eligió para su representación en junio de 1941, una escenografía austera: la puesta en escena se centraba en la valorización del verbo y la labor interpretativa. El drama complació al *respectable*: la calidad del espectáculo y el marcado catolicismo del autor contribuyeron en igual medida a su triunfo.

Al principio de la temporada siguiente (octubre de 1942), Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa invitaron a la compañía de Jean Vernier. El director francés estrenó, durante su breve campaña española, dos textos de Jean Giraudoux (1882-1944), autor hasta entonces desconocido en Madrid: *Amphitryon 38* (1929), que planteaba un debate dialéctico entre la religión y el ateísmo y *Electre*, una revisión del mito clásico. El dramaturgo consideraba el teatro como una tribuna desde la que se debe reflexionar sobre la actualidad tomando, como punto de referencia, entre otros, la Grecia Antigua. El propósito de Jean Giraudoux consistía en incentivar al espectador a través de unos planteamientos sin resolver para que aquel decidiera y actuara de *motu proprio*.

Es preciso recalcar que el María Guerrero era el único teatro que acogía compañías extranjeras. Las propuestas dramatúrgicas y escénicas provenientes del país vecino seguían congregando, como en a principios de siglo, a todos los intelectuales de la capital, pues aquellas suponían una aportación vanguardista al arte dramático español. Por dicho motivo, la visita de Louis Jouvet (1887-1951), en abril de 1950, tras la reapertura de la frontera francesa, fue objeto de gran expectación. El artista polifacético, no sólo era un

popular actor de cine y teatro que creó escuela en su país de origen, también era un escenógrafo innovador y un excelente director de escena. Discípulo de Jacques Copeau (1879-1949), aplicaba en sus diversas creaciones los preceptos estéticos de su maestro. Para su presentación en Madrid, Louis Jouvet eligió dos obras claves de su carrera: *Knock ou le triomphe de la médecine*, de Jules Romains (1885-1972) y *L'École des femmes*, de Molière (1622-1673). La primera de ellas, se desenvolvía en unos decorados simples, geométricos y recurrentes, inundados por una poderosa luz blanca, que él mismo había diseñado. Huelga aludir a la brillantez de su interpretación en el papel del Doctor Knock, personaje fetiche de su repertorio: dicción nerviosa y entrecortada, mirada irónica, caminar recio y desafiante. Por otra parte, su ingeniosa puesta en escena del clásico de Molière renovaba una tradición representativa cercenada por sus propios cánones. La escenografía ideada por Louis Jouvet y Christian Bérard constaba de unos practicables centrales móviles que se abrían o se cerraban, mediante una compleja maquinaria, para figurar, alternativamente, el ángulo de una calle o una plaza ajardinada. La crítica quedó fascinada por la genuina propuesta escénica. Cristóbal de Castral relataba así sus impresiones tras asistir al estreno de *L'École des femmes*:

Quando el telón se levanta, sin prisa ni pausa, a la hora fija, el decorado, personaje nuevo en las realizaciones nuevas, saca de unas tapias bajas y achaparradas, cerradas como corchetes y abiertas a la vista asombrada del público, un jardín amplio, lleno de césped húmedo y de flores pomposas y salpicadas de rocío. No un lamido jardín de teatro<sup>3</sup>.

### *Búsqueda de un público*

Las dos primeras temporadas del Teatro Nacional María Guerrero estuvieron determinadas por la necesidad de recuperar a unos espectadores desertores. El equipo directivo debía hallar el medio de reanudar una tradición largamente interrumpida durante cinco años (1935-1940): los madrileños habían perdido la costumbre de acudir al coliseo de la calle Tamayo y Baus, y tendían a rechazar cualquier propuesta que saliera de los preceptos de la pura evasión. Buscando garantías de éxito, y en contra de los principios de su gestión, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, optaron por reponer una conocida comedia de Benavente: *Al natural*, que versaba sobre la vida de principios de siglo y se desarrollaba en los salones de la sociedad burguesa. Según afirmaba Alfredo Marquerie:

La reposición de *Al natural* (...) nos demostró también cómo con una acertada dirección de escena se puede salvar del tiempo y del olvido y dar recobrado valor de actualidad a ciertas obras sobre las que pesa el dicerio de lo pasado de moda.<sup>4</sup>

La velada se completaba con *Abuelo y nieto*, pieza breve del mismo autor, en la que él mismo interpretaba al personaje del anciano. Ambas obras, estrenadas el 18 de noviembre de 1941, estuvieron dirigidas conjuntamente por Luis Escobar y Jacinto Benavente, y contaron con “unos figurines y unos decorados llenos de fina estilización y de gracia retrospectiva”<sup>5</sup>, realizados por Víctor María Cortezo.

Dos peculiaridades marcaron los sucesivos estrenos: Ana Mariscal, que iba a dejar una huella imborrable en la década de los 40, debutaba con *Al natural*, y Jacinto Benavente se sometía, públicamente, a la ideología del gobierno, gritando, al finalizar el diálogo de *Abuelo y nieto*, las palabras que lo redimían, ante las autoridades, de su pasado republicano: “¡Arriba España!”.

No obstante, la conquista decisiva de público y crítica que tanto anhelaba Luis Escobar llegó, unas semanas más tarde, con el estreno de *Dulcinea*, de Gaston Baty (1885-1952), el día 2 de diciembre. El autor francés, gran conocedor de la literatura clásica española, se inspiró del Quijote, la novela picaresca (*Rinconete y El lazarillo de Tormes*), así como de algunas comedias del siglo XVI, para componer la actualización del mito cervantino.

La *Dulcinea* de Baty se transforma y ennoblece gracias al amor puro e idealista que el hidalgo malogrado le ha tributado a lo largo de toda su vida. Convencida de que es la heredera legítima del destino quijotesco, prosigue las andanzas del héroe, pero como él, recibe maltratos y sufre profundas desilusiones. Sancho Panza es el vehículo inconsciente de su alucinación amorosa.

La versión de la obra fue realizada por Huberto Pérez de la Ossa, mientras que Luis Escobar se encargó de la puesta en escena. La crítica expresó su entusiasmo en los diarios de mayor difusión, no sólo por la lograda propiedad escénica y la fina labor del traductor sino también, y sobre todo, por la composición de Gaston Baty. Salvo Jorge de la Cueva, (*Ya*, 19 de diciembre de 1941) que le acusó de traicionar el espíritu de Cervantes, Miguel Ródenas desde las páginas de *ABC* (3 de diciembre de 1941), “Acorde” (seudónimo de Víctor Ruiz Albéniz), desde la *Hoja del Lunes* (8 de diciembre de 1941) o Alfredo Marquerie en su evaluación retrospectiva de la temporada<sup>6</sup>, ensalzaron los extraordinarios recursos dialécticos, el dominio de la técnica teatral, así como la fabulosa fantasía poética del dramaturgo francés.

Aun así, la política de captación de espectadores culminó, verdaderamente, con la Campaña de Teatro Popular, emprendida el 6 de julio de 1948, en el Teatro del Progreso de Madrid. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, tomaron esta iniciativa tardía, al cabo de ocho años de gestión, movidos por el deseo de hacer llegar las producciones del Teatro Nacional a un público más amplio que el habitual del María Guerrero, es decir, las clases acomodadas, únicas capaces de afrontar la crisis económica de la posguerra. Con tal fin, rebajaron notablemente el precio de las localidades a 8, 5 y 4 pesetas, según la ubicación de la butaca en la sala<sup>7</sup>. Sin embargo, el propósito de tal empresa no sólo radicaba en cumplir con una obligada misión cultural. Su razón de ser iba más allá de la mera popularización del teatro oficial: Luis Escobar pretendía sensibilizar a los madrileños a “una manera más selecta de expresión dramática, que (era), al tiempo, un manera más nueva”<sup>8</sup>.

La programación elegida para el evento constaba de cuatro reposiciones de género y tendencia eclécticos: *Plaza de Oriente*, de Joaquín Calvo Sotelo, *El Anticuario*, de Enrique Suárez de Deza, *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón y *Miss BA*, de Rudolf Bésier. Todas ellas estuvieron dirigidas por los dos directores del Teatro Nacional. La escenografía co-

rió a cargo de Fernando Rivero y Víctor María Cortezo, que también diseñó los figurines junto con Vicente Viudes. La campaña se cerró con la actuación de Consuelo Portela, “La Chelito”, y el dúo folclórico de Pedro Terol y Angelita Viruete.

Pese a la prometedora declaración de intenciones de Luis Escobar, recogida en una entrevista que le hizo Mario Candel para *El Alcázar*, la iniciativa tuvo excelente acogida de público y crítica, pero escasa repercusión si se tiene en cuenta que la Campaña Popular sólo duró 10 días y no se volvió a repetir. El pueblo siguió, durante largos años, sin poder acceder con normalidad a los espectáculos del Teatro Nacional.

### *Teatro aficionado y actividades paralelas*

Los primeros directores del Teatro Nacional dieron un fuerte impulso a la actividad del teatro aficionado. Al igual que en la época de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, las agrupaciones no profesionales eran invitadas con regularidad para que representasen sus espectáculos en una función única. El origen de dichos grupos seguía siendo, como antes de la guerra civil, de índole heterogénea: instituciones pedagógicas, asociaciones sindicales o religiosas, trabajadores de la prensa o de la empresa pública protagonizaban las dos o tres muestras anuales de teatro aficionado. Las obras escogidas por estos colectivos pertenecían al género cómico o costumbrista y estaban firmadas por autores consagrados o dramaturgos que triunfaban en los escenarios gracias a su filiación al gobierno impuesto. Un denominador común caracterizaba este conjunto de producciones: la voluntad de divertir y distraer a los ciudadanos de sus preocupaciones cotidianas. Por otra parte, los montajes ofrecidos en dicho marco solían ser de escasa calidad: su presencia en el María Guerrero se debía más a un compromiso de orden político que a una elección artística, al tiempo que su inclusión en las temporadas del Teatro Nacional servía de poderoso reclamo popular para los ciudadanos. La circunstancia justificó el hecho de que desfilaran, por el escenario oficial, agrupaciones tan heteróclitas como los nombres ilustrativos que las designaban: las antiguas alumnas de los colegios Loreto y Sagrados Corazones; el Cuadro Artístico de Prensa Española; la Junta de Señoras de la Parroquia de San Diego de Alcalá (Vallecas); el Cuadro Artístico de la Delegación Sindical Provincial; la Compañía Teatral de Acción Católica; el Cuadro Artístico de ABC... Es preciso detenerse en un caso singular que evidencia la vinculación de este tipo de espectáculos a la manipulación ideológica: el 18 de julio de 1944, el Grupo de Empresa de Educación y Descanso del Instituto Nacional de Previsión representó *La del manojo de rosas* de Francisco Ramos Castro y Anselmo C. Carreño para conmemorar el VIII Aniversario del Alzamiento.

Entre todos los grupos aficionados invitados por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa sobresalió, especialmente, la Sociedad Cultural Recreativa La Farándula. Su andadura por las tablas del María Guerrero se inicia el 20 de diciembre de 1941 con el estreno de *Los bugonotes*, de Miguel Echegaray. Durante los cuatro primeros años de la década el grupo muestra sus trabajos de manera esporádica en el escenario de la calle Tamayo

pero a partir de 1945, fecha en que se celebra el XL Aniversario de la Fundación de La Farándula (18 de diciembre), con la reposición de *La reina y la comedianta*, de Juan Antonio Cavestany, se estrecha la relación del colectivo con el Teatro Nacional: su actividad se consolida y empieza a funcionar como una compañía profesional.

La Sociedad disponía de un amplio elenco que variaba según la disponibilidad de sus componentes y las exigencias interpretativas de la obra, aunque algunos actores figuraban casi sistemáticamente en los repartos. Entre ellos destacaron los nombres de Antonia Galdo, María Luisa de Larra, Lita Verjo, Mariano García Tejada, Manuel Galvis, Manuel Atalaya y José Luis Garrote. Además, los montajes de la Farándula contaban con la valiosa colaboración de la escenógrafa Viuda de López y Muñoz. El grupo acudía una vez al mes al escenario oficial para representar su último montaje. La regularidad de sus producciones contribuyó a conformar un repertorio basado en los autores de mayor renombre popular, aquellos que monopolizaban la cartelera comercial desde antes de la Guerra Civil: Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Linares Rivas y Felipe Sassone. Sin embargo, la Farándula también difundió los textos de autores pertenecientes a la última hornada como José Fernández del Villar, Luis Fernández Sevilla, Luis Tejedor, Adelardo López de Ayala o Joaquín Calvo Sotelo. Esta agrupación, dirigida por el experimentado director de escena Santos Moreno, el mismo que a principios de siglo había gestionado la Sociedad Linares Rivas, mostró cerca de cuarenta espectáculos en el María Guerrero entre 1941 y 1952. El rigor y la profesionalidad de sus actividades fueron reconocidos oficialmente con el Premio Piquer de la Real Academia Española por el montaje de *La vida inmóvil* de Joaquín Calvo Sotelo (19 de junio de 1946).

En el marco del teatro aficionado hay que situar, asimismo, las funciones de carácter benéfico organizadas puntualmente en el Teatro Nacional. Su razón de ser radicaba en constituir un capital destinado al auspicio de los colectivos aquejados por la escasez de recursos. Así pues, el Cuadro Artístico de la Delegación Sindical Provincial representó (18 de abril de 1943) *Un alto en el camino*, de Julián Sánchez Prieto y entregó sus beneficios al Montepío de vendedores de prensa. *La señorita del mirador*, de Agustín Foxá, escenificada en enero de 1945, por la compañía de María Victoria Durá envió sus ganancias de taquilla a la Casa del Actor, entonces presidida por Pilar Millán Astray. El 31 de mayo de 1949, el dramaturgo Juan Ignacio Luca de Tena protagonizó, junto a otros actores profesionales, una obra suya titulada *¿Quién soy yo?*, cuyas recaudaciones fueron ofrecidas a los huérfanos de los periodistas de Madrid.

En otras ocasiones, se celebraban funciones únicas con el objetivo de financiar iniciativas de supuesto interés público. Tal fue el caso de *Más allá de Bombay*, de R. Fernández Guisasaola, estrenada el 14 de diciembre de 1951 en el marco del Festival organizado para recolectar fondos que permitieran la construcción de un monumento dedicado a S.A.R. la Infanta Doña Isabel de Borbón.

Al margen de la programación oficial y de los espectáculos representados por los grupos aficionados, el María Guerrero desarrolló una serie de actividades paralelas que pretendían, con su diversidad, atraer a un público más heterogéneo: desde los niños hasta

los amantes de la danza y el folclore nacional. Las compañías invitadas en dicho contexto fueron el Teatro Infantil Lope de Rueda, dirigido por Genaro Xavier Vallejo, el Ballet de Arte Español Mariemma o el Ballet Español de Juan Magriñá y María de Ávila. En este apartado de la organización del teatro oficial fue donde más descolló la influencia del régimen, especialmente durante los años más próximos al final de la Guerra Civil. En tanto que entidad dependiente de los presupuestos estatales, el María Guerrero era un instrumento político de eficaz difusión ideológica. Por consiguiente, a principios de los cuarenta se realizaron una serie de actos conmemorativos de marcada intención propagandística, que ensalzaban el patriotismo y la fidelidad al Caudillo, así como la trascendencia de la Iglesia Católica en la vida cotidiana. Dichas celebraciones, que se organizaban en funciones únicas, tenían un carácter fastuoso y constituían una obligada cita social para las clases acomodadas o los afiliados al gobierno franquista. En ellas se evocaban momentos históricos del pasado reciente en los que los vencedores aparecían como los héroes indiscutibles que habían salvado a España de la catástrofe y la disolución republicana. Por ejemplo, en 1942, Gerardo Atienza creó la coreografía del *Homenaje a los soldados de la División Azul*. Un año más tarde, las Cruzadas Antiblasfemas de Madrid patrocinaban la escenificación de *Juan de Dios*, compuesta expresamente por José Gómez Sánchez-Reina, y dirigida por Fernando Hervás, que conmemoraba las bodas de diamante de la restauración en España de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios. También en 1943, José Puzó, Canónigo de la Catedral de Murcia subía al escenario del María Guerrero con *Estampas de la vida de Jesús*.

#### *Teatro Español Universitario*

La compañía del Teatro Español Universitario, dirigida por Modesto Higuera, era el tercer pilar de la actividad artística oficial de la primera posguerra. Como tal, mantenía una estrecha relación con el Español y el María Guerrero. Ambos eran los escenarios donde habitualmente representaba sus espectáculos, aunque también lo hiciera esporádicamente en otros locales privados. A lo largo del mandato de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, el TEU escenificó, en el escenario nacional, una decena de obras. Su actuación se inscribía en el marco de algún Festival como el de marzo de 1942, organizado a beneficio de la Bolsa del Libro, o el patrocinado, en octubre de 1945, por la Asesoría Nacional de Cultura y Arte del Frente de Juventudes. Éste último evento giraba en torno a la *Vida del Estudiante Español en el Teatro*. Su programación estuvo constituida por *Paso de la cazuela*, de Lope de Rueda; *La cueva de Salamanca*, de Cervantes, *El maestro de Rondar*, de Ramón de la Cruz, *Pepa la frescachona*, de Ricardo de la Vega y *Exámenes*, de Antonio de Lara "Tono".

El repertorio del TEU era esencialmente clásico. En el María Guerrero representó *Los sacristanes burlados* de Quiñones de Benavente, *La guarda cuidadosa*, de Cervantes (marzo de 1942); *El santo rey don Fernando*, de Calderón, que clausuró la temporada de 1945 y *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina, puesta en escena por Salvador Salazar, en abril de 1952. Dicho creador fue contratado asimismo por Modesto Higuera para dirigir *La farsa de Micer Patelin*, de un autor anónimo francés, que se estrenó en el escenario nacio-

nal el 22 de septiembre de 1952. Siguieron otras dos producciones contemporáneas: *El cartero del rey* de Rabrindanath Tagore (octubre) y *La paloma de cartón* de José Luis San Pedro (diciembre), montaje con el que el TEU obtuvo el Premio Calderón de la Barca de 1950.

### *Teatro de Cámara y Ensayo*<sup>9</sup>

Parte de la dramaturgia, tanto nacional como extranjera, que abordaba temáticas de hondo calado social e intelectual (aquella que, por sus ideas, tenía difícil acceso a los escenarios comerciales) cruzó las puertas del teatro oficial de la mano de Luis Escobar. El Comisario General se comprometió a promocionar las actividades de los colectivos cuyos propósitos apuntaban al fomento de un arte dramático innovador e investigador. Como primera medida pragmática, se crea, en 1947, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, cuya dirección asumen Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena y Luis González Robles. Al principio, se trataba de una entidad privada en la que colaboraban desinteresadamente todos sus miembros, directivos artísticos y administrativos. Sus espectáculos estaban destinados a los socios de la entidad y los espacios donde se iban a producir serían, principalmente, el Español y el María Guerrero. La escritura dramática extranjera ocuparía un lugar preferente en la programación, especialmente autores como Jean Anouilh, William Saroyan o Peter Blackmore. Pese a estas disposiciones previas, la implicación del Teatro Nacional en la iniciativa resultó ser puntual, pues sirvió de marco, una sola vez, a las creaciones de Cámara: me refiero al estreno de *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, puesta en escena por Luis Escobar y protagonizada por los actores más destacados del momento: Lola Membrives, Amparo Rivelles y Guillermo Marín. Aunque se tratara de una función única, la primicia (27 de marzo de 1947) supuso la introducción en España del existencialismo francés. Sin embargo, tendrán que pasar cinco años para que las producciones de carácter experimental se reanuden en el María Guerrero.

La temporada de 1952 estuvo marcada por la presencia del Teatro de Cámara de Barcelona que escenificó *Medea*, de Jean Anouilh, bajo la dirección de Antonio de Cabo y Rafael Richart, así como *El eco del silencio*, de Fernández Peláez, montada por Carmen Troitiño. Durante este mismo periodo, el grupo La Carátula, fundado en 1949 por José Gordon y José María de Quinto, ofreció dos montajes: *Dramita*, de M<sup>a</sup> Isabel Suárez de Deza y *La muerte de Ofelia*, de Pablo Martí Zaro. En esta misma línea deben englobarse las actividades del Teatro de Arte, promovido por Carmen Troitiño y José Luis Alonso. Sus creaciones se dieron a conocer en el María Guerrero con *Prometeo encadenado*, de Esquilo y *Diferente*, de Eugène O'Neill (Febrero de 1952), ambos puestos en escena por Carmen Troitiño y Salvador Salazar.

Las iniciativas del movimiento independiente no siempre tuvieron larga vida y su presencia en el teatro oficial fue muy esporádica, aunque determinante. Salvo el Teatro de Arte que se convirtió en Teatro de Cámara de Madrid en 1952 (y que, como veremos más adelante, llevó a cabo una interesante programación), La Carátula se disolvió a los cuatro años de su fundación. Pero ahí quedaba la semilla de unos proyectos que poco a



El landó de seis caballos, de Víctor Ruiz Iriarte. Dirección: José Luis Alonso.  
 Escenografía y figurines: Fernando Rivero. (Mayo de 1950).

*En cierta ocasión Huberto Pérez de la Ossa estaba en Argentina, y yo tenía que ir por un tiempo a Barcelona; llamé a José Luis Alonso y le encargué la dirección —sin cortapisa alguna— de El landó de seis caballos, de Víctor Ruiz Iriarte. Recuerdo la alegría del chico que era aún José Luis, y la seguridad y el tino con que inmediatamente se puso al tajo. La obra fue un éxito. Varias compañías le llamaron, y sobre todo Arturo Serrano, casi le hizo director titular del Infanta Isabel.*

*(Luis Escobar. Teatro de cada día).*

poco iban modificando el panorama artístico, ofreciendo una alternativa al “teatro de mesa camilla, burgués y pobretón, sin ninguna ambición auténtica”<sup>10</sup>.

### *Directores invitados*

Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa dirigían juntos o por separado todas las producciones del María Guerrero salvo cuando, por motivos profesionales, no podían asegurar la continuidad de la programación. Entonces delegaban dicha responsabilidad en otros creadores. Así ocurrió en 1950, cuando Huberto Pérez de la Ossa se encontraba en Argentina y Luis Escobar tenía que ir a Barcelona para realizar el rodaje de *La honradez de la cerradura*. La temporada no podía concluirse tan pronto. Era preciso encontrar a un director capaz de asumir la puesta en escena que clausuraría la programación de aquella primavera. Entre los nombres que Luis Escobar barajó, figuraba el de José Luis Alonso. El Comisario le conocía, sabía que había fundado un teatro privado en su casa de la calle Serrano con alumnos del Conservatorio y actores pertenecientes a la Compañía del Estado. Había asistido a sus representaciones e, impresionado por la inteligencia y la sensibilidad artística de sus montajes, propuso al joven director que se encargara del segundo estreno de Víctor Ruiz Iriarte en el escenario oficial: *El landó de seis caballos*.

Esta oferta se integraba en la voluntad del Teatro Nacional de promocionar a los nuevos artistas, tal y como ya lo había hecho con numerosos actores, actrices y escenógrafos. Tampoco era la primera vez que los directores de la institución encomendaban la puesta en escena de una producción propia a otros colegas de la profesión: Javier de Burgos y Figarelo estrenaron su propia obra, *El retablo milagroso*, en mayo de 1942; Conrado Tomé dirigió dos espectáculos en el María Guerrero: *El puente de los suicidas*, de Víctor Ruiz Iriarte y *La Virgen de la Goleta*, de Ramón Álvarez, interpretados por la Compañía María Arias en función doble (Mayo de 1944); Luis Fernando de Igoa escenificó *La cruz del alba*, de José María de Sagarra (Abril de 1950). Sin embargo, ninguna de estas representaciones pudo equipararse con la puesta en escena de José Luis Alonso. Después del estreno, el 26 de mayo de 1950, los críticos reconocieron unánimemente su valía excepcional en amplios y detallados artículos, e insistieron en que la lectura escénica de *El landó de seis caballos* había significado una auténtica revelación artística. Desde las páginas de *Informaciones*, José Antonio Bayona habló en los siguientes términos de su creación:

Posee este joven director un magnífico sentido teatral, una verdadera estética de la composición plástica del escenario, y sirvió admirablemente el propósito de la obra con la armónica disposición de los personajes, rigiendo el juego de entradas y salidas y el movimientos de las escenas y nutriendo la esencia de la obra con numerosos detalles. Dirigió admirablemente la interpretación que fue excelente.<sup>11</sup>

El encargo de Luis Escobar imprimió un rumbo categórico a las perspectivas profesionales de José Luis Alonso. El éxito que cosechó con su *ópera prima* al frente de la Compañía Nacional constituyó el primer paso hacia su nombramiento posterior como director del María Guerrero.



Gyenes



El desdén con el desdén de Agustín Moreto. Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía y figurines: Vicente Viudes y Carlos Viudes. (Noviembre de 1951).

## La programación

La programación del Teatro Nacional estuvo muy condicionada por la situación política de España. Sus líneas generales así lo evidencian: recuperación de los clásicos, estreno de obras acordes con la ideología dominante y predominio de los autores herederos de la escuela benaventina. Gran parte de las obras en cartel aludían a los valores patrióticos, la religión católica y los ideales burgueses. Aún así cohabitaban, junto a ellas, textos españoles y extranjeros contemporáneos que abordaban una problemática metafísica, evocaban la guerra, o desarrollaban una nueva forma de comicidad: el teatro de humor. Estos *atrevimientos* confirieron al María Guerrero una dimensión más internacional y relativamente *comprometida* con la realidad social del país. Tampoco se podían esperar milagros, si tenemos en cuenta las normas establecidas por la Orden de 15 de julio de 1939 que controlaban estrictamente la programación de todos los teatros del país. La Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda prohibía la representación de cualquier obra que criticara la ideología o práctica del régimen, atentara contra la moralidad pública o el orden civil, chocara con los supuestos de la historiografía nacionalista e hiciera la apología de ideologías no autoritarias o marxistas.

### El teatro clásico

La trayectoria del Teatro Nacional se inicia con un regreso al Siglo de Oro y una exaltación de la fe cristiana. El entremés *La Rabia* y el auto sacramental *La Cena del rey Baltasar*, ambos de Calderón de la Barca fueron los textos elegidos para celebrar su inauguración el 27 de abril de 1940. El evento fue apoteósico, especialmente por la trascendencia política que adquiriría el hecho de que el sueño, largamente gestado y debatido por el gobierno de la II República, se concretara gracias al impulso final del nuevo poder. Huelga decir que la celebración congregó a la elite estatal y artística, así como a la nobleza y la alta burguesía. La función de gala tuvo, como maestro de ceremonias, a José María Pemán. Eduardo Marquina fue convidado para leer unos versos compuestos expresamente, que homenajearan el legado artístico de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

*La Cena del Rey Baltasar* era ya conocida del público madrileño por haber sido representada al aire libre y en el Paseo de las Estatuas del Retiro por el Teatro Nacional de la Falange, el 23 de julio de 1939. Pero su reestreno en 1940 aportaba importantes novedades escenográficas. La reforma del sistema de alumbrado permitió que el iluminador Rafael Martínez Romarate, realizara un trabajo creativo que impactó al auditorio. Alfredo Marquerie relata sus impresiones en estos términos:

Mago de la luz en la parte técnica del espectáculo fue en esta inolvidable escena de *El Rey Baltasar* don Rafael Martínez Romarate. Sin hipérbole puede afirmarse que las gradaciones y los efectos —algunos, como el de la proyección de letras y nubes en cielo, verdaderamente sensacionales— fueron el día del estreno algo nunca visto en los tablados españoles.<sup>12</sup>

Por otra parte, la puesta en escena de Luis Escobar incluía la coreografía de Nadine



*La dama boba de Lope de Vega. Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía: Vicente Viudes. Figurines: Carlos Viudes y Vicente Viudes. (Marzo de 1951)*

Lang cuyo cuerpo de baile hacía de coro según el concepto calderoniano. La música de Mantecón fue interpretada en directo por una orquesta que dirigía Fernando Moraleda.

La prensa dio una calurosa bienvenida a la nueva entidad estatal de la que solicitaba una actuación contundente para “luchar contra la decadencia del arte dramático”. Recordemos las ilustrativas palabras de M. Sánchez Camargo, reflejo fiel de toda una época, publicadas en *El Alcázar*, el 29 de abril de 1940:

El Teatro Nacional es para todos, y todos debemos prestarle nuestro apoyo y darle nuestro juicio. Terminó la época del ensayo fecundo y magnífico, y llega la hora de la realización amplia y extensa, plena de responsabilidades, que debemos afrontar hasta que lo logremos con su ejemplo.

Que ejemplo y guía deba ser desterrar del público la costumbre de presenciar estupideces de rigor que nos dejó como herencia una decadencia total de la Patria, que tiene su reflejo en el teatro. Y sea nuestro saludo más sincero para este Teatro Nacional, que no necesita de recomendaciones para llegar a ser espejo de nuestra nueva visión de la vida y del Arte, llena de catolicidad, de vigor, de fuerza y de verdad.

En el mismo diario aparecía, al día siguiente, una noticia que anunciaba la recuperación de una práctica ideada por María Guerrero cuando regentaba la Princesa. Dado el gran número de localidades ya expandidas para la temporada, un grupo de damas aristocráticas iban a organizar un abono de cinco miércoles de moda, es decir, funciones de gala semanales durante más de un mes en las que se congregarían todos los miembros de la alta sociedad. El coliseo de la calle Tamayo regresaba, una vez más, a sus orígenes elitistas.

La temporada inaugural estuvo especialmente determinada por el clasicismo. Antes de finalizar el año 40, la Compañía Nacional representó *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón (8 de noviembre) y *La vida es sueño*, de Calderón (28 de diciembre). A través de su creación escénica, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa trataron de conferirles cierto aire de modernidad, lectura innovadora y rompedora de cánones que provocó la siguiente reflexión de Alfredo Marquerie sobre la labor que ambos directores estaban llevando a cabo en el María Guerrero:

A mí particularmente me gusta más la interpretación que pudiéramos llamar realista, pura y simple, al modo clásico, pero no por eso dejo de reconocer que es más difícil y más graciosa, más original esta interpretación estilizada y un poco burlesca que eligen Luis Escobar y Pérez de la Ossa. Con los errores y defectos que pudieran señalarse, los ensayos del Teatro María Guerrero no cabe duda que son ráfaga de aire puro en un ambiente enrarecido, y hay tal voluntad y tal vocación de verdadero arte en ellos que nos ganan el ánimo y mueven nuestro aplauso, en contraste con el egoísmo y el desdén de la mayoría de las Empresas teatrales.<sup>13</sup>

Sin embargo, a partir de entonces, las representaciones de teatro clásico no fueron tan frecuentes, pues constituían el cometido principal del Español. Así lo había establecido la Dirección General de Cinematografía y Teatro con el fin de no duplicar programaciones, pero Luis Escobar tomó en cuenta dicha resolución a su manera: se negaba a



Gyenes



Gyenes

*Don Juan Tenorio de Zorrilla. Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa.  
Escenografía y figurines: Salvador Dalí. (Noviembre de 1950).*

aceptar competencias exclusivas. A su parecer, el teatro clásico era una disciplina fundamental para los actores; eliminarlo completamente del repertorio conllevaría un empobrecimiento tanto para el público como para la formación profesional de los intérpretes. Por este motivo, Luis Escobar decidió poner en escena una obra clásica por temporada.

*Don Duardos*, de Gil Vicente fue el acontecimiento de 1942. Estrenada el año anterior en Lisboa, dentro de la Exposición del Mundo Portugués por la compañía del María Guerrero, su descubrimiento escénico en España tuvo hondo calado. Alfredo Marquerie describió las cualidades literarias del texto con precisión analítica:

Escenificación perfecta e impecable de los temas del romance y de los libros de caballería, por su eslabonado desenvolvimiento, por el estudio de los caracteres de los personajes, por el interés creciente y las sorpresas de fábula y, sobre todo, por la enorme teatralidad de sus situaciones, *Don Duardos* es joya incomparable y monumento altísimo de la literatura teatral escrita en castellano.<sup>14</sup>

Posteriormente, *Traidor, infanoso y mártir*, de José Zorrilla, *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, *La dama boba*, de Lope de Vega y *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto fueron conformando el repertorio del Teatro Nacional entre 1944 y 1952, siempre desde una perspectiva actualizadora de la tradición. En este contexto, el montaje más polémico fue el *Don Juan Tenorio* para el que Salvador Dalí creó una escenografía surrealista. La concepción del espacio escénico y los figurines, según los preceptos de la estética vanguardista escandalizó al auditorio, acostumbrado a ver a Don Juan deambular en el mismo decorado funcional y pasivo de siempre. Citemos, como referencia ineludible, la crónica escrita por Alfredo Marquerie para *ABC*. Aparentemente, se trataba de una conversación mantenida con una espectadora al finalizar la función, el 1 de noviembre de 1949. Basado en una anécdota real o inventada, el diálogo tiene, en cualquier caso, un indudable valor documental pues sintetiza las reacciones de un público devorado por la rutina y la banalidad:

Al salir del María Guerrero una espectadora airada me increpó violentamente:

UNA SEÑORITA.- ¿Es posible que le haya gustado este disparate?

A. MARQUERIE.- Señorita, perdóneme –le contesté– pero el experimento que acabamos de presenciar no es nada disparatado, sino un intento tan original como loable para renovar la anquilosada escenografía de nuestra mejor obra romántica, sobre la cual –respetando el texto, como se ha hecho– es lícito ensayar nuevas interpretaciones plásticas (...).

UNA SEÑORITA.- Pues yo prefiero el *Tenorio* tal y como lo he visto siempre.

A. MARQUERIE.- ¿A los ciento y pico años de su estreno?

UNA SEÑORITA.- Sí.

A. MARQUERIE.- ¿Niega en ese caso la posibilidad de toda renovación escenográfica en las obras del teatro universal?

UNA SEÑORITA.- Lo que estoy es indignada.

A. MARQUERIE.- Pero ¿por qué?

UNA SEÑORITA.- Porque me parece una broma, una burla cambiar la decoración usual del Don Juan.

A. MARQUERIE.- Al contrario. El pintor y los directores de escena han puesto en su trabajo el mayor cariño y la mejor poesía, han “colaborado” con la intención que tuvo el autor: salirse de la realidad en la presentación de su drama. Usted se asustaba antes del surrealismo. Pero lo cierto es que el Tenorio fue una obra precursora de esta tendencia literaria y que tal vez Dalí ha sido su re-creador plástico más exacto y más justo con el sueño del poeta.

UNA SEÑORITA.- No me convence usted.

A. MARQUERIE.- Pues lo siento de veras. Hice cuanto pude para conseguirlo.<sup>15</sup>

Conscientes de la probable incompreensión del público, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa apuntaron en el programa de mano algunas notas que explicaban la simbología utilizada, como por ejemplo: “Las Parcas representan en este montaje la fuerza diabólica que empuja Don Juan hacia su perdición”. La introducción de las tres diosas infernales en la puesta en escena rompía radicalmente con los cánones establecidos. Ellas desempeñaban un papel fundamental en la lectura del texto propuesta por los creadores escénicos: iniciaban la acción del drama, anunciaban el desenlace trágico, tejían y destejían los hilos que oprimen o liberan a los personajes, rodeaban a Doña Inés en todas sus apariciones... “Preparaban el sofá que simbolizaba la clave amorosa de la obra y abrían y cerraban las puertas de los decorados, que en realidad eran las esclusas del drama”<sup>16</sup>.

La escenografía de Salvador Dalí estaba cargada de referentes oníricos, de símbolos que evocaban el espíritu tradicional español o de metáforas que mezclaban, poéticamente, naturaleza y humanidad. El fantasma de Doña Inés cruzando el escenario, llevada por unos seres sobrenaturales sobre un trono funerario en forma de cisne; el traje de estilo Renacentista del escultor; el paralelismo entre la silueta de la novicia (y por extensión, su virginidad) y un lirio invertido o la arquitectura surrealista de inspiración andaluza que caracterizaba la casa de Doña Ana de Pantoja, fueron algunos de los hallazgos más sobresalientes del montaje.

El trabajo conjunto de los tres artistas dejó una huella imborrable en la historia de la puesta en escena española. Era la primera vez que se ofrecía una interpretación realmente original de la intocable obra maestra de Zorrilla.

### *El ideal burgués*

La constitución del repertorio estaba directamente influida por las circunstancias sociológicas, y en aquel momento, el público más vinculado al hecho teatral seguía siendo la burguesía. Por ello, los autores que triunfaban en los escenarios eran aquellos que reflejaban sus inquietudes y satisfacían sus expectativas: los herederos de la escuela benaventina cultivaban principalmente la comedia de corte convencional, estructurada en tres actos, cuya temática abordaba problemas de índole sociológica, relacionados con la familia o vinculados al matrimonio. El planteamiento de dichas cuestiones, teñido de sentimentalismo y emoción melodramática, entroncaban con una reflexión moral: el respeto de los estamentos sociales y la fe católica solían determinar su desenlace.

Los máximos exponentes de la comedia burguesa formaron parte del repertorio de la Compañía Nacional. Juan Ignacio Luca de Tena con *De lo pintado a lo vivo* (28 de marzo de 1944), Enrique Suárez de Deza con *El anticuario* (22 de diciembre de 1947), basado en la obra de Charles Dickens *The Christmas Carol* y *El calendario que perdió siete días* (12 de enero de 1950).

José María Pemán, prolífico dramaturgo que cultivó los más variados géneros, desde el drama histórico hasta la comedia disparatada, activo militante del partido en el poder tuvo, pese a ello, escasa relevancia en la programación del María Guerrero, si se tiene en cuenta que monopolizaba los demás escenarios madrileños. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa tan sólo escenificaron dos obras suyas: *El testamento de la mariposa* (27 de enero de 1941) y *Electra* (14 de diciembre de 1949).

Otro de los autores significativos del momento que destacó en el repertorio del Teatro Nacional fue Joaquín Calvo Sotelo. *Plaza de Oriente*, estrenada triunfalmente en 1947, se repuso varias veces y se incluyó en las giras internacionales de la compañía. La comedia evocaba, en clave humorística, cincuenta años de vida española a través de una familia. Pese al tono suave y tierno del texto, Calvo Sotelo dejaba traslucir un punto de vista crítico respecto a ciertos aspectos del régimen al que, paradójicamente, estaba afiliado. Quizá por este motivo no levantó sospecha alguna en la mente de los censores. O quizá la causa fuera el enfoque desenfadado que le dió el autor a su argumento.

En esta misma clave escribían aquellos dramaturgos que cultivaban el teatro de humor. Dicho género debió su consolidación a las puestas en escena que Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa hicieron de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (17 de diciembre de 1943), de Miguel Mihura y Tono, y de *El caso de la mujer asesinadita* (20 de febrero de 1946), también de Mihura, escrita en colaboración con Álvaro de la Iglesia. Ambos títulos ya indican algunas pautas características de la creación humorística. Los autores que la eligieron como forma de expresión abandonaban los caminos trillados, indagaban en el absurdo y recurrían a la exageración intrascendente para abordar, desde la ligereza, cuestiones de más hondo calado. La hipocresía, la mediocridad espiritual, el poder corruptor del dinero, la rigidez de una sociedad atenazada por sus propios prejuicios, en suma, todo aquello que impide al hombre realizarse como ser humano constituye el tema dominante de sus textos. La acción del teatro de humor suele desenvolverse a un ritmo trepidante; la enrevesada intriga embrolla las situaciones, origina confusión; los golpes de efecto se consiguen por medio de *quid pro quos* o la falta de información, cuyo descubrimiento provoca la sorpresa y el desconcierto. Esta dramaturgia, que surge en España, como respuesta a la necesidad de evasión de un pasado doloroso y un presente frustrante, no era un fenómeno que se producía únicamente dentro de nuestras fronteras. Francia e Inglaterra, apenas salidas de la Guerra Mundial, eran caldo de cultivo para este género. Luis Escobar conocía la escritura dramática que estaba floreciendo en ambos países y seleccionó dos obras destacadas en su lugar de origen: el popular título *El espíritu burlón*, de Noel Coward, que retomaba el estilo y el sarcasmo de Oscar Wilde, así como *El pirata*, de Marcel Achard. Ambos autores jugaban con la ficción y la realidad, creando situaciones fantásticas e inverosímiles en las que la presencia del más allá, aparecía como una



El calendario que perdió siete días *de Enrique Suárez de Deza*.  
*Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía y figurines: Emilio Burgos.*  
*(Enero de 1950).*

*El espectáculo es divertido y de gran belleza estética gracias principalmente a la labor del decorador Burgos, la luminotecnia de Romarate y de los directores que han conseguido magníficos efectos plásticos.*  
*(Eduardo Haro Tecglen. Informaciones (13 de enero de 1950).*

evocación amable de la muerte y de los fantasmas del pasado. Luis Escobar se encargó de la dirección (25 de octubre de 1946) y traducción de Coward, mientras que Conchita Montes hizo la adaptación de Achard, puesta en escena conjuntamente por Huberto Pérez de la Ossa y Luis Escobar (10 de abril de 1945).

El estreno de estas piezas convirtió a los gestores del Teatro Nacional en artífices de la internacionalización del panorama teatral español. Resulta curioso que la crítica considerara dichas representaciones como tentativas experimentales que enriquecían la penuria intelectual vigente. Valoración inexacta, si evaluamos el contexto europeo pero, comprensible, si tenemos en cuenta el escapismo imperante en la cartelera madrileña: *astracanas* y *torradismo*, melodramas policíacos, resurgir de la zarzuela y el folklore... No es de extrañar que, en dicho marco, el teatro italiano fuera recibido con los brazos abiertos. Sin embargo, los autores que llegaron a Madrid durante la primera mitad del siglo, no eran representativos del arte dramático que se estaba gestando en Italia: ni Betti, ni Fabbri, Squarzina, Bompiani, Terroni o De Filippo, aparecen en nuestros escenarios. Sí lo hace, en cambio *Hombre de partido*, de Rino Alessi, estrenada en el María Guerrero el 6 de junio de 1940, según la versión de Antonio Fantucci. Director del Piccolo Teatro de Trieste, Rino Alessi también se dedicó a la escritura dramática, tomando como fuente principal de inspiración los grandes acontecimientos de la Historia. Hacia mediados de los años 30, Emma Grammatica representaba habitualmente sus obras dentro de los dramas de tono patriótico o fascista de su compañía. *Hombre de partido* denunciaba el caos familiar y social que provocan los errores de la democracia, la doctrina liberal o los ideales proclamados por la Revolución Francesa. La primicia se anunció en la capital como “un estreno excepcional”, a causa del triunfo obtenido en Alemania e Italia. También lo cosechó en el Madrid de la inmediata posguerra: su estreno estuvo dedicado a la colonia italiana, compuesta de diplomáticos, intelectuales y excombatientes, que residía en España.

Tres años más tarde Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa ponen en escena *La muerte en vacaciones*, de Alberto Casella. La obra, traducida por Fernando de Igoa reflexionaba sobre la muerte, su poder de fascinación y su relación estrecha con el amor absoluto. Aunque había obtenido un éxito internacional, fue acogida por el público con cierta frialdad. Por su parte, la crítica se mostró intransigente con Alberto Casella pues, a decir de algunos, se aventuraba con excesiva superficialidad en una problemática sagrada para la sociedad española, la relación del ser humano con el más allá:

Profundiza poco en la filosofía a que se presta el tema, con todo su simbolismo, sin que la sustancia trágica de las situaciones llegue directamente al público con el escalofrío de la emoción (...) Sus peroratas reiterativas llegan a cansar al espectador.<sup>17</sup>

El ideal burgués que determinó, de forma constante, las líneas programáticas del Teatro Nacional aparece reflejado explícitamente entre 1940 y 1942. Durante este breve periodo, se produjo una suerte de *colonización religiosa* del escenario oficial. El primer caso se dio en la Navidad de 1940, cuando Genaro Xavier Vallejo puso en escena *Belén*, con una cuidada escenografía de Víctor María Cortezo. Un año después, la compañía france-

sa de Eve Francis estrenaba *L'Annonce faite à Marie* del autor cristiano Paul Claudel. Pero, sin duda, el ejemplo más ilustrativo fue la representación de *Maternidad*, (9 de marzo de 1942) retablo de María Madariaga, interpretado por la Compañía Teatral de Acción Católica, bajo la dirección de Huberto Pérez de la Ossa. La representación clausuraba la Semana de la Madre Cristiana, organizada entre, otras actividades, por el mencionado colectivo. Tuvo tanto éxito que la función se repuso unos días después, el domingo 15 de marzo a las cuatro de la tarde, para atender la petición unánime de numerosas familias.

Un mes más tarde se reponía *Teresa de Jesús* (8 de abril de 1942), de Eduardo Marquina. El retablo, fruto de una minuciosa documentación histórica, recogía los episodios más significativos de la vida de la Santa (1515-1582) que reformó la Orden de Nuestra Señora del Carmen. Sin embargo, el autor mezclaba realidad y fantasía, personajes biografiados y seres ficticios, declaraciones auténticas y diálogos inventados. Le texto exaltaba la fe, la piedad y el sentimiento religioso por medio de una versificación concisa, flexible y lírica, propia del teatro marquiniano. La crítica recalcó el acierto de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa al recuperar la obra, estrenada hacía diez años, pues poseía “valores permanentes de eternidad que le hacen entrar de lleno en las antologías”<sup>18</sup>.

La programación de 1942 concluía con *El Retablo milagroso*, de Javier Burgos y Figarelo a quienes los gestores del Teatro Nacional encargaron la dirección de su propio texto. Pusieron a su disposición algunos actores de la Compañía Nacional: en el reparto figuraban Ricardo Calvo, Társila Criado, Adela Calderón, Alfonso Candel y Rafael Calvo Revilla. Escrita en verso, la pieza narraba la historia del cuadro de *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro*. La fábula se iniciaba en el siglo XV, cuando un monje pinta el lienzo que el título mencionado indica, en una escuela de bellas artes del monte Athos (Grecia) y concluye el día de su consagración, en Roma, bajo el pontificado de Pío IX. “Figarelo” declaró, en las páginas de *ABC*, que había escrito el texto inspirándose de las “comedias de santos” de Calderón de la Barca<sup>19</sup>. El objetivo y la tradición de su compañía radicaban en la divulgación de la religión católica a través de la forma teatral. Por tanto, *El retablo milagroso* recibió el respaldo lógico de público y crítica, pero sin grandes entusiasmos, dada su escasa calidad literaria.

### *Los temas metafísicos*

Pese al panorama trazado hasta ahora, la programación del Teatro Nacional presentaba una peculiaridad que la distingue del resto de los escenarios madrileños. En ese complejo contexto conformado por las expectativas del público burgués, la coacción de la censura y las escasas novedades teatrales, el equipo directivo luchó por la dignificación del arte dramático apoyándose en unos textos de cierto calado intelectual y social. En este sentido, el eje temático de *Llegada de noche*, de Hans Rothe, estrenada el 7 de diciembre de 1940 en la versión de Alberto García Sastre, es significativo: al autor ahonda en la singularidad del ser humano frente a la colectividad, la relatividad de las convicciones y de lo que se percibe como real. Basándose en un suceso ocurrido durante la Exposición Universal de París de 1877, Hans Rothe relata la peripecia de una joven, cuya percep-

ción de la realidad no conviene a la *verdad oficial*, establecida por la colectividad, la cual intenta hacerle creer que sus creencias no tienen fundamento, pues son fruto de su imaginación. En *Llegada de noche* la realidad manipulada debía prevalecer así sobre la del individuo, incluso a costa de su ceguera moral. Se trataba de un conflicto político, casi estratégico, entre la libertad individual y el interés general. El dinamismo de la acción escénica, hábilmente puesta en escena por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, la multiplicidad de los espacios donde se desarrollaba la obra, la multitud de personajes que intervenían, así como el suspense mantenido por Hans Rothe hasta los últimos instantes del relato escénico, fueron los factores que determinaron el triunfo de la obra en la sociedad madrileña.

Gracias a su espíritu abierto y su curiosidad intelectual por las creaciones dramáticas extranjeras, los directores del María Guerrero fueron los primeros que difundieron en España el teatro de John Boyton Priestley. Todas las obras del escritor inglés confluyen en una crítica ácida de la sociedad del siglo XX, cuyo tono, a menudo teñido de humor, recuerda al de Charles Dickens. Luis Escobar decía de él:

El escritor John Boyton Priestley aún no es muy conocido del público español, a pesar de su condición de precursor de la literatura universal contemporánea; condición que ha alcanzado, gracias a sus obras y novelas de un realismo profundo.<sup>20</sup>

En cambio, en *La berida del tiempo*, dirigida por Luis Escobar en noviembre de 1942, Priestley construye una reflexión sobre el tiempo y el modo inevitable en que erosiona la existencia y las relaciones humanas. Por otro lado, en este marco de búsqueda de nuevas obras para el repertorio debe situarse, asimismo, el estreno de *Nuestra ciudad* (18 de octubre de 1945) de Thornton Wilder, que marcó un hito en la década de los 40. Se trataba de un texto muy estilizado que reconstruía la vida cotidiana de una pequeña ciudad típica a lo largo de varios años y que simbolizaba la evolución de la clase media americana. La historia de Wilder no sólo conmovió al gran público y recibió los elogios unánimes de la crítica. Hizo mucho más: cambiar la vida de futuros artistas que optaron por tomar el camino de la creación como única vía de realización personal. José Luis Alonso fue uno de ellos. Así lo evidenciaron sus palabras:

Me causó gran impresión el estreno de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, dirigida por Luis Escobar en el María Guerrero, teatro que era como una isla de buen gusto y calidad en medio de aquel panorama chabacano y deprimente de la posguerra. Después de ver *Nuestra ciudad* tomé una decisión. Decisión que me guardé muy mucho de decirla a mi familia: “Ni diplomático ni ingeniero. Yo tengo que dedicarme a este oficio tan hermoso”.<sup>21</sup>

A la calidad del texto, que había obtenido el Premio Pulitzer en 1938 y que aún es, actualmente, uno de los grandes clásicos de la escena americana, se unió una puesta en escena habilidosa y ágil, embellecida por la creación luminotécnica de Rafael Martínez Romarate y la excelente interpretación del elenco.

Luis Escobar dio a conocer las joyas de la literatura rusa con la adaptación de dos novelas de Fedor Dostoievski: *Los endemoniados*, estrenada en 1944 y *Crimen y castigo*, en 1949.



Gyenes

En la ardiente oscuridad de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía y figurines: Fernando Rivero. (Diciembre de 1950).



Gyenes

Crimen y castigo de Fedor Dostoievski. Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía y figurines: Víctor María Cortezo. (Marzo de 1949).

Ambas obras, de las que emana la característica nostalgia eslava, analizan el sentimiento de culpa, la soledad del ser humano, así como el perpetuo conflicto entre los deseos individuales y los requisitos de la colectividad. Estas apuestas arriesgadas actuaban como poderosos desinfectantes de la *epidemia escapista*: la crítica insistía en el máximo nivel artístico alcanzado por el Teatro Nacional gracias a la actitud independiente y polémica de sus gestores. Miguel Ródenas, refiriéndose al estreno de *Los endemoniados* ensalzaba la labor escénica e interpretativa. Respecto a la versión que Luis Escobar realizó en colaboración con Arvid de Bodisco el mismo cronista precisó:

El ambiente acaso supera a la descripción que en su libro hace de los prolegómenos revolucionarios de su país Fedor Dostoiewski. (...) La obra está saturada de un ambiente sombrío y en su magnificencia —“razón” de locos exaltados, de febriles y beodos— llega a producir angustia en el espíritu. Esto es precisamente el teatro: hacer al espectador entrar en el drama, comprenderlo y admirarlo, y esto lo han logrado íntegramente con habilidad maestra.<sup>22</sup>

En cuanto a la segunda obra del mismo autor, *Crimen y castigo*, ésta destacó gracias al carácter innovador de la escenografía que diseñó Víctor María Cortezo: el artista plástico concibió un decorado simple y metafórico, animado por un juego de luces tenebroso, que reflejaba la angustia, la muerte y el sufrimiento, elementos presentes a lo largo de todo el texto. El vestuario era sobrio, la simplicidad de sus formas y la austeridad de sus colores correspondían a las exigencias expresivas de los personajes.

En el ecuador del siglo subió por primera vez al escenario del Teatro Nacional un autor que había revolucionado las tablas del Español hacía apenas un año con *Historia de una escalera*: Antonio Buero Vallejo. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, impresionados por la fuerza dramática de un texto que quebrantó el ostracismo en que se encontraba nuestra dramaturgia, y que se atrevía a hablar de las clases sociales desposeídas, se apresuraron a estrenar *En la ardiente oscuridad*, el 1 de diciembre de 1950. La introducción del teatro simbólico y trágico de Antonio Buero Vallejo en la sede oficial, rigurosamente controlada por el Estado, tuvo una trascendencia decisiva a lo largo de la década que se estaba iniciando. Los críticos más reaccionarios atentaban sistemáticamente contra su nuevo teatro social, cuyas claves ya aparecían sintetizadas en *Historia de una escalera*. Su obra iba a inspirar a todo un grupo de escritores denominado la Generación Realista que echará por tierra las convenciones de la dramaturgia burguesa. La actitud contestataria de estos autores constituirá un obstáculo fundamental para el estreno de sus obras, examinadas minuciosamente por la censura. Su coacción les obligará a ocultar sus reivindicaciones y protestas, recurriendo a todos los recursos lingüísticos y formales posibles. Tal es el caso de Antonio Buero Vallejo: para escapar del control estatal, puebla sus obras de símbolos e imágenes poéticas, que ocultan una crítica acerba de la España franquista.

La frustración causada por la falta de libertad se plasmaba, teatralmente, en el predominio de unos personajes víctimas de alguna deformación física, que les impide llevar una existencia normal. Por ello, la acción de *En la ardiente oscuridad* se desarrolla en un

centro de integración social para ciegos, poblado de seres solitarios e introvertidos, en pugna constante contra infranqueables tinieblas. Tienen miedo, pero son capaces de ver más allá y descubrir otra realidad. Ello indica que Antonio Buero Vallejo no pierde la esperanza, presente que los ciegos serán capaces de vislumbrar un día la luz anhelada. Evidentemente, tanto la ceguera como la fe en un futuro mejor adquirieron una significación profundamente social, muy vinculada a la realidad de los años cincuenta.

Sorprende comprobar —considerando las circunstancias ya apuntadas— que en el Teatro Nacional aparezcan tres obras cuya acción se desenvuelve en un ambiente de guerra y exilio. Luis Escobar estrena *Gente que pasa*, de Agustín Foxá y José Vicente Puente el 30 de octubre de 1943, y dirige junto a Huberto Pérez de la Ossa *Tren de madrugada*, de Claudio de la Torre (24 de abril de 1946) y *Siempre*, de Julia Maura (19 de enero de 1951). Cada uno de estos textos se aproximaba a las mencionadas problemáticas de un modo singular: aunque se puedan establecer paralelismos con el pasado español, el conflicto bélico al que aludían los autores era el acontecido fuera de nuestras fronteras. La *Gente que pasa* eran los exiliados provenientes de Europa que acudían a Madrid en 1941 para intentar llegar a América y escapar del infierno de la Segunda Guerra Mundial. En cambio, Claudio de la Torre no introducía alusiones temporales o geográficas tan precisas en su *Tren de madrugada*, aunque éstas eran fácilmente identificables: una multitud de individuos atemorizados se hacinaban en el vagón de un ferrocarril, forzados a emigrar de su lugar de origen. Se sucedían las anécdotas, que iban trazando el fresco desesperanzador del exilio: reacciones provocadas por el terror, delaciones, evasión de cuatro de los conducidos... pero en todas ellas, la angustia y el riesgo se aglutinaban en un mismo afán de libertad. Por su parte, Julia Maura utilizó la guerra europea como coyuntura trágica que impide la realización personal. La violación de los derechos humanos; la crueldad y el absurdo enfrentamiento bélico; la reflexión sobre el tiempo y su poder unificador de los acontecimientos, constituyeron la base temática de *Siempre*. Proclamando un pacifismo bien argumentado, la autora concebía el amor como fuerza redentora capaz de derribar los avatares más insospechados de la existencia.

La creación del Teatro Nacional origina un cambio radical en el concepto del espectáculo: se convierte en una obra cultural cuya función consiste en enriquecer el patrimonio, no sólo mediante la recuperación de lo clásico nacional y extranjero, sino también con la presentación de novedades nacionales y foráneas. La posibilidad de programar sin depender de las recaudaciones de taquilla implica la aparición del director artístico, figura inherente al funcionamiento del teatro oficial que, a su vez, lleva aparejada la consolidación del director de escena en tanto que responsable absoluto y unificador de la organización de los diversos elementos escénicos: desde la labor interpretativa hasta la creación plástica. La circunstancia origina un cambio de eje en el hecho teatral: el público que antes acudía a la sala de espectáculos para ver lo que había escrito un autor determinado, atraído a su vez por la notoriedad de los primeros actores, ahora se interesa más por la propuesta artística del *realizador* de la representación. En este sentido, la reforma más determinante operada por el Teatro Nacional fue el derecho de sus directores artísti-

cos a elegir los miembros del elenco para cada obra. En los demás teatros, la persona que debía asumir la responsabilidad del reparto era el autor, según lo establecido en el artículo 84, tal y como informaba el *BOE*.

Recordemos que la figura del director de escena empezó a surgir gracias a la labor de Cipriano Rivas Cherif al frente del TEA. Sin embargo, aún se trataba de un caso aislado y el estallido de la Guerra Civil interrumpió todos los progresos aportados por el creador. Luis Escobar tomó el relevo y forjó, con su sistema de trabajo, la identidad del director único, situado por encima de los demás profesionales (en contraposición al sistema estelar antiguo), a la manera de un maestro de ceremonias. La responsabilidad profesional de recrear estéticamente la palabra escrita contribuyó a fragmentar el proceso de gestación artística en múltiples etapas. Tomando como referencia la labor realizada por Luis Escobar entre 1940 y 1952 en el María Guerrero, se puede desglosar la labor del director de escena en los siguientes puntos: atención permanente a la actualidad teatral; lectura y selección de textos en función de unos criterios artísticos, sociales y económicos; análisis y comprensión de la temática y estructura de la obra junto con los actores; prolongación del periodo de ensayos; co-creación plástica con el escenógrafo y el figurinista. Advertimos, sin embargo, que falta una etapa: elección por parte del director, de un punto de vista personal respecto a la perspectiva del autor. Ello se debe a que la fidelidad al texto era, aún a mediados del siglo XX, una obligación inquebrantable. Se consideraba el verbo como un estamento sagrado. Así lo demuestran las insistentes recomendaciones de Arturo Carbonell pronunciadas durante una conferencia en 1954 titulada *Experiencias y consejos de dirección escénica*: el literato recomendaba “ensayos a conciencia siguiendo al pie de la letra las instrucciones dadas por el autor”<sup>23</sup>. Por este motivo fue tan escandalosa la labor conjunta de Luis Escobar y Salvador Dalí respecto al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Lo que censuraban, tanto los espectadores como los críticos, era la libre interpretación que director y escenógrafo hicieron de los preceptos clasicistas. Abramos las páginas del *Noticiero Universal* de noviembre de 1949:

Despojar a la obra –su versión literaria original es respetada íntegramente– de sus auténticos matices, de sus formas externas, tan vivas de expresión como su fondo y poesía, restándole emoción y diluyendo su configuración estética, es (...) una irreverencia.

Aún quedaba mucho camino por delante. La labor del director debía evolucionar hacía una participación más activa en el proceso de creación, dejar de circunscribirse a la voz e intenciones del autor, precisamente para enriquecerlas con las suyas propias. Es preciso tener en cuenta que era un momento difícil para el arte de la dirección escénica: no existía una formación especializada, los viajes al extranjero (en Europa sí existía una escuela más antigua en este terreno) no estaban al alcance de todos, los medios técnicos eran escasos y rudimentarios, la escenografía estaba dando sus primeros pasos. Tanto el decorado como los figurines mantenían la tradición realista de principios de siglo y se prestaba una atención especial a los detalles ambientales. El escenario solía sobrecargarse innecesariamente, el cometido principal del escenógrafo consistía en *adornar* la obra lo más estéticamente posible.



*Siempre de Julia Maura.*  
*Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía y figurines: Emilio Burgos.*  
*(Enero de 1951).*

## La transición

El Ministerio de Educación Nacional pasa a denominarse, en 1951, de Información y Turismo. Paralelamente, el nuevo Ministro, Gabriel Arias Salgado, decide operar cambios en la organización del Teatro Nacional. Por su parte, Luis Escobar, tras un enfrentamiento con el político presenta su dimisión y abandona su cargo, junto con Huberto Pérez de la Ossa, en el verano de 1952. Esta reforma administrativa impuso un sistema rotativo de turnos en la dirección del María Guerrero, sin ningún tipo de línea de gestión definida, lo que originó un eclecticismo notable en su programación. Entre finales de 1952 y 1953 se sucedieron espectáculos, directores y compañías de muy diversas características artísticas. Las obras permanecían en cartel aproximadamente unos quince días: todos querían aprovechar la ausencia de un responsable único para ocupar el escenario oficial. Por este motivo, es tan extensa la nómina de artistas que presentaron sus montajes en el Teatro Nacional durante este breve periodo.

Manuel Collado puso en escena cuatro títulos: *Fantasia 1900*, una recopilación de comedias de Carlos Arniches (14 de agosto de 1952); *Matrimonio a dosis*, de J. Jenz y R. A. Roberts (5 de septiembre de 1952); *Triángulo*, de Gregorio Martínez Sierra (20 de septiembre de 1952) y *El Cántaro roto*, de Von Kleist (29 de diciembre de 1953). José Gordón, proveniente del grupo experimental Arte Nuevo escenificó *Verano y humo*, de Tennessee Williams, según la versión de Antonio de Cabo (7 de octubre de 1952). Enrique Diosdado dio a conocer *Un día de abril*, de Doddie Smith, adaptada por Conchita Montes (30 de octubre de 1952) y repuso *Servir*, de Jacinto Benavente (22 de enero de 1953). Carlos Fernández Cuenca dirigió *Diez minutos de parada*, de Azorín y *¿Quién soy yo?* de Ignacio Luca de Tena (Febrero de 1953). Joaquín Calvo Sotelo estrenó su última obra *El jefe*, el 5 de marzo de 1953 y un mes después Nicolás González Ruiz presentaba *La sacristía*, de Clemencia Laborda.

Simultáneamente, y en el contexto de este maratón heterogéneo de primicias y reposiciones, se produjo durante la temporada de 1952/1953 una verdadera invasión estudiantil de las tablas del María Guerrero. La mayoría de los TEU madrileños se congregaron allí para representar obras contemporáneas, entre las que destacaba la dramaturgia extranjera. La Facultad de Filosofía y Letras escenificó *El momento de tu vida*, de William Saroyan (10 de marzo de 1953), traducida por Andrés Morris, bajo la dirección de Juan García Atienza. La Facultad de Veterinaria eligió *Música en la noche*, de J.B. Priestley, puesta en escena por María E. Gallardo y Miguel Narros (25 de marzo de 1953). La Facultad de Periodismo de Madrid seleccionó *Nunca pasa nada*, de Carlos Talamás y *Admeto*, de J.A. Novais Tomé (3 de junio de 1953). La Escuela Superior de Comercio recuperó *Juan Gabriel Borckman*, de Ibsen, dirigida por Fernando Albert. Por su parte, el Teatro Español Universitario repuso *Desde Toledo a Madrid* (17 de septiembre de 1952) y *La farsa de Micer Patelin* (22 de septiembre de 1952), puestas en escena por Salvador Salazar, así como *El Cartero del Rey*, de Rabindranath Tagore, dirigida por Modesto Higuera (2 de octubre de 1952). A esta movilización acudió, incluso, el Teatro dos estudiantes da

Universidade da Coimbra con *La embarcación del infierno y la embarcación del purgatorio*, de Gil Vicente (22 de septiembre de 1952).

Sin lugar a dudas, lo más notable de la temporada se lo debemos al Ciclo de Teatro Popular Universitario, patrocinado por el TEU. Aparte de *Una bomba llamada Abelardo*, cuyo estreno (6 de mayo de 1953) proyectó a Alfonso Paso como creador humorístico eficaz y aglutinador de masas, es preciso recalcar la trascendencia de *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, dirigida por Gustavo Pérez Puig (18 de marzo de 1953) y protagonizada por Adolfo Marsillach, Miguel Ángel Gil, Félix Navarro, Juanjo Menéndez, Agustín González y Fernando Guillén. Con dicha obra, el autor conquistaba definitivamente a la juventud universitaria: la renovación que estaba intentando llevar a cabo el movimiento estudiantil descubrió en él a su máximo representante. De hecho *Escuadra hacia la muerte* era el primer texto de agitación social llevado al escenario después de la Guerra Civil. Rompía con el teatro hueco y escapista que había dominado la década anterior, no sólo formalmente sino también por la naturaleza polémica de sus planteamientos. Alfonso Sastre contraponía tiranía militar y anarquía, en un debate dialéctico sin mensaje claro ni panfletario. Se limitaba a exponer los hechos con una lógica aplastante: los soldados de la escuadra domesticados por el cabo Goban, matan al opresor, creyendo liberarse del yugo represivo. Pero una vez aniquilado el poder autárquico, son incapaces de asumir su responsabilidad o de derribar la inmovilidad moral que los atenaza. Pese a que el drama debía representarse en sesión única, el triunfo fue tan arrebatador que prosiguió en cartel unos días más. Sin embargo, un oficial del Estado Mayor Central del Ejército, enterado del anti-militarismo de la obra, comunicó a la censura la gravedad del asunto. *Escuadra hacia la muerte* se prohibió a la tercera representación.

Otro caso de turbulencia política —aunque no tan sonado— lo protagonizó el estreno de *El jugador*, de Ugo Betti, que clausuraba el Ciclo de Teatro Popular Universitario. El texto, adaptado por Enrique Rincón y dirigido conjuntamente por Pilar Fernández Labrador y Fernando Cobos tenía unos antecedentes vinculados a la transición política italiana. Con la caída del fascismo en 1945 y la subida al poder de la democracia cristiana con De Gasperi, la dramaturgia de autores como Ugo Betti, De Filippo, Terroni o Diego Fabbri iba a aterrizar, paulatinamente, en los escenarios madrileños a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. *El jugador*, formaba parte de los dramas que Ugo Betti escribió durante la posguerra. Éstos se basaban en un mecanismo inquisitivo que revelaba las lacras de una humanidad quebrantada por la desgracia y el rencor, circunstancia que la aprisionaba en el círculo infernal del odio y la insolidaridad. No es de extrañar, pues, que la repercusión de la obra en la sociedad española estuviera coartada por la censura, la cual la sometió al juicio de su asesor religioso. Su dictamen fue el siguiente:

Obra psicológica y pesada, con pretensiones doctrinarias. Confusamente sienta afirmaciones o teorías sobre el valor del bien y del mal, sobre la justicia divina, etc., inadmisibles por heterodoxas, que impiden su autorización, si no es para alguna representación de cámara y con las tachaduras que se indican.<sup>24</sup>

Realizados los obligados cortes en el texto, se permitió su montaje en una función única: sólo tuvieron derecho a presenciarla personas mayores de edad pertenecientes al Sindicato Español Universitario.

A raíz de estos acontecimientos, que dieron una nota de color trascendente a la temporada oficial de 1952/53, el Ministerio de Información y Turismo designó a Alfredo Marquerie, crítico de *ABC* con experiencia en la dirección escénica, para que asumiera la programación de la siguiente. Los objetivos del nuevo gestor se fundamentaron en la difusión de textos que abordaran una problemática universal, así como en la recuperación de obras de autores españoles olvidados. A su vez, pretendió encontrar un término medio entre calidad y comercialidad pues la subvención estatal seguía siendo exactamente la misma desde 1940: 2.000 pesetas, ¡cuando los gastos de una jornada superaban las 10.000 pesetas! Teniendo en cuenta las mencionadas consideraciones, Alfredo Marquerie puso en escena dos obras inglesas: *El amor de los cuatro coronales*, de Peter Ustinov, adaptada por Luis de Baeza (25 de septiembre de 1953); *El cuarto de estar*, de Graham Green, traducida por Álvaro de Zárata (12 de enero de 1954), así como *Fin de siglo*, una recopilación de textos breves de Enrique Gaspar (4 de diciembre de 1953) y *Otoño del 3006*, de Agustín de Foxá (11 de marzo de 1954), autor muy popular en aquel momento.

Durante el brevísimo periodo (un año) en que Alfredo Marquerie encabezó el Teatro Nacional se registran dos estrenos importantes: *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura (18 de enero de 1954) y *Soledad* de Miguel de Unamuno (16 de noviembre de 1953). El primero, puesto en escena por Gustavo Pérez Puig y su Teatro Popular Universitario, significó la consolidación definitiva del autor. Punzante y aguda crítica de la burguesía y de los falsos valores en que se sustenta, su obra rechazaba rotundamente el tópico cómico para provocar no la carcajada, sino la sonrisa reflexiva. En cambio, *Soledad* dirigida por José Luis Alonso y Carmen Troitiño, supuso la recuperación de un autor clave de la escritura contemporánea: Miguel de Unamuno. Aunque se representara en el círculo cerrado y minoritario del Teatro de Cámara, por fin cobraba sentido la diatriba amarga y tierna del autor contra una España embrutecida. Fiel a su línea habitual, el Teatro de Cámara también ofreció otros espectáculos de calidad en el María Guerrero, que contribuyeron a la divulgación de la dramaturgia foránea actual: *El bello indiferente*, de Jean Cocteau (16 de noviembre de 1953), *Cecilia o La Escuela de los padres*, de Jean Anouilh (22 de febrero de 1954), ambas adaptadas por Antonio de Cabo; *El deseo bajo los olmos*, de Eugène O'Neill (03 de febrero de 1954), así como un homenaje a "Azorín" titulado *Lo invisible*.

## Claudio de la Torre

Claudio de la Torre era un hombre de extensa cultura y polifacéticas vocaciones. Ganador de varios premios literarios, excelente conocedor de la lengua inglesa, experimentado traductor, conocido realizador cinematográfico, con unas cuantas puestas en

escena a sus espaldas... su perfil reunía todas las características adecuadas para relevar a Alfredo Marquerie al frente del Teatro Nacional. Todas estas aptitudes profesionales influyeron en su gestión, así como en sus montajes. Por ejemplo, su faceta de escritor determinó radicalmente su concepto de la dirección escénica, especialmente durante las primeras temporadas: privilegiaba la palabra, a veces incluso, en detrimento de los demás elementos que componían la representación. Aún así, no olvidaba la importancia estética de la escenografía, casi siempre realizada por Emilio Burgos, pero le atribuía una función ornamental y no expresiva. El trabajo con el actor y el análisis textual eran las dos pautas que marcaban sus escenificaciones. Por este motivo, rechazaba recurrir al apuntador y alargaba el periodo de ensayos hasta que los actores lograran dominar completamente su papel.

Con el nombramiento de Claudio de la Torre se inició una nueva etapa de estabilidad que duró seis años. Los objetivos que se fijó el director artístico pueden sintetizarse en los siguientes aspectos: afianzamiento del teatro español actual con especial atención a los dramaturgos de la última hornada y promoción de la creación dramática extranjera. El teatro clásico pasaba a un segundo término, aunque se produjeron cuatro reposiciones significativas: *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós (23 de septiembre de 1959), *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega (30 de noviembre de 1955), *¡Muérete... y verás!*, de Bretón de los Herreros (5 de diciembre de 1956) y *La malquerida*, de Jacinto Benavente. Ésta fue la obra elegida por Claudio de la Torre para representar a España en el II Festival Internacional de Arte Dramático celebrado en el Teatro Sarah Bernhardt de París durante el mes de julio de 1955. Figuraban en el reparto: Carmen Seco, Amelia de la Torre, Amparo Rivelles, Pepita C. Velázquez, Tina Gascó, Luchy Soto, Aurora Redondo, Enrique Diosdado, Rafael Bardem, Rafael Romero, Manuel Arbó y Luis Peña.

#### *Autores españoles contemporáneos*

Dado que entre 1954 y 1960 apenas acceden a los escenarios españoles dramaturgias de carácter renovador, pues los autores capaces de crearlas estaban en el exilio (Max Aub, Jacinto Grau, Rafael Alberti, Gregorio Martínez Sierra, Pedro Salinas, José Antonio Rial o José Bergamín), la oferta teatral mantiene las pautas de la década anterior. El Teatro Nacional, catalizador de las tendencias definitorias del periodo, refleja claramente esta situación. Además, si tenemos en cuenta el escaso presupuesto destinado a la organización de sus actividades, comprendemos que Claudio de la Torre se viera obligado a programar obras que correspondieran a las expectativas del público. En este sentido, el género que cosecha mayores éxitos de taquilla era la comedia de humor, de la que encontramos ya algunas muestras a finales de la gestión de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Con la llegada del nuevo director artístico, el repertorio de la Compañía Nacional se centró en la producción de obras moralistas y sentimentales cuya percepción del mundo se caracterizaba por cierto espíritu hedónico.

Edgar Neville, humorista de raza que se reveló como maestro en el dominio del diálogo desde el estreno de *El baile*, era quizá el máximo exponente, después de Alfonso

Paso, de dicha filosofía. Juglar del verbo, hábil manipulador de unos personajes esquemáticos y orador supérfluo de pretensiones humanistas, sus obras *enganchaban* al espectador por la naturaleza amable y anticrítica de sus planteamientos. *La vida en hilo* plas-maba perfectamente esta postura respecto a los conflictos humanos, pese a la conocida animadversión del autor hacia la monotonía social, el formalismo y la intolerancia. En esta comedia, estrenada por Claudio de la Torre el 5 de marzo de 1959, expone el dilema de una chica joven que debe elegir entre “un hombre muy bueno, muy honrado, muy de derechas, trabajador, rico..., pero horriblemente pesado (...) y un artista, un bohe-mio”<sup>25</sup> que es todo alegría, naturaleza, libertad y frescura. La joven se equivoca y decide compartir su vida con el que nunca logrará hacerla feliz. En lugar de ahondar en la dis-yuntiva, a la que Edgar Neville podía haber conferido un sentido mucho más amplio y trascendente, el dramaturgo se limitó a esbozar una circunstancia directamente provo-cada por las normas de comportamiento que imponía el ideal burgués. *ABC* consideró la comedia en los siguientes términos:

En esta versión enteramente revisteril y cinematográfica, los tipos, el diálogo, las situacio-nes, tienen en general bastante gracia, ya que como todo está apoyado y expuesto en ten-sión y traza caricaturescas, lo que importa es reír, sin pensar demasiado en los procedimien-tos que el autor emplea para llegar a esa finalidad.<sup>26</sup>

El hedonismo que emana del teatro de humor figura asimismo en *La última opereta*, compuesta conjuntamente por Tono y Jorge Llopis y estrenada por Claudio de la Torre el 17 de abril de 1960, con una ostentosa escenografía de Emilio Burgos. La comedia narra el amor surgido entre un Monarca en el exilio y una romántica secretaria de filia-ción socialista. Ambos autores, aparte de divertir con las paradójicas situaciones que la circunstancia provoca, pretendían demostrar que ni el protocolo, ni las utopías revolu-cionarias pueden solucionar los conflictos del pueblo. El único camino para ello es el res-peto de un valor universal: la convivencia en el amor y la verdad.

Abordar temáticas que apuntaban hacia cuestiones de gran magnitud desde una sen-cillez risueña y desenfadada era la postura habitual de autores como Alfonso Paso, cuya prolífica producción monopolizó los escenarios durante la segunda mitad del siglo. La doble pretensión del autor de conquistar el favor del público y abordar una problemá-tica de índole social, dieron como fruto una peculiar forma de expresión teatral: la tragico-media. Tanto *Los pobrecitos* como *Catalina no es formal* o *La boda de la chica*, incluidas en la programación de 1957, 1958 y 1960 respectivamente, se inician desde la farsa, pero adquieren poco a poco un cariz más serio y humano. A causa de dicha característica, el teatro de Alfonso Paso fue objeto de persistente discusión, pues la crítica no sabía cómo clasificarlo. El autor reaccionó contra esta polémica publicando unas declaraciones que denotaban su buen conocimiento de las vanguardias europeas y definían sus pretensio-nes personales:

Se ha dicho, y con razón, que *social* es un término vago y poco definitorio aplicado al tea-tro. Por ejemplo, Bertolt Brecht está considerado por muchos como un autor *social* –vamos



Gyenes

La boda de la chica *de Alfonso Paso*. Dirección: *Claudio de la Torre*. Escenografía: *Emilio Burgos*.  
(Enero de 1960).

a entendernos—. A mí, también por ejemplo, el más bello y sólido texto social que se ha escrito, de treinta años a esta parte, en teatro, me parece *Llama un inspector*. Y su autor, Priestley, está considerado como un burgués apático, a treinta millones de años luz de la preocupación social de nuestro tiempo. Tal vez Priestley no pretendiera hacer una obra social. Es lo mismo. Acertó de lleno. Hay quien ha querido ver la base del teatro social en el conflicto individuo-sociedad. Es posible. Todavía calzo pocos puntos para meterme en esos vericuetos, aunque debo confesar que tengo mi opinión sobre el asunto. Lo que sí quiero afirmar es que *La boda de la chica* no es, enteramente, teatro social, a pesar de sus pobres. Y sí lo es *Cena de matrimonio*, a pesar de sus ricos. *La boda de la chica* no entraña ninguna protesta, no señala ningún defecto social, no va más allá de su propio plano, no suscita ulteriores consideraciones (...). Si ante *La boda de la chica* nos hacemos terribles preguntas, debo advertir a ustedes que igual nos las podemos hacer ante miles de cosas. No es el objeto quien nos obliga a meditar, en este caso, sino algo interior, en nuestra conciencia, que *La boda de la chica* pone en marcha sin pretenderlo.<sup>27</sup>

La cuestión social era una constante en aquellos años, desde que Antonio Buero Vallejo la lanzó como una bomba de relojería en el escenario del Español con su *Historia de una escalera*. Sin embargo, como podemos deducir de la actitud defensiva de Alfonso Paso, el llevar al escenario el lado oscuro de la realidad, provocaba cierto rechazo en la crítica y el público más conservadores, que no comprendían por qué ciertos autores ambientaban sistemáticamente sus obras en los espacios tristes y desolados de los barrios humildes. *Hoy es fiesta*, que se desarrolla en la azotea de un vecindario popular, cuya estructura y mensaje establecen estrechos paralelismos con *Historia de una escalera*, recibió este tipo de consideraciones. Con todo, nada pudo impedir que la obra rebasara las cien representaciones, después de su estreno, el 20 de septiembre de 1956. Según Antonio Buero Vallejo, el camino de la libertad, la vía para alcanzar la felicidad anhelada no reside en la posesión material, sino en la voluntad personal, la fe en uno mismo. Esta temeraria apuesta de Claudio de la Torre, tras el fracaso de público de *Irene o el tesoro* (14 de diciembre de 1954), obtuvo pingües recompensas, tanto artísticas, como económicas. La labor de Emilio Burgos influyó mucho en el acierto: diseñó una escenografía corpórea y realista, estilizada por el juego de luces de Mayoral que ahondaba en la expresividad dramática de las situaciones y realzaba los momentos álgidos de la obra. Sin embargo, pese al relevante papel otorgado a la luz en el montaje de *Hoy es fiesta*, la luminotecnia no solía ocupar un lugar preferente en las escenificaciones del director: Claudio de la Torre consideraba el texto como el valor supremo al que debía supeditarse el resto de los elementos representativos. Sus criterios, al respecto, quedan sintetizados en las siguientes afirmaciones:

Algunos directores, cuando llega el momento de tener que decir algo más de lo que está escrito, pero que está implícito en el diálogo, recurren al sugerente procedimiento de la luz (...). No me parece mal y yo también lo he utilizado a veces. Pero siempre es preferible, aunque las intenciones queden en la sombra, la palabra desnuda.<sup>28</sup>



*La vida en un hilo* de Edgar Neville. Dirección: Claudio de la Torre. Escenografía: Emilio Burgos.  
(Marzo de 1959).

*La carreta*, del puertorriqueño René Marqués se inscribía en la misma línea dramática que la iniciada por Antonio Buero Vallejo, pues el drama explora el desgraciado microcosmos de una familia que abandona el campo para buscar fortuna en los suburbios de la gran urbe. Marginación, pobreza extrema, lucha por la superación de uno mismo y denuncia de un mundo insolidario y sectarista conforman el eje estructural de *La carreta*. Aunque la obra se desarrollara en unos espacios remotos: San Juan de Puerto Rico y Nueva York, el conflicto planteado entroncaba con la realidad española, ya que atentaba contra los valores apacibles y cegadores de una sociedad que no tenía derecho a rebelarse. Las características del argumento ideado por René Marqués dificultaron el montaje de la obra en el María Guerrero. Antes de que *La carreta* se estrenara el 28 de noviembre de 1957, la censura obligó a que se suprimieran varios fragmentos del diálogo, para poder autorizar su exhibición pública. El hecho evidencia que a Claudio de la Torre no le incomodaba su condición de responsable del Teatro Nacional, ni siquiera amedrentaba la osadía de sus elecciones. Así lo prueba también su puesta en escena de *El cuervo*, escrita por un autor cuyo primer estreno en el escenario del María Guerrero había sido prohibido a la tercera representación: Alfonso Sastre. Pero esta vez, la obra no cuestionaba el sistema militar: el drama constituye una tentativa experimental, un ejercicio de construcción dramática que el propio autor denomina “drama metafísico”<sup>29</sup>, y que juega con los conceptos de espacio, tiempo y realidad. *El cuervo* se adentra en la existencia de un grupo de personas que se extravía en una dimensión indefinible, una suerte de agujero negro que descalabra todos los referentes cotidianos. A propósito del texto Alfonso Sastre precisaba:

Es posible que un mismo hecho sea vivido por un grupo de personas según distintos ritmos de tiempo. Este hecho, en mi obra, es el asesinato de Laura. El tiempo en el que viven Laura y su asesino es más lento que el de sus observadores: es decir que los testigos viven el crimen y sus consecuencias, mientras que en el tiempo de Laura, el crimen aún no se ha producido.<sup>30</sup>

Entre las apuestas más relevantes de Claudio de la Torre es preciso destacar *La ciudad sin Dios*, de Joaquín Calvo Sotelo, estrenada el 11 de enero de 1957, con un decorado misticista realizado por Vicente Viudes. El dramaturgo planteaba una cuestión polémica para la época: el debate entre fe y ateísmo o la angustia que producen las dudas existenciales. Pero sin duda, la iniciativa del director más valorada por la crítica fue la programación de tres obras escritas por autores noveles: *La rueda*, de Juan Antonio de Laiglesia (22 de abril de 1955); *La señal*, de Fernando Lázaro (17 de febrero de 1956) y *La hora de todos*, de José María Muñoz Pujol (30 de marzo de 1960). Todas ellas tratan temáticas de muy diversa índole: desde el cuestionamiento religioso de *La señal* hasta la injusticia imperialista de *La hora de todos*. Pese a sus diferencias argumentales, presentan aspectos formales comunes, como por ejemplo la complejidad espacial y la multitud de personajes. Por este motivo, *La rueda*, ganadora del premio Calderón de la Barca de 1954, requirió una notable inversión económica para elaborar una escenografía movida



*Irene o el tesoro* de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Claudio de la Torre.  
Escenografía y figurines: Vicente Vindes. (Noviembre de 1954).

por una aparatosa maquinaria. Emilio Burgos creó un gigantesco ti vivo compartimentado que ocupaba casi todo el escenario. El cambio frecuente de escenas se producía mediante un movimiento giratorio accionado por la plataforma sobre la que se basaba toda la construcción. Además, el espectáculo era de gran formato: constaba de ocho decorados diferentes y quince personajes. En cambio, la obra de José María Muñoz Pujol tenía una factura más sencilla; si destacó en la temporada de 1960 fue especialmente por la naturaleza crítica de sus planteamientos: *La hora de todos* es un drama de tesis sobre la esclavitud, que denuncia la actitud imperialista de los europeos en el Continente Africano. Huelga precisar que estos propósitos provocaron un gran revuelo: el día del estreno no faltaron siseos y protestas. El gran público no demostró ningún interés por el tema tratado, a pesar de su candente actualidad, pues en este periodo se iniciaba la descolonización occidental que dio origen al nacimiento del Tercer Mundo. En cuanto a las características formales, las opiniones de la crítica fueron muy contradictorias. Para el diario *Arriba*, el lenguaje de José María Muñoz Pujol era poco flexible, pero la comedia estaba bien construida. En contrapartida, *El Alcázar* juzgaba que el procedimiento del autor era pobre, sin eficacia teatral alguna. Sin embargo, desde las páginas de *ABC*, se valoraba la lograda pintura de los tipos y del ambiente. Los elementos que más chocaron, de forma global, con los criterios de los periodistas fueron, por un lado, los galicismos empleados por el autor para contribuir a una localización más pintoresca, y por otro, la ligereza de las costumbres de los individuos retratados. Con todo, la puesta en escena y la interpretación obtuvieron el beneplácito unánime:

Claudio de la Torre ha conseguido efectos muy considerables en la atmósfera de la comedia, a la que también da consistencia la escenografía de Emilio Burgos. Actrices y actores lucharon denodadamente para vivir con verismo sus personajes, cosa bastante ardua en este caso. En todos los órdenes, la obra fue servida con la mayor solicitud.<sup>31</sup>

### *La dramaturgia extranjera*

En su esfuerzo por constituir un repertorio que aunara literatura dramática contemporánea tanto nacional como extranjera, Claudio de la Torre apoyó la difusión de autores poco conocidos en España, cuya notoriedad a nivel internacional obligaba, en cierto modo, a su inserción en las temporadas de un Teatro Nacional. Buen conocedor del inglés, la dramaturgia escrita en esta lengua tuvo una presencia muy notable a lo largo del periodo comprendido entre 1954 y 1960: los escritores incluidos en este apartado fueron Lajos Zilahy con *La puerta estaba abierta* (13 de enero de 1955), James Endhard con *Comedia para asesinos* (19 de febrero de 1960); Terence Rattigan con *¿Quién es Silvia?* (22 de abril de 1959), Lillian Hellman con *Como buenos hermanos* (14 de mayo de 1957) y John Patrick con *La casa de té de la luna de agosto* (24 de noviembre de 1958) o *La desconcertante señora Savage* (17 de noviembre de 1959). En cambio, del teatro francés sólo aparecen dos títulos: *La casa de la noche*, de Thierry Maulnier (10 de noviembre de 1954) y *La reina muerta*, de Henry de Montherlant (8 de marzo de 1957). Del italiano nada más que uno: *Pleito*



*La ciudad sin Dios de Joaquín Calvo Sotelo. Dirección: Claudio de la Torre.  
Escenografía: Vicente Viudes. (Enero de 1957).*

*de familia*, de Diego Fabbri (1 de abril de 1956). Este conjunto de obras oscilaba entre el melodrama policíaco de Zilahy o Endhard, el drama político de Maulnier, las obras de temática social centradas en los conflictos familiares de Hellman o Fabbri, el drama histórico de Montherlant que formaba parte del repertorio de la Comédie-Française, y la comedia de humor de Rattigan y John Patrick.

Entre todos los estrenos mencionados los que cosecharon mejores resultados de taquilla fueron *La puerta estaba abierta*, que logró permanecer en cartel durante casi 6 meses, y *La casa de té de la luna de agosto*, que rebasó las 150 representaciones y supuso un hito en la trayectoria artística de Claudio de la Torre. Ambos fueron montajes de indudable categoría, no sólo por la habilidad con que el director hilvanó la multiplicidad de movimientos escénicos, sino también por la adecuada ambientación que supo conferirles el escenógrafo Emilio Burgos. En el primer caso, éste recreaba la Viena de 1900 y en el segundo, su labor creativa estuvo determinada por la búsqueda de un esteticismo de inspiración oriental, potenciado por la utilización de un complejo mecanismo de decoración móvil.

Teniendo en cuenta el contexto internacional, las obras elegidas por Claudio de la Torre no eran representativas de las vanguardias europeas. Contrariamente al teatro comprometido de la posguerra, que monopolizaba esencialmente los escenarios franceses y alemanes (Samuel Beckett, Arthur Adamov, Bertolt Brecht), el repertorio extranjero ofrecido en el María Guerrero planteaba temáticas ajenas a la actualidad. La mayoría de ellas giraban en torno al análisis psicológico de los personajes o a los efectismos prototípicos del suspense, siempre desde un realismo convencional. La estructura de las obras a las que hemos aludido aparecía claramente influida por la técnica narrativa cinematográfica, elemento formal que el director explotaba al máximo en sus puestas en escena. Por otra parte, el auge de la comedia musical de Broadway se dejaba sentir igualmente en el concepto que Claudio de la Torre tenía del conjunto actoral: la disposición de los intérpretes, el enlace de las diversas situaciones, así como la frecuente introducción de pequeñas coreografías denotaban tal empeño.

### *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*

El Teatro de Cámara de Madrid, dirigido por Carmen Troitiño y José Luis Alonso entre 1952 y 1954 se convierte, mediante el Decreto de 20 de septiembre de 1954, en una institución del Estado que pasa a denominarse oficialmente: Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. La novedad administrativa ocasiona cambios en la organización interna de la entidad: Modesto Higuera es designado director de la misma y Carmen Troitiño, su secretaria. Al no disponer de una sala propia, la trayectoria del TNCE estará íntimamente ligada a la del Teatro Nacional. Por este motivo, entre 1954 y 1959, la mayoría de sus espectáculos se representarán en el María Guerrero, ocupando así una parte importante de su programación. La misión del TNCE radicaba en divulgar lenguajes y formas de expresión renovadores que contribuyeran a la asimilación paulatina de dramaturgias generalmente rechazadas, por salirse de los esquemas convencionales. Pese a su instituciona-



*La casa de té de la luna de agosto de John Patrick. Dirección: Claudio de la Torre.  
Escenografía y figurines: Emilio Burgos. (Noviembre de 1958).*

lización, en tiempos de exhaustivo control político, el TNCE ofreció un interesante conjunto de tentativas innovadoras.

Los estrenos realizados en el María Guerrero fueron, principalmente, de títulos extranjeros. Entre los franceses figuraban *Clerambard*, de Marcel Aymé (11 de diciembre de 1954), una crítica mordaz de la virtud cuando ésta se vuelve excesiva, y por tanto ridícula y odiosa, así como *Querella contra un desconocido*, de Georges Neveux (30 de enero de 1956), de marcada filiación surrealista. Ambas obras fueron adaptadas por José Luis Alonso: aunque ya no formara parte del Teatro de Cámara, desde su adquisición por el Estado, el creador mantuvo una colaboración puntual con Modesto Higuera y Carmen Troitiño, sobre todo recomendando textos y haciendo sus traducciones.

Durante la etapa de Claudio de la Torre, la literatura dramática escrita en inglés fue la más escenificada por el TNCE. En el cartel del María Guerrero aparecieron títulos tan variopintos como *El farsante del mundo Occidental*, de J.M. Synge (18 de junio de 1956), *Y no subió a la cruz*, de Benny Lai (5 de abril de 1957), *El chico de los Winslow*, de Terence Rattigan (4 de junio de 1957), *El sillón vacío* de Peter Ustinov (28 de octubre de 1957), *El camino real* de Tennessee Williams (17 de febrero de 1958) y *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder (27 de octubre de 1958). Si algún denominador común podía unir los criterios de selección dramática de Modesto Higuera este era su marcado interés por temáticas originales: la trama de Terence Rattigan se basaba en un error judicial; la comedia de J.M. Synge relatava la experiencia iniciática de un joven tímido, Christy Mahon, transformado en héroe por asesinar a su padre; Thornton Wilder partía de la farsa para abarcar progresivamente una problemática trascendental centrada en el poder de subsistencia del ser humano al borde del abismo; Tennessee Williams entremezclaba simbolismo y alegoría para discurrir sobre el concepto del tiempo y su relación con el mundo.

Por otra parte, la labor del TNCE permitió que unos pocos autores españoles accedieran a las tablas del María Guerrero, principalmente aquellos que investigaban con nuevas formas de expresión como Joaquín Marrodán, del que Modesto Higuera puso en escena *Miedo al hombre* (11 de junio de 1960). Ganadora del Premio Calderón de la Barca 1959, la obra era la confusa reconstrucción de la vida de un muchacho que ha dejado de existir. Asimismo, la relevante figura de Carlos Muñiz estuvo presente en el repertorio del TNCE con *El grillo* (31 de enero de 1957), teatro realista y comprometido de inspiración kafkiana, muy en la línea iniciada por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Otros escritores de menor renombre también debieron la difusión de sus composiciones a Modesto Higuera quien estrenó *Un sitio para vivir* del novel José Luis Sampedro (28 de noviembre de 1955) o *La paz imposible* de Enrique Jarnés Bergua (30 de diciembre de 1957).

La creación del TNCE y su estrecha dependencia de los escenarios oficiales, pues no disponía de un espacio propio para sus producciones, cerró las puertas del María Guerrero a otras agrupaciones independientes o universitarias. Contrariamente a la época gestionada por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, las muestras de teatro aficionado desaparecieron de la programación entre 1954 y 1960. Además, la importante labor

de los TEU que había monopolizado la temporada de 1953, quedó reducida, durante los años dirigidos por Claudio de la Torre, a tres espectáculos: *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, representadas por el TEU de Zaragoza bajo la dirección de Alberto Castilla (15 de noviembre de 1959) y *Los habitantes de la caverna*, de William Saroyan, puesta en escena por José Sanchis Sinisterra (3 de abril de 1960) y protagonizada por el TEU de Valencia. Sin embargo, es preciso señalar una excepción: el grupo Dido Pequeño Teatro, con una larga trayectoria a sus espaldas, estrenó *Doña Endrina*, de Manuel Criado del Val. Se trataba de una adaptación del Libro del Buen Amor, de Arcipreste de Hita, escenificada por Ángel Fernández Montesinos, el 31 de mayo de 1960. No obstante, fue una función única patrocinada por el Colegio Mayor Santa Teresa.

## José Luis Alonso

Apadrinado por José Tamayo, director del Español, y demostrada su valía profesional en el quehacer teatral por una larga serie de aciertos (en el Teatro de Arte, el Teatro de Cámara y como director de la compañía de María Jesús Valdés), José Luis Alonso fue nombrado sucesor de Claudio de la Torre en 1960. Se iniciaba, aquel año, una larga etapa de lucha denodada contra las limitaciones del sistema vigente. Desde su designación como responsable del María Guerrero, el joven creador se esforzó en producir el mejor teatro posible en unas condiciones extremadamente difíciles: el aislamiento internacional de España y la censura. Recordemos que en el prefacio a las normas de la Ley de Prensa de 1966 se declaraba:

El Estado está en la obligación de proteger el teatro y de ver que este importante medio de comunicación no se convierta en un peligro para la sociedad.<sup>32</sup>

Además, la complejidad burocrática, así como el paradójico desequilibrio entre el personal administrativo (el Consejo Superior de Teatro constaba de 75 miembros) y los artistas gestores de las entidades subvencionadas impedía el desarrollo normal de una actividad que, en Europa, estaba en plena expansión. Pese a este contexto asfixiante, José Luis Alonso tenía, como meta primordial, convertir la institución oficial en “un teatro de la excepción”<sup>33</sup>. Y desde luego, lo consiguió. Sus objetivos apostaron por la elaboración de un repertorio de características equivalentes al de los Teatros Estatales de Occidente más importantes. Pero sus criterios de programación, determinados por el deseo de ampliar los estrechos gustos del público y renovar el panorama escénico español mediante la aportación de dramaturgias extranjeras desconocidas, chocaron, en varias ocasiones, con la censura. Prueba de ello fueron las tres obras prohibidas durante su mandato, por motivos ideológicos: *Rosas rojas para mí*, de O’Casey porque su estreno iba a coincidir con las huelgas de los mineros de Asturias; *El matrimonio del señor Missisipi*, de Dürrrenmatt pues el adaptador de la obra, Carlos Muñoz, había firmado un manifiesto contra el régimen y *El círculo de tiza caucasiense*, de Bertolt Brecht dado que el autor defendía el ideal comunista. Pese a las mencionadas intervenciones del Estado, José Luis

Alonso afirmó que nunca se le impuso, desde el Ministerio de Información y Turismo, ningún texto en particular, excepto *El zapato de raso* de Paul Claudel, cuyo puesta en escena realizó el director en el Español (27 de abril de 1965) por petición expresa de Fraga Iribarne. En este complejo contexto, las líneas programáticas de José Luis Alonso se orientaron hacia el logro de dos empeños muy claros: la difusión de textos que abarcaran temáticas de trascendencia universal y la recuperación de autores españoles cuya escritura comportara las claves para entender la creación dramática contemporánea.

### *Búsqueda de una dramaturgia universal*

#### *El teatro ruso*

Chéjov, Stanislavski y su Teatro de Arte fueron puntos de referencia permanentes en el discurso creativo de José Luis Alonso. Por este motivo, el teatro ruso tuvo especial relevancia mientras estuvo al frente del María Guerrero. Tanto fue así que, para su presentación como nuevo responsable del Teatro Nacional, eligió *El jardín de los cerezos*. Su decisión originó cierta polémica. 1960 era simultáneamente el año del centenario del nacimiento de Antón Chéjov (1860-1904) y la fecha en que debía celebrarse el bicentenario de Moratín (1760-1828). Considerando al autor ruso como una de las piedras de toque fundamentales del teatro contemporáneo y juzgando el desconocimiento de su obra como una lacra vergonzosa, el nuevo director decidió iniciar la temporada (28 de octubre de 1960) con la obra estrenada hacía 56 años por Stanislavski, enfrentándose así con las protestas de ciertos intelectuales que esperaban el montaje de *La comedia nueva o el café* o *El sí de las niñas*. En las páginas de *El espectador y la crítica*, dedicadas al primer montaje de José Luis Alonso, encontramos la siguiente increpación: “El olvido (de Moratín) es imperdonable; mas la injusticia, como tantas otras, se ha consumado. Esperemos que no ocurra lo mismo en el centenario de Lope que está a la puerta”<sup>34</sup>. A pesar de la decepción de algunos compatriotas, *El jardín de los cerezos* cosechó un éxito impredecible. Adolfo Prego se sorprendió con agrado de la reacción positiva del público, pues permitía suponer “que hemos avanzado notablemente en la comprensión de valores artísticos hasta ahora tenidos como indigestos”<sup>35</sup>. Por su parte, la crítica acogió la obra con interés a pesar de algunas divergencias relativas al ritmo del texto, juzgado demasiado lento por *Arriba*. En cambio, *Madrid* insistió en la extrañeza de su estructura debida a la disparidad entre el fondo y la forma. El mismo diario calificó el drama de “tragedia alegre”. Aún así, el tono general de las opiniones publicadas en la prensa era alentador: *Informaciones* afirmó que *El jardín de los cerezos* era una obra de vanguardia; *Ya* señaló el anhelo de perfección humana y de justicia que emanaba del diálogo poético. El cronista de *ABC* ensalzó la hondura psicológica de los personajes, así como “el valor de noble y rica exhumación” del planteamiento<sup>36</sup>. Respecto a la realización escénica, se destacó la justeza y el acierto de María Dolores Pradera, Berta Riaza y Josefina Díaz, así como la inteligente labor de José Luis Alonso “que reunió un magnífico conjunto de comediantes capaces y disciplinados”<sup>37</sup>.

Los cuatro actos que constituyen el texto original quedaron reducidos a tres en la adaptación realizada por Josefina Sánchez Pedreño, a partir de la traducción de Victoria-

no Imbert<sup>38</sup>. La escenografía, creada por Víctor María Cortezo, era una reproducción histórica fidedigna de los usos y costumbres burgueses de principios de siglo: el mobiliario, el diseño de los trajes, así como la ambientación fueron diseñados en base a una minuciosa documentación sobre la vida rusa de 1900. El primer montaje de José Luis Alonso con la compañía del Teatro Nacional reunía ya los conceptos básicos que guiarían su proceso creativo posterior: búsqueda de la esencia dramática, realce de los elementos clave para *contextualizar* la trama, potenciación de la teatralidad. Siguiendo dichas pautas para la creación escénica de *El jardín de los cerezos*, el director recalcó todos los elementos que tenían un carácter profético, presagios del conflicto entre dos generaciones y antecedentes claros de la revolución próxima. Por otra parte, su deseo de fidelidad a los propósitos del autor, así como a los preceptos stanislavskianos, le llevaron al estudio de los documentos referentes al pensamiento de Antón Chéjov, entre los cuales figuraban la correspondencia que éste mantuvo con su mujer y Stanislavski:

Después de leer toda la correspondencia de Chéjov a su esposa y a Stanislavsky y en la que da normas e instrucciones, definición de personajes e incluso de decorados sobre *El jardín de los cerezos*, pensé que había de acometer el montaje con un lema: sencillez, verdad y ternura. Con la misma ternura que Chéjov siente por sus personajes. Con la misma sonrisa que él esboza ante sus faltas y fracasos. Con las lágrimas que vierte ante sus ilusiones y esperanzas. Con la compasión que profesa por el hombre.<sup>39</sup>

En 1973, José Luis Alonso volvió a estrenar una obra capital del mismo dramaturgo ruso: *Las tres hermanas* (21 de abril). La nostalgia de los personajes, el tedio asfixiante en el que viven, la imposibilidad de luchar contra una circunstancia coaccionadora, la desesperanza producida por un tiempo que parece haberse detenido de modo irreversible... Todos los componentes formales y temáticos del drama conformaron las claves de la representación. Así pues, José Luis Alonso dispuso un escenario giratorio que indicaba la índole cíclica de los sentimientos y las situaciones. La ausencia de rupturas espaciales potenciaba el inmovilismo temporal y la sensación de encerramiento de los personajes en un presente frustrante. Por ello, los efectos sonoros, así como los fragmentos musicales, tenían una importancia decisiva. El trabajo actoral participaba activamente en la creación del ritmo, pues José Luis Alonso potenció al máximo la expresividad de las pausas y los silencios, componentes básicos de la *partitura* escénica. La crítica señaló la genialidad del montaje:

Acierto pleno, diana absoluta, fusión admirablemente conseguida de realidad e irrealidad, de idealidad y realismo, sin fisuras perceptibles, en la mágica atmósfera de ese agonioso mundo de provincias que Chéjov nos muestra. Ni un solo atentado a la armonía visual ni a la auditiva. Nada de folklore crudo o cocido en esta. Sólo aleteo y vaporosidad; augurios sonoros; fruir de pájaros tristes, lejanos disparos, ecos.<sup>40</sup>

En cambio, el *respetable* no fue tan sensible a la calidad del espectáculo. La tragedia íntima de las hermanas Prozórov, la delicadeza emocional del conflicto, la ausencia de efectismos típicos de la comedia tradicional, fueron las causas de la aún difícil asimilación del teatro chejoviano.

Tras haber sido representada múltiples veces por compañías rusas, alemanas o francesas y adaptada al cine por realizadores como Jean Renoir o Kurosawa, *Los bajos fondos* (1902) de Máximo Gorki (1868-1936) llega por vez primera a las tablas españolas el 10 de febrero de 1968. La elección de José Luis Alonso respondió a dos necesidades fundamentales: ofrecer al gran público la obra desconocida de Gorki que consideraba más significativa y conmemorar el centenario del nacimiento del escritor ruso, tal y como lo hacían los teatros nacionales de otros países. Pese a la relativa permisividad política que se observaba en estos años, la censura suprimió algunas réplicas del texto que podían incitar a una reflexión rebelde contra el régimen o que implicaban un cuestionamiento crítico de la religión. Afortunadamente, no se prohibió su representación.

Un concienzudo trabajo de investigación solía preceder habitualmente cada puesta en escena de José Luis Alonso. Por este motivo, la creación de *Los bajos fondos* se fundamentó en una documentación musical y literaria, referida al texto original y al estreno de 1902 facilitada por su amigo V. Komissarzewski, entonces Director Artístico del Teatro Yermolova de Moscú. Por otra parte, José Luis Alonso iniciaba cada ensayo con lecturas de escritos sobre la Rusia de principios de siglo, las circunstancias en las que la obra se compuso o el estudio de fragmentos textuales del propio Gorki. Dicha práctica se debía a una voluntad de enriquecer la labor del actor, proporcionándole un saber que le permitiría ir más allá de la mera interpretación de su papel. La hegemonía de lo verbal, pues la realidad retratada surgía de las palabras y no de la peripecia, exigía una dicción mensurada, incluso cierta musicalidad en la voz.

El escenógrafo, Manuel Mampaso, trabajó en esta misma línea investigadora, inspirándose de fotografías y documentos de los años 1900 para diseñar los decorados y los figurines con la mayor autenticidad posible. Los personajes, tal y como lo hacían los individuos de la época, “aún los más desheredados de la fortuna, tomaban el té de un samovar, bailaban y cantaban melodías *rusas*, usaban camisas de cuello alto, abrochadas a un lado, etc., etc.”<sup>41</sup>.

La iluminación, elemento sustancial de los montajes de José Luis Alonso, acompañaba la acción y subrayaba sus puntos neurálgicos: citemos por ejemplo, “el sol cruel que bañaba la pared sobre la que se apiñaban los vagabundos”<sup>42</sup>, o la penumbra que inunda el escenario durante la gran riña que desembocaba en la muerte de Kostilev.

Creo que se debe asentar la obra sobre una plataforma real, desde la que se disparen las ideas que Gorki tiene sobre el hombre, la vida, la muerte...<sup>43</sup>

Sin embargo, según el director, el realismo de *Los bajos fondos* no debía ser extremado, ni constituir un simple cuadro pintoresco, ya que ello podía ahogar el pensamiento del autor y dilapidar la trascendencia del drama. La crítica respaldó la apuesta de José Luis Alonso por el valor intemporal del conflicto planteado y la significación social de su presencia en las tablas del María Guerrero, al tiempo que felicitó la calidad interpretativa del reparto y la ambientación de raigambre expresionista conseguida por Manuel Mampaso.



El jardín de los cerezos de Antón Chéjov. Dirección: José Luis Alonso.  
Escenografía y figurines: Víctor María Cortezo. (Octubre de 1960).

*Siempre me había prometido a mí mismo no dirigir una obra de Chéjov. Por respeto, por enorme admiración y por un temor infinito a fracasar. Al fin me he arriesgado porque el teatro que se me ofrecía era propicio para la aventura y porque contaba con la colaboración de actores de gran valía.*  
(José Luis Alonso. Teatro de cada día.)

## *El caso Brecht*

En su búsqueda de una dramaturgia universal y actual, José Luis Alonso no debía omitir a un autor tan comprometido con la realidad contemporánea como Bertolt Brecht (1898-1956). Una vez más, el director trataba de cubrir las graves lagunas del repertorio nacional. Así, la cartelera anunció para el 11 de abril de 1971 una gran primicia: *El círculo de tiza caucásico*. Desde su estreno mundial, acontecido en el Carlton College of Northfield (Minnesota), habían transcurrido veintitrés años (mayo de 1948): dato relevante para evaluar la magnitud del evento y la osadía de José Luis Alonso.

El director encargó a Sigfrido Burman que recreara el ambiente brechtiano de los montajes del Berliner Ensemble. Las tonalidades grisáceas de los trajes, su simplicidad, así como la blancura y el esquematismo de la escenografía contribuyeron a evocar las atmósferas apreciadas por el autor. Respecto a la interpretación, José Luis Alonso no quiso imponer a sus actores la teoría del distanciamiento, aunque todos los miembros del elenco la tuvieron en cuenta a lo largo del proceso de ensayos.

Las reacciones que la obra provocó constituyeron, sin duda, uno de los aspectos más interesantes del evento: las localidades del María Guerrero se agotaban en cada función, tanto en la sesión de tarde como en la de la noche. Los espectadores más enfervorecidos eran los jóvenes que no podían esperar la caída del telón para manifestar su entusiasmo, especialmente cuando el narrador-cantante se acercaba al proscenio y decía que “las cosas deben pertenecer a aquellos que las merecen”<sup>44</sup>. Por su parte, la crítica mostró abiertamente su admiración por el relato brechtiano y la habilidosa escenificación del director:

José Luis Alonso nos ha ofrecido un montaje claro, variado y evocador. Claro porque ha evitado efectos luminotécnicos espectaculares o pretenciosos. Variado, porque las actitudes, el ritmo, los contrastes entre diálogo, narración y música están bien bien definidos y combinados, en función de la naturaleza de cada personaje o grupo de personajes. Y evocador, porque los ambientes, la cronología de la fábula, tempo y tiempo son obra tanto del autor como del director de escena inteligente quien logra crear una atmósfera que recalca las intenciones del texto.<sup>45</sup>

Sin duda, las pasiones desatadas por *El Círculo de tiza caucásico* incitaron a la censura a actuar sin demora, pues consideró la obra como una fuente de agitación social y política de carácter comunista. El escándalo provocado popularizó el acontecimiento a lo largo de los años posteriores. Juan Antonio Hormigón, editor de un pormenorizado estudio dedicado a la trayectoria de José Luis Alonso, relata la circunstancia en los términos siguientes:

Fue un hecho insólito en los anales escénicos franquistas de aquel tiempo. Los *informadores* y *vigilantes* del régimen, hicieron llegar a Carrero Blanco la especie de que en el Teatro Nacional se estaba dando la obra de un *rojo*, que atentaba contra principios *fundamentales*. El almirante se presentó inopinadamente en el teatro una tarde, acompañado de su esposa, y lo abandonó fríamente al escuchar una de las canciones de Grucha. Al día siguiente el espectáculo fue retirado de cartel.<sup>46</sup>

## *El teatro francés*

José Luis Alonso conocía en profundidad la dramaturgia francesa contemporánea. De hecho, su dominio del idioma y su fuerte atracción intelectual por la cultura gala le llevó a realizar numerosas adaptaciones de textos compuestos por Jean Cocteau, Jacques Deval, Roger Ferdinand, Jean Anouilh, Marcel Aymé, Georges Neveux o Jean-Paul Sartre. Atento a las vanguardias, lector asiduo de las últimas novedades teatrales, y con buenas relaciones profesionales en París, José Luis Alonso percibió la necesidad imperativa de introducir en la programación una firma cuyas obras eran representadas, generalmente, por los grupos experimentales: Jean Giraudoux. En este sentido, *La loca de Chaillot* e *Intermezzo* fueron dos esfuerzos más por paliar las carencias dramáticas del repertorio nacional. El teatro de Jean Giraudoux (1882-1944), que mezcla farsa y drama, poesía y fino humor, roza el absurdo y lo onírico para aproximarse a temas de hondo calado humano. Concretamente, los dos textos elegidos por José Luis Alonso son una suerte de cuentos mágicos, poblados de personajes estafalarios que utilizan un lenguaje preciso, literario, lleno de imágenes evocadoras y adjetivos insólitos. La comicidad de las situaciones, planteadas con una agilidad inteligente y sagaz, se tiñe de un idealismo sentimental que evita la carcajada irreflexiva. Este conjunto de características propició que tanto *La loca de Chaillot* (29 de mayo de 1963) como *Intermezzo* (15 de enero de 1965) conectaran estupendamente con los espectadores madrileños. Deleite y calidad, ligereza y cuestionamientos humanos: hábil confluencia de extremos que hicieron de sus representaciones verdaderas exquisiteces.

La adaptación de ambas comedias fue encargada a Agustín Gómez Arcos. El traductor experimentado logró plasmar la impronta personalísima de Jean Giraudoux, tarea nada fácil, teniendo en cuenta los peculiares giros y expresiones del autor. Aparte de justificar dichas elecciones –según era su costumbre–, alegando el desconocimiento en España de la relevante escritura de Jean Giraudoux, José Luis Alonso optó por incluir ambas obras en la programación porque las exigencias materiales que implicaban no estaban al alcance de los teatros privados. *La loca de Chaillot* constaba de 45 personajes; *Intermezzo* requería la participación de 21 actores. Súmense a estos elencos desmesurados la confección de una multitud de trajes y decorados. Afortunadamente, José Luis Alonso contó con la colaboración de dos distinguidos escenógrafos. Para *La loca de Chaillot* Víctor María Cortezo reprodujo la estética del París de posguerra, con sus cafés típicos estilo 1900 y sus figurines entre decadentes y estafalarios. En contrapartida, Francisco Nieva se decantó por la reproducción de la artificiosidad estética presente en *Intermezzo*, con la inserción de elementos metafóricos y simbólicos que conferían al ambiente todo el onirismo necesario.

La apuesta por tres Ionescos, autor nunca estrenado en nuestro país hasta la fecha, tuvo una amplia repercusión artística, y alzó el Teatro Nacional al nivel de las entidades europeas más relevantes. La primera obra representada dentro de lo que José Luis Alonso llamó “Mi programa Ionesco” fue *Rinoceronte*, estrenada el 13 de enero de 1961. La temática desarrollada establecía una estrecha relación con la realidad inmediata: el

embrutecimiento y la animalización del hombre, su tendencia a seguir el *rebaño* y la anulaci3n del Yo. Por ello, el director concibi3 los tipos de dicho universo como criaturas grotescas, cuyos rasgos, exagerados, se aproximaban al estereotipo. Mientras que todos los personajes de la obra se transforman, progresivamente, en rinocerontes, ciegamente atraídos por la masa creciente, Beranger es el único que escapa de la *epidemia*. Por este motivo, José Luis Alonso decidi3 ser menos acerbo en el tratamiento de su caracterizaci3n, haciéndole aparecer como un ser un poco m3s normal que los dem3s. Dicha aproximaci3n a lo humano tena por objetivo sensibilizar al espectador a la desolaci3n final de Beranger, proclamando su libertad en la soledad m3s atroz, rodeado de monstruosas cabezas de rinocerontes. La puesta en escena de José Luis Alonso tena un ritmo trepidante, interferido por efectismos espectaculares: los personajes hablaban deprisa, los desplazamientos eran ágiles y r3pidos, el sonido del galope era ensordecedor, las r3plicas se entrecruzaban violentamente en medio del desorden y la confusi3n... la angustia se intensificaba en un *crescendo* implacable. Mientras que la cr3tica se mostr3 favorable al montaje, el estreno de *Rinoceronte* suscit3 reacciones contradictorias entre los espectadores: salvo el entusiasmo de las generaciones m3s j3venes, en la sala retumbaron los silbidos y los pateos.

Transcurridos tres ańos, José Luis Alonso regresa a su empeńo de difundir la pol3mica dramaturgia del autor franc3s. El 26 de noviembre de 1964 presenta, en una misma funci3n, dos piezas cortas de Eugène Ionesco: *El rey se muere* y *El nuevo inquilino*, ambas adaptadas por Trino Trives. La primera es un verdadero ejercicio de prestidigitaci3n, un desafío del autor a la atenci3n del p3blico: en un reducido margen temporal, analiza la experiencia de un hombre que se enfrenta a la muerte. Soledad, desesperanza, despojamiento progresivo... todo ello se tradujo esc3nicamente por la desaparici3n paulatina de los muebles, los personajes, la luz, la vida... “La escena vaca, desalojada por Ionesco de todos los objetos que la agobiaban. Se desnuda ante nuestros ojos. S3lo queda un trono. El rey sube hacia 3l con los ojos cerrados<sup>47</sup>. En *El nuevo inquilino*, el director, motivado por la vertiginosa escritura del autor, retom3 el ritmo fren3tico con el que haba montado *Rinoceronte*. Su puesta en escena hac3a confluír, en un mismo plano, realismo y surrealismo, originando una rica contraposici3n interpretativa, propia del teatro del absurdo. A su vez, los efectos sonoros cobraban vida propia y creaban un universo pr3ximo a la ensońaci3n lírica o la pesadilla kafkiana. La presencia agobiante de la materia, que iba amueblando el espacio hasta reducirlo a sus m3nimas dimensiones, acababa encerrando al “seńor misterioso” en una suerte de agujero negro, de m3ltiples lecturas simb3licas. La escenografía de ambas piezas fue encargada a Francisco Nieva: para el decorado de *El nuevo inquilino* eligió numerosos objetos heterog3neos que presentaban alguna deformaci3n. Quiz3 la m3s relevante fuera el reloj de pared de cuya esfera se desprendían en cascada los n3meros que indicaban las horas. En cambio, para la ambientaci3n de *El rey se muere*, Nieva opt3 por una historicidad aleg3rica que exageraba las formas del diseńo tradicional de los trajes de 3poca. Dicha alteraci3n est3tica producía una sensaci3n de intemporalidad: la obra se cubría as3 con el velo m3gico de los cuentos.



Gyenes

*La loca de Chaillot de Jean Giraudoux. Dirección: José Luis Alonso.  
Escenografía y figurines: Víctor María Cortezo. (Mayo de 1963).*

*Todos, en nuestra vida, en nuestra carrera, tenemos ilusiones, sueños, que la mayoría de las veces, por desgracia, no podemos alcanzar con las manos. Montar esta comedia, cumbre del teatro de Giraudoux, era para mi uno de esos sueños... ¡que voy a ver convertido en realidad! Mi emoción y mi entusiasmo son inmensos. Creo que de ambas cosas he contagiado, durante los ensayos, a los actores y colaboradores en el reparto. Todos van a trabajar ante ustedes con la convicción de que la causa por la que luchan es digna y noble. ¡Ojalá les acompañe el acierto en la misma medida de su fe, su entrega y entusiasmo!*

*(José Luis Alonso. Teatro de cada día).*

Aparte de las obras mencionadas, es preciso reseñar dos estrenos relevantes acontecidos durante la década de los 60. Acuciado por la voluntad de ofrecer algo distinto que en otros teatros y condicionado por su deseo de dar coherencia a la programación, José Luis Alonso no podía olvidar a dos autores cuya estética había supuesto un hito en la evolución dramaturgica de sus respectivos países: el norteamericano Eugène O'Neill (1888-1953) y el italiano Luigi Pirandello (1867-1936). *A Electra le sienta bien el luto* inauguró la temporada de 1965. En estas fechas se habían incorporado a la Compañía Nacional nuevos actores: Nuria Espert, Alfredo Alcón, Julia Gutiérrez Caba y Manuel Gallardo (entre otros) que protagonizaron los papeles principales de la obra de O'Neill. A pesar de haber sido uno de los títulos presentados durante la década de los 40 en el Teatro de la Independencia (grupo teatral con sede en la casa de José Luis Alonso), su anuncio en cartel fue toda una primicia: era la primera vez que O'Neill subía a las tablas oficiales. En cambio, *Así es si así os parece* se estrenó (25 de mayo de 1968) con motivo de la celebración del centenario de Luigi Pirandello. La madurez artística que José Luis Alonso había probado sobradamente en el montaje de la *Electra* americana, con un dominio absoluto de los conflictos psicológicos e intimistas, alcanzaba su máximo apogeo en la escenificación de la dramaturgia pirandelliana. La valoración de Ángel Fernández Santos publicada en *Primer Acto* deja constancia de la maestría con que el creador resolvió el intrincado planteamiento intelectual del drama:

Su puesta en escena me parece marcada por una ironía que, como todos los buenos recursos de este director, se mantiene oculta y sólo aparece suavemente, dando un tinte especial a la totalidad de la representación. Esto, por momentos, se sale de su aire habitual (...) para insinuar que allí se está viendo nada más que una comedia (...); en algunos momentos la representación toma aires de farsa, que Alonso *frena* y dosifica con una mano (izquierda) maestra.

Personalmente soy partidario de que, con toda honestidad, se *traicione* el texto de Pirandello, se le pode y se le masacre, dejándole en el puro hueso, despojándole de las reflexiones primarias que inútilmente lo solemnizan. José Luis Alonso, sin embargo, logra algo más difícil: desborda la obra desde la obra misma, sin salirse de ella, ironizando sutil y magistralmente sobre su supuesto fondo.<sup>48</sup>

### *El teatro español: tradición y vanguardia*

La dramaturgia extranjera tuvo un peso evidente en la programación del María Guerrero entre 1960 y 1975, pero, aún así, José Luis Alonso no olvidó la escritura española. Respecto a los autores que debían configurar dicho apartado, sus objetivos eran muy claros: reponer obras con una significación especial en el desenvolvimiento del arte escénico nacional; recuperar a los grandes dramaturgos olvidados y promocionar a los nóveles. En cuanto al teatro clásico, éste apareció como muestra, más que como meta, en la gestión del director. De hecho, tan sólo escenificó dos títulos del Siglo de Oro, ambos firmados por Lope de Vega: *El anzuelo de Fenisa* (3 de marzo de 1961) y *La bella malmaridada*, co-

media que representó a España en el Festival Internacional del Teatro de las Nacionalidades, celebrado en París durante la temporada de 1966.

### *La tradición próxima*

El Teatro Nacional, según los criterios de José Luis Alonso, debía mantener viva la memoria de aquellos dramaturgos españoles cuyas obras fueron revelaciones fundamentales para la evolución de la literatura dramática. A lo largo de su mandato encontramos varios indicios de esta voluntad de recuperación. Por tanto, no fue un azar que la década de los 40 regresara al escenario del María Guerrero de la mano de Enrique Jardiel Poncela y su composición más popular: *Eloísa está debajo de un almendro* (6 de octubre de 1961). Según José Luis Alonso “es como un compendio de todo su teatro. En ella están esbozados personajes, situaciones y el germen de otras comedias que posteriormente escribió el mismo Jardiel Poncela. Y la escogí también por ser la que ofrece dificultades mayores –mejor dicho, invencibles– para ser montada en cualquier teatro comercial: 30 personajes, seis primeras figuras y tres decorados”<sup>49</sup>. El director incluía así en el repertorio la tendencia que monopolizó la creación escénica de la posguerra: el teatro de humor, con su irrealismo manifiesto y la intemporalidad de sus conflictos. Precisamente, la escenografía de Wolfgang Burmann retomaba dichos elementos: los decorados estrafalarios y disparatados plagados de objetos insólitos, chocaban con unos figurines de corte actual.

Carlos Arniches es uno de los ejes alrededor del cual ha girado, y gira, buena parte de nuestro teatro español contemporáneo. Arniches, con sus defectos y sus virtudes, es clave, punto de arranque, modelo y ejemplo.<sup>50</sup>

Con esta reflexión iniciaba José Luis Alonso el comentario justificativo que habitualmente insertaba en los programas de mano de sus espectáculos. *Los caciques* fue el título elegido (29 de diciembre de 1962), por ser el más relevante de Carlos Arniches. Para su montaje, el director se decantó por una actualización de la farsa política, inspirada en la anécdota de *El inspector*, de Gogol. En lugar de concebir una puesta en escena realista que hubiera alejado el texto del sentir y pensar de los años 60, incidió en una lectura grotesca del texto y pidió a los actores que interpretaran su papel desde la distancia y no desde la experiencia. De nuevo afloraba la influencia de los preceptos brechtianos. El montaje supuso un acierto en todos los sentidos: el público llenaba la sala en cada función; la crítica escribía largos artículos que respaldaban el empeño del director en hacer revivir el costumbrismo sainetesco y castizo de Carlos Arniches, adoptando una perspectiva contemporánea.

El ciclo humorístico se cerraba, en 1969, con la recuperación de otro autor clave de la década de los 30: Miguel Mihura, del que José Luis Alonso escenificó *Tres sombreros de copa* (30 de octubre de 1969). Jacinto Benavente, en tanto que insignia de toda una época del teatro español tampoco podía faltar de este conjunto de reposiciones históricas. Alonso eligió *Los malhechores del bien*, obra escrita en 1905, cuando el autor se consagraba a la crítica desmitificadora de la sociedad coetánea. Según Enrique Díez-Canedo, Be-

naveante alcanzó con ella la cumbre de su producción. Su inserción en la temporada de 1966 quedaba así justificada, al tiempo que el director cumplía con una obligación institucional, pues aquel año debía celebrarse el centenario del autor. En su puesta en escena, José Luis Alonso relativizó el enfoque tajante de Jacinto Benavente, tratando burlescamente los caracteres más acusados (“los malos”). Pero esta vez, su iniciativa no fue respaldada por la crítica pues la comedia había envejecido en exceso, pese a la lectura escénica propuesta.

Uno de los espectáculos más destacados del periodo dirigido por Alonso fue *Misericordia*, de Galdós, estrenada en 1972. El adaptador de la novela, Alfredo Mañas buscó un realismo de raigambre simbolista, para evitar caer en el melodrama o en situaciones que pudiesen parecer hiperbólicas a los espectadores de los 70. A su vez, el adaptador trató de reflejar algo más que la trama de Galdós. A petición de Alonso, intentó transmitir el ambiente de la época y plasmar los elementos característicos del universo galdosiano. La crítica consideró acertada la versión de Alfredo Mañas, pues aproximaba la temática planteada a la actualidad, al tiempo que la universalizaba. La puesta en escena trabajó en esta misma dirección, introduciendo aspectos propios del teatro brechtiano: una mescolanza de narración y acción que distanciaba al actor del personaje interpretado. El estudio de los caracteres evocaba, asimismo, el esperpento valleinclinésco, potenciado por la escenografía expresionista de Mampaso. Pablo Corbalán le dedicó un apartado especial en su crítica publicada en *Informaciones*:

Qué feliz hallazgo ese ruedo ibérico, y, como almenado, ese ruedo de castillo roquero, hecho para las desdichas y la soberbia, sobre el que se cierra un cielo estriado y casi metálico, como una opresión. Dentro de su solidez –y como eficacia practicable– el escenario por él montado resulta, por otra parte, una conquista de espacio y de tiempo.<sup>31</sup>

### *Unamuno y Valle-Inclán*

El conjunto de espectáculos que José Luis Alonso programó resultó ser una síntesis de las corrientes estéticas más relevantes de principios de siglo. No sólo Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Jacinto Benavente, Benito Pérez Galdós o Carlos Arniches ocuparon el cartel del María Guerrero entre 1960 y 1975. La voluntad de recuperación de José Luis Alonso se plasmó, igualmente, en su interés por dos grandes autores que, en su época, apenas tuvieron acceso a los escenarios a causa de las dificultades intrínsecas de su escritura. *Soledad* de Miguel de Unamuno, que había estrenado en el reducido marco el Teatro de Cámara y Ensayo en función única el 12 de noviembre de 1953, iniciaba la temporada de 1962 junto a *La difunta*, del mismo autor, cuya vena cómica contrastaba con la hondura dramática de la primera. Los temas presentes en *Soledad* pueden agruparse en función de su relación antagónica: autenticidad y falsedad, vida pública y privada, lucha y muerte, éxito y aislamiento. Además, y retomando las palabras de José Monleón que asistió conmovido al reestreno de la obra:



*Águila de Blasón de Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Adolfo Marsillach.  
Escenografía y figurines: Manuel Mampaso. (Abril de 1966).*

Unamuno repite y reitera sus ideas contra el drama convencional, es decir, contra el drama de concepción mercantil industrial y de receta. Uno de los personajes –a todos los maneja un tanto simbólicamente, como encuadernaduras de modos de ser y pensar españoles– es un crítico de teatro a quien ataca con los mismos argumentos que hubiera podido esgrimir, bastantes años después, contra los que juzgaron la obra al estrenarse en el María Guerrero.<sup>32</sup>

Y fue así, en efecto. La acogida de *Soledad* tuvo un cariz polémico: la dramaturgia unamuniana seguía chocando con la crítica de los años 60 por motivos similares a los que le impidieron acceder con normalidad a los escenarios durante su vida: la incompreensión de sus propuestas disidentes, el rechazo de una escritura que bebe en las fuentes de la tragedia, la hondura intelectual de sus reflexiones, el desgarrar de sus personajes. Pero José Luis Alonso había cumplido con uno de sus compromisos personales: “cancelar con Unamuno una deuda de gratitud”<sup>33</sup>.

El año 1966 coincidió con el centenario del nacimiento de Valle-Inclán. Aunque el autor aún no se había incorporado a la extensa nómina de realizaciones escénicas que José Luis Alonso ya tenía en su haber, la posibilidad de aventurarse en la poesía “extraordinaria, alucinante y única de don Ramón del Valle-Inclán”<sup>34</sup>, excitaba el sentido artístico del director. Sin embargo, Adolfo Marsillach se le había adelantado, iniciando la trilogía de las *Comedias Bárbaras* con el montaje de *Águila de blasón* (13 de abril de 1966). El ciclo se iba a completar con la puesta en escena posterior de *Cara de Plata*, realizada por José María Loperena en el teatro Moratín de Barcelona en 1968 y la de *Romance de lobos* (24 de noviembre de 1970), firmada por José Luis Alonso. A causa de problemas de programación, pues la fecha coincidía con dos celebraciones más (Arniches y Benavente), José Luis Alonso tuvo que postergar su homenaje personal a Valle-Inclán, al 19 de enero de 1967. Con tal propósito, el director se decantó por tres obras clave, cuya selección obedeció a unos criterios muy claros: la buena acogida por parte de público y crítica era uno de ellos, lo que le llevó a elegir *La cabeza del Bautista* estrenada con éxito en Madrid en 1924. Otro fue la necesidad de difundir los textos desconocidos del autor: por tanto, *La rosa de papel* era la pieza idónea pues sólo había sido representada en el ámbito experimental. Además, los dos textos mencionados estaban unidos por una estética similar y un mismo título *Melodrama para marionetas*. El tercer factor que completó el programa Valle-Inclán fue la trascendencia dramática y el significado de la obra dentro de la producción valleincliniana de *La enamorada del rey*. Según explicó el propio director: “es una pieza importantísima (...) porque vemos clarísimamente su transición. A caballo entre el modernismo, las influencias rubenianas y los esperpentos”<sup>35</sup>. En su cuaderno de dirección aparecen anotaciones concisas sobre las ideas que iban a determinar el montaje: *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel* serían escenificadas con un expresionismo violento, mientras que *La enamorada del rey* aunaría “ligereza, juego, ritmo aéreo”. La escenografía encargada a Vicente Sáiz de Peña debía ser sencilla, sugerente, austera: “A Valle le basta un ámbito, unos elementos y luego, luces, sombras, contrastes”<sup>36</sup>. Sin embargo, las convenciones adoptadas por José Luis Alonso para los “melodramas de marionetas” eran con-



Los verdes campos del Edén de Antonio Gala. Dirección: José Luis Alonso.  
 Escenografía y figurines: Pablo Gago. (Diciembre de 1963).

*Un autor nace con esta obra. He conocido a Gala en los ensayos. Su afición, su sensibilidad, su cultura, están muy fuera de lo común. Creo en él como autor. Y autor, no de una sola obra. Tengo la esperanza de que no se quede a vivir para siempre en esos "verdes campos" y que intentará surcar otras regiones, otros paisajes.*  
 (José Luis Alonso. Teatro de cada día).

tradictorias. Hasta el último momento, estuvo dudando entre una reproducción mimética del espacio dramático y una extrapolación expresionista del ambiente o los personajes. El resultado final fue la estética del Grand-Guignol. En cambio, las claves de *La enamorada del rey* se movían en una línea claramente distinta: José Luis Alonso recargó “las tintas esperpénticas y sobrevoló por encima las zonas impregnadas de un excesivo lirismo modernista”<sup>57</sup>. Siguiendo dicha pauta, solicitó a los actores que interpretaran su papel desde la burla y la ironía, para distanciarse de él, desdoblarse y observarse a sí mismos como si fueran su propio espectador. La intención del director era intemporalizar la farsa, potenciar su teatralidad, introduciendo, por ejemplo un narrador invisible para los personajes, pero cómplice del espectador: alusión evidente a los *aparte* de la *Commedia dell'arte*.

### *La nueva dramaturgia*

La promoción de los noveles fue uno de los aspectos menos desarrollados de la política teatral de José Luis Alonso, pese a sus buenas intenciones iniciales. Cuando, en 1958, expuso su visión de lo que debía ser un Teatro Nacional afirmó:

Los autores españoles podrían escribir esa obra que no estrenarían nunca por su complicado montaje o por sus ideas fuera de lo corriente. De esa manera, de vez en cuando podrían escribir sin ninguna restricción mental.<sup>58</sup>

Sin embargo, a lo largo de la programación comprendida entre 1960 y 1975 tan sólo aparecen los nombres de tres dramaturgos sin una trayectoria consolidada: Ricardo López Aranda con *Cerca de las estrellas* (1961), premio Calderón de la Barca; Alfredo Mañas con *La feria de cuernicabra* (1975) y Antonio Gala del que José Luis Alonso estrenó dos títulos: *Los verdes campos del Edén* (20 de diciembre de 1963) y *El sol en el hormiguero* (9 de enero de 1966). En la primera obra de este joven cordobés figuraban los dos temas que iban a caracterizar toda su producción posterior: la frustración y la soledad. El drama tenía una dimensión espiritual e idealista: los personajes, que sufren una profunda angustia existencial, proyectan todas sus aspiraciones hacia el más allá, convencidos de poder hallar la plenitud en lo sobrenatural. La voluntad de expresar un juicio crítico sobre la sociedad española contemporánea ya afloraba en *Los verdes campos del Edén*. En este sentido, el hecho de que la mayor parte de la acción se desarrollara dentro de un panteón resultaba muy significativo: es el único lugar donde los personajes pueden hallar la paz, el amor y la felicidad, es decir aislándose del mundo exterior. José Luis Alonso respaldó a Antonio Gala con las siguientes palabras publicadas en el programa de mano:

Un autor nace con esta obra. He conocido a Gala en los ensayos. Su afición, su sensibilidad, su cultura, están muy fuera de lo común. (...) Nace un autor. Desearía su éxito porque si afortunadamente llega no se limitará, no se concretará en su persona. Será como una brecha abierta por la que puedan irrumpir otros autores. Servirá para que los que rigen los teatros confíen, crean, vuelvan los ojos hacia esa nueva generación de autores que espera.<sup>59</sup>

El éxito de la representación instigó al director para que volviera a programar otro texto del mismo dramaturgo tres años más tarde: *El sol en el hormiguero*. En él Antonio Gala muestra más abiertamente su posición política. Recordemos que el compromiso era una actitud casi exigida, en aquellos años, a todo aquel que se dedicara a la creación. Como los autores pertenecientes a la generación realista, Antonio Gala utiliza las vías de la poesía y la filosofía para hablar indirectamente de problemas relativos a la actualidad. El autor definía así sus intenciones en el momento del estreno:

El amor como sentimiento gigantesco que podría encarnarse milagrosamente; la sanción a la culpa de aniquilar a quien nos salva: esa es la doble vía por donde nace y se pone el *Sol en el hormiguero*.<sup>60</sup>

La obra, pese a la polémica levantada más pos cuestiones ideológicas que dramaturgicas, fue bien recibida por el público, especialmente el más joven: se consagraba así un autor novel.

Si evaluamos retrospectivamente la labor de José Luis Alonso al frente del Teatro Nacional María Guerrero advertimos que su nombramiento en 1960, propició un deseo largamente reprimido por el interés económico o la aceptación tácita de unas normas de comportamiento: la regeneración del sistema teatral español. El director de escena, dinámico y lleno de ideas renovadoras, con un gran bagaje artístico, encarnó la diferencia y el inconformismo, por su empeño de universalizar, no los principios morales del teatro conservador, sino aquellos planteados en las obras que constituían una reflexión sobre la libertad individual, la justicia o la condición humana. Iniciada la década de los 70, el teatro comprometido o simplemente opuesto a las concepciones tradicionales, deviene necesario para una sociedad cuya esperanza fundamental es la próxima transformación radical de un sistema político completamente anacrónico.

### *La crisis*

La muerte de Franco provocó una convulsión en las estructuras políticas y socio-económicas del país. Tras treinta y seis años de censura y autarquía, el país quería apagar su sed de libertades y reformas. En el teatro, la situación era lamentable: si algunos locales privados quebraron, los escenarios oficiales no corrían mejor suerte: el Teatro Español permanecía cerrado a causa del incendio del 19 de octubre de 1975, mientras que el María Guerrero atravesaba una crisis. Ese mismo año, José Luis Alonso abandonó la dirección del María Guerrero. A partir de entonces su gestión se realizó desde la Dirección General de Teatro y Espectáculos, cuyo responsable era Francisco José Mayans, pues no se había designado a ningún Director Titular para sustituir a José Luis Alonso. Este hecho desestabilizó la programación: entre 1975 y 1978 las producciones ofrecidas se caracterizaron por un eclecticismo que desvirtuaba su vocación de Teatro Nacional: recitales flamencos, danza, reposiciones de estrenos realizados en otros teatros... Con todo y pese a la carencia de una planificación coherente, se produjeron unos cuantos estrenos

que la crítica respaldó por su calidad artística manifiesta. Entre ellos cabe destacar las dos puestas en escena de José María Morera: *Sombra y quimera de Larra*, de Francisco Nieva (4 de marzo de 1976), así como *Julio César* de Shakespeare (9 de noviembre de 1976), con una cuidada adaptación de Juan Antonio Hormigón. Tanto la obra de Nieva como la dramaturgia de Hormigón dieron alientos dinámicos a la heterogénea programación del María Guerrero durante la temporada de 1977. Si el primero dejaba patente la mediocridad de la sociedad española, con un lenguaje rico, sugerente e imaginativo y una estructura formal absolutamente novedosa, el segundo iniciaba una línea diferente respecto al tratamiento de los clásicos: su labor se fundamentó en la investigación y el trabajo co-creador de dramaturgo y director, desde una perspectiva contemporánea; la reflexión política era su pilar.

Por su parte, Francisco Nieva triunfaba en este periodo pues, ocho meses después de su primer estreno en el escenario oficial, la Compañía Popular de Comedias Corral de la Pachea representaba una adaptación suya de *La paz* de Aristófanes, bajo la dirección de Manuel Canseco (2 de noviembre de 1977). La obra le alzó entre los valores más destacados de la dramaturgia coetánea: “de modo admirable la facundia de Nieva ha creado un lenguaje novísimo, barroco, fuertemente sarcástico, que es un vigoroso equivalente del de Aristófanes... El talento verbal de Nieva no tiene, en estos momentos, igual en nuestro teatro”.<sup>61</sup> Esta afirmación concluyente de Lorenzo López Sancho publicada en *ABC* se situaba en un contexto muy peculiar: la abolición de la censura con el Gobierno de Adolfo Suárez originó una ola de frivolidad que inundó los cauces del teatro privado. Esta se plasmó en una exacerbación de la palabrota, del destape y del tema de la sexualidad. La cartelera ofrecía títulos como: *Mi marido no funciona*; ¿*Con quién me acuesto esta noche?* o *Locuras eróticas*<sup>62</sup>. El fenómeno alcanzó su cumbre en 1977. Después, el hastío de los espectadores, las controversias ministeriales y la presión del sector teatral, especialmente potenciada por los grupos independientes, lograron confluír en una misma voluntad: normalizar la situación teatral. Las reivindicaciones del colectivo artístico exigían el cumplimiento de unos objetivos decisivos. En primer lugar, se debían descentralizar las ayudas económicas para permitir un reparto geográfico más equilibrado de los núcleos de producción subvencionados. Asimismo, se solicitaba al gobierno la disminución de las cargas fiscales que gravaban las empresas teatrales privadas y la reducción del precio de las localidades del teatro nacional. Finalmente, se consideraba imprescindible incluir a los autores españoles nuevos en la programación oficial y producir sus estrenos con el fin de estimular la regeneración dramática necesaria. Dichas propuestas no eran nuevas: ya habían sido formuladas en las *Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual* que habían tenido lugar en Córdoba entre el 1 y 5 de noviembre de 1965. Era la primera vez que autores, actores, directores de escena, críticos y ensayistas se reunían formalmente para reflexionar sobre la situación del arte dramático español y sus necesidades inmediatas.

## NOTAS

- <sup>1</sup> CRAMSIE, Hilde F.: *Teatro y censura en la España franquista*. New York: American University Studies, 1984. (Vol. 9); p. 57.
- <sup>2</sup> MARQUERIE, Alfredo: *Desde la silla eléctrica. Crítica teatral. Con un diálogo de Tomás Borrás*. Madrid: Editora Nacional, 1942; p. 22.
- <sup>3</sup> CASTRAL, Cristóbal de: *Madrid*, 25 de abril de 1950.
- <sup>4</sup> MARQUERIE, Alfredo: Obr. cit. (1942); p.197.
- <sup>5</sup> MARQUERIE, Alfredo: *Ibid*; p. 197.
- <sup>6</sup> MARQUERIE, Alfredo: *Ibid*; p. 197.
- <sup>7</sup> *Informaciones*, s/n, 26 de julio de 1948.
- <sup>8</sup> Palabras de Luis Escobar recogidas en Mario Candel: "El director del Teatro María Guerrero habla para *El Alcázar*", *El Alcázar*, 16 de junio de 1948.
- <sup>9</sup> Referirse igualmente al detallado estudio de José Ramón Fernández titulado: "Teatro de búsqueda: las representaciones de Cámara y Ensayo en los teatros oficiales (1939-1962)", *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962* (Vol.I). Madrid: INAEM, Centro de Documentación Teatral, 1993. pp. 132-141.
- <sup>10</sup> GORDÓN, José: *Teatro experimental español*. Madrid, 1965. p. 14.
- <sup>11</sup> BAYONA, José Antonio: *Informaciones*, 27 de mayo de 1950; p. 5
- <sup>12</sup> MARQUERIE, Alfredo: Obr. cit. (1942); pp. 191-192.
- <sup>13</sup> MARQUERIE, Alfredo: *Ibid*; p. 192.
- <sup>14</sup> MARQUERIE, Alfredo: *Ibid*; p. 200.
- <sup>15</sup> MARQUERIE, Alfredo: "Informaciones y noticias teatrales y Cinematográficas" en *ABC*, 2 de noviembre de 1949; p. 19.
- <sup>16</sup> MARQUERIE, Alfredo: *Ibid*.; p. 19
- <sup>17</sup> RÓDENAS, Miguel: *ABC*, 8 de enero de 1943.
- <sup>18</sup> MARQUERIE, Alfredo: Obr. cit. (1942); p. 201.
- <sup>19</sup> "Figarelo": *ABC*, 30 de mayo de 1942.
- <sup>20</sup> ESCOBAR, Luis: "Autocrítica" en *ABC*, 17 de noviembre de 1942.
- <sup>21</sup> ALONSO, José Luis: "Autobiografía: Un trabajador del teatro" en *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro*. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid: ADE, 1991. (Serie: Teoría y práctica del teatro n14) p. 121
- <sup>22</sup> RÓDENAS, Miguel: *ABC*, 12 de febrero de 1944.
- <sup>23</sup> A. Carbonell citado por César Oliva en: *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989. (Col.: Historia de la literatura española actual; n° 3); p. 99.
- <sup>24</sup> MARTÍNEZ-PEÑUELA VIRSEDA, Ana: *Cuarenta años de teatro italiano en Madrid: 1939-1979*. Madrid: Universidad Complutense, 1986.
- <sup>25</sup> ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*. Valladolid-Madrid: Sever-Cuesta, 1960.

- <sup>26</sup> NEVILLE, Edgar: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1969; p. 291.
- <sup>27</sup> PASO, Alfonso, citado por César Oliva: *Obr. cit.* (1989), p. 200.
- <sup>28</sup> TORRE, Claudio de la: "Mi dirección de *La boda de la chica*" en *Primer Acto*, nº 14. Madrid, 1960. p. 17.
- <sup>29</sup> SASTRE, Alfonso: citado por Domingo Miras en "Un fragmento de Alfonso Sastre" en *Primer Acto* nº 242; Enero-Febrero 1992; p. 28.
- <sup>30</sup> SASTRE, Alfonso: *Obras completas*. (Vol. I) Madrid: Aguilar, 1967; p. 662
- <sup>31</sup> ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El Teatro en España en 1960*. Valladolid-Madrid: Sever-Cuesta, 1961.
- <sup>32</sup> CRAMSIE, Hilde F.: *Obr. cit.*
- <sup>33</sup> ALONSO, José Luis: "Propuestas de repertorio para los teatros nacionales" en *Primer Acto*, nº 6. Madrid: Enero-Febrero 1958; pp. 48-49.
- <sup>34</sup> ÁLVARO, Francisco: *Obr. cit.* (1961).
- <sup>35</sup> PREGO, Adolfo: *Informaciones*, 29 de Octubre de 1960.
- <sup>36</sup> Datos recogidos en ÁLVARO, Francisco: *Obr. cit.* (1961).
- <sup>37</sup> ÁLVARO, Francisco: *Ibid.*
- <sup>38</sup> No hemos hallado ninguna información relativa al corte, ni en las críticas ni en las notas de dirección del director.
- <sup>39</sup> ALONSO, José Luis: "El jardín de los cerezos", *Obr. cit.* (1991); p. 228.
- <sup>40</sup> CLAVER, José María: *Ya*, 24 de abril de 1973.
- <sup>41</sup> ALONSO, José Luis: *Primer Acto*, nº193; febrero de 1968; pp. 28-31.
- <sup>42</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.* pp. 28-31.
- <sup>43</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.* pp. 28-31.
- <sup>44</sup> ALONSO, Jose Luis: *Primer Acto*, nº 156; mayo de 1973; p. 19-20.
- <sup>45</sup> ÁLVARO, Francisco: *Obr. cit.* (1972); (Vol. 14), p. 195
- <sup>46</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio: "Memoranda", en *Teatro de cada día*, *obr. cit.* (1991); nota 5; p. 127.
- <sup>47</sup> ALONSO, José Luis: *Primer Acto*, nº 59. Madrid: diciembre de 1964, pp. 16-17.
- <sup>48</sup> FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: "Así es si así os parece", en *Primer Acto* nº 90, Madrid, 1967.
- <sup>49</sup> ALONSO, José Luis: "Eloísa está debajo de un almendro", *Obr. cit.* (1991); p. 237.
- <sup>50</sup> ALONSO, José Luis: "Los caciques" en *Primer Acto* nº 40. Madrid, enero de 1963; pp. 11-12.
- <sup>51</sup> CORBALÁN, Paco: "Misericordia, de Galdós", *Informaciones*, 20 de marzo de 1972.
- <sup>52</sup> MONLEÓN, José: *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Cátedra, 1975.
- <sup>53</sup> ALONSO, José Luis: *Obr. cit.* (1991); p. 207.
- <sup>54</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.* p. 300.
- <sup>55</sup> ALONSO, José Luis; *Ibid.* p. 299.
- <sup>56</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.*; p. 300

<sup>57</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.*; p. 413.

<sup>58</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.*; p. 151.

<sup>59</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.*; p. 263.

<sup>60</sup> GALA, Antonio citado por Jesús Rubio Jiménez en "José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales", *Historia de los Teatros Nacionales*; Obr. cit. (1993), p. 68

<sup>61</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: "Espléndida celebración grotesca de un clásico: *La paz* de Francisco Nieva-Aristófanes", en *ABC*, 4 de noviembre de 1977.

<sup>62</sup> *El País*, 3 de enero de 1978.

Capítulo VII

## El Centro Dramático Nacional





*Cartel de El proceso de Peter Weiss. Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón.  
Teatro María Guerrero. (Enero de 1979).*

## VII. El Centro Dramático Nacional

El Gobierno de Adolfo Suárez trata de encontrar una solución a los numerosos problemas que afectan al sector teatral, con el fin de otorgarle el equilibrio y la protección requeridos. Sin embargo, la acción del nuevo poder político, insuficiente respecto a la diversidad de lagunas por colmar, provoca la decepción de aquellos que confiaban en una descentralización inmediata.

En noviembre de 1978, la Dirección General de Teatro y Espectáculos funda el Centro Dramático Nacional. Rafael Pérez Sierra, artífice de la iniciativa, nombra a Adolfo Marsillach primer responsable de la institución. Ambos buscan un modelo similar al de los centros dramáticos europeos. Viajes a Inglaterra y Francia, largas conversaciones iniciadas a finales de 1977 desembocan en unos Estatutos que regirán el funcionamiento del CDN.

La institución dispone de un equipo de trabajo estable cuyas producciones subvencionadas son mucho más económicamente accesibles al público, habiéndose reducido el precio de las localidades en un 50%. El CDN tiene dos sedes de exhibición: la principal, el María Guerrero y como segunda sala, el Bellas Artes. Los gestores del CDN son nombrados por el Ministerio de Cultura y Bienestar (que sustituye, desde 1977, al Ministerio de Información y Turismo) para una o varias temporadas, siendo su puesto renovable cada año. El Director Artístico debe encargarse de la organización y coordinación de las diferentes actividades de la institución, previstas por la política cultural del Ministerio. Por otra parte, sólo puede escenificar un número limitado de obras por temporada (sin embargo, Adolfo Marsillach no lo hizo, pues prefirió centrarse en la gestión), dado que el objetivo fundamental de su labor es acoger a otros creadores de todas las Autonomías y recuperar tres generaciones de autores no representados durante las últimas décadas. Para acometer todos estos objetivos el CDN contaba con un presupuesto de 89 millones de pesetas.



Gigi

Noche de guerra en el Museo del Prado, de Rafael Alberti. Dirección: Ricard Salvat. Escenografía y vestuario: Equipo Crónica. Teatro María Guerrero. (Noviembre de 1978).

## Las primeras iniciativas del CDN

### *Adolfo Marsillach*

Para inaugurar el Centro Dramático Nacional, el 17 de noviembre de 1978 en el teatro Bellas Artes, Adolfo Marsillach encargó a un joven director, José Luis Gómez, la puesta en escena de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, escrita por José María Rodríguez Méndez (1925), un dramaturgo veterano, cuya extensa producción era más conocida en los círculos universitarios y entre los profesionales del teatro independiente, que por parte del gran público. Se trata de uno de los principales defensores de la estética realista: “Los caminos del realismo son tan infinitos como infinita e inagotable es la realidad” es su consigna<sup>1</sup>. Tomando como referencias las dramaturgias de Brecht y Valle-Inclán, José María Rodríguez Méndez preconiza, para la construcción del drama realista, la fragmentación de la acción en cuadros o secuencias. Este concepto de la narración dramática se plasma en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, escrita en 1965: narra la historia de un soldado repatriado que para seducir a una gitanilla infringe la ley y acaba siendo fusilado por amor. La acción se desenvuelve en los barrios pobres del viejo Madrid fin de siglo, concretamente en 1898. El decorado, realizado por Carlos Cytrinowski, construía una pequeña plaza circundada por fachadas deterioradas que reflejaban la marginación en la que viven los personajes. Según José Monleón, la puesta en escena de José Luis Gómez logró “hacernos sentir el peso de la soledad, el frío de los amaneceres inhóspitos, el tiempo vacío, la gratuidad de los actos, el miedo, la ruina psíquica del grupo social... Y, sobre todo, sentir eso como una parte inseparable de la Historia de España, de la historia de nuestros Parlamentos, nuestros Gobiernos, nuestros Reyes, nuestros partidos, nuestros golpes de Estado, nuestras Constituciones y nuestros aristócratas”<sup>2</sup>.

*Noche de guerra en el Museo del Prado* se estrenó cuatro días después en el María Guerrero, bajo la dirección de Ricard Salvat. La pieza, contrariamente a las líneas generales de la escritura de Rafael Alberti (1902-1999), es una amarga denuncia política que se desarrolla en noviembre de 1936. El autor se inspira de su experiencia personal durante la Guerra Civil, cuando asumía el cargo de Secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y ejercía de Comisionado del Gobierno de la República con el objetivo de poner a salvo los cuadros más valiosos del Museo del Prado. Rafael Alberti evoca aquellos días trágicos “con pasión de combatiente y de exiliado, utilizando las mismas palabras, calificativos y argumentos que el bando republicano esgrimió contra el campo enemigo”<sup>3</sup>. Así pues, *Noche de guerra en el Museo del Prado* se distinguió de todas las demás escenificaciones de la temporada no sólo por su contenido esencialmente político, sino también por las contraposiciones poéticas, y las imágenes metafóricas que impregnan sus diálogos. Rafael Alberti utiliza la confusión temporal entre dos guerras: la de mayo de 1808 y la de noviembre de 1936 para demostrar que ambas encarnan la manifestación de una misma lucha popular por la conquista de la libertad. Por este motivo, la imponente escenografía del Equipo Crónica tuvo como eje una gigantesca escalinata por la

que iban desfilando, simultáneamente, los combatientes de la Guerra Civil y los personajes pictóricos de Goya (aquellos que aparecen en los cuadros *El Dos de Mayo* y *El Tres de Mayo*).

Pese al sistema democrático recientemente instaurado, la representación estuvo a punto de ser prohibida por el Gobierno de Adolfo Suárez, a causa de la naturaleza radicalmente política del texto y “por lo que se hablaba de la monarquía”<sup>4</sup>. Con todo, las actitudes inquisitivas de la derecha o el ataque sistemático de la prensa reaccionaria no impidieron el desarrollo normal y sereno del estreno, incluso cuando el Himno de las Brigadas Internacionales retumbó en la sala abarrotada del María Guerrero el 21 de noviembre de 1978.

Adolfo Marsillach confesó que *Noche de guerra en el Museo del Prado* fue elegida por la Junta Técnica Consultiva para inaugurar la temporada del María Guerrero por su significado histórico-sociológico, más que por su calidad dramática<sup>5</sup>. La decisión tomada por los miembros del mencionado órgano gestor, Eduardo Haro Tecglen, Ricardo Doménech, Francisco Nieva y el propio Marsillach, tuvo una gran trascendencia. La producción de una obra tan marcadamente ideológica por la institución estatal significaba, simbólicamente, el fin de una época, así como una de las transformaciones más fundamentales de la Historia de España.

Una de las líneas de programación del CDN se orientó, durante este periodo inicial, hacia la difusión de los autores noveles. Guiada por esta premisa, la Junta Técnica Consultiva seleccionó *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza. Su estreno en el teatro Bellas Artes, el 9 de marzo de 1979, supuso la apertura del escenario oficial al teatro minoritario, dado que a lo largo de las últimas cuatro décadas su ámbito de producción se había circunscrito a los grupos de cámara y ensayo.

Hazel Cazorla, de la Universidad de Dallas, publica en 1981 un pormenorizado estudio de la dramaturgia de Luis Riaza. El literato americano engloba *Retrato de dama con perrito* (1976) en una trilogía que se completa con *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974) y *El palacio de los monos* (1977), pues las tres obras se basan en la misma clave: una gran alegoría teatral que revela “en toda su ambigüedad, un campo de batalla, un espacio interior donde se debaten intangibles, inconcretas, pero feroces, las fuerzas de la libertad contra las del poder”<sup>6</sup>. El texto tuvo críticas excelentes entre las que cabe destacar la firmada por Alberto Fernández Torres en *Ínsula* (nº 390; mayo de 1979), así como la de Francisco Ruiz Ramón publicada en *Triunfo* (nº 842; 17 de marzo de 1979). Miguel Narros contribuyó al sonado éxito de Luis Riaza, al potenciar la poética de la obra mediante una poderosa metáfora visual: dividió el escenario en dos espacios contiguos antagónicos, “la planta noble del anticuado hotel de balneario y las dependencias, con su cocina y su bidé expuestos a la vista”<sup>7</sup>. El efecto de esta contraposición se intensificaba con el uso de numerosos espejos que, según Francisco Ruiz Ramón<sup>8</sup>, realzaban los múltiples y contradictorios signos por descifrar, contenidos en la pieza. Aquel mismo año, la puesta en escena de Miguel Narros recibía el primer Premio de El Espectador y la Crítica.

Según había establecido Adolfo Marsillach, el teatro Bellas Artes debía centrar su programación en los autores españoles y extranjeros más de vanguardia. Tras el estreno de *Retrato de dama con perrito*, el CDN anunció el de *Sopa de pollo con cebada*, del dramaturgo inglés Arnold Wesker (1932). Escrita en 1958, es la primera obra de una trilogía que relata la historia de una familia socialista a través de tres generaciones. A causa de su alusión a la Guerra Civil y de su naturaleza incisivamente crítica, el drama había sido vetado por la censura franquista. Adolfo Marsillach invitó a dos directores jóvenes: Josep María de Sagarra y Josep Montanyés para que la montaran, fiel a su propósito de integrar en el CDN un amplio conjunto de profesionales provenientes de todas las Autonomías. El empeño del gestor obtuvo una vez más, el reconocimiento general pues *Sopa de pollo con cebada* ganó el Premio de El Espectador y la Crítica a la mejor obra de autor extranjero representado en Madrid en 1979.

Si el Bellas Artes se dedicaba a las vanguardias, el María Guerrero debía ser el espacio consagrado a la elaboración de un repertorio. Tras la turbulenta representación de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, Adolfo Marsillach programó un clásico: *¡Abre el ojo!* de Francisco de Rojas Zorrilla (17 de diciembre de 1978), auténtico *revolucionario* del Siglo de Oro por su modo liberal de abordar dos temas clave: la mujer y el honor. En su comedia, el autor preconizaba puntos de vista muy modernos, totalmente contrarios a las convenciones morales e ideológicas de su época. Dichas características, así como el desconocimiento de la obra por parte del público mayoritario, sedujeron al Director Artístico del CDN, interesado en “encontrar unos textos atractivos que no fuesen los más trillados”, consigna que aplicó posteriormente a su gestión de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La puesta en escena de Fernando Fernán-Gómez potenció el efectismo cómico de la obra, con una interpretación grotesca de los personajes.

El repertorio de un centro dramático debía incluir los nombres de aquellos autores representados con regularidad en los escenarios europeos subvencionados. Por tanto, Peter Weiss era el camino más adecuado para iniciar el año 1979. Adolfo Marsillach se decantó por *El proceso* y llamó a un conocido realizador de cine, Manuel Gutiérrez Aragón, para que la dirigiera (18 de enero de 1979). Según Max Brod, amigo personal del Franz Kafka (1883-1924) en cuya novela homónima está basada la obra de Peter Weiss, *El proceso* es “un documento de autopunición poético, una expiación imaginada”<sup>10</sup>. Joseph K., encarnado por José Sacristán, ignorará siempre los motivos de su arresto y de su condena a muerte, pero en ningún momento se rebelará contra la ideología de aquellos que le juzgan: es el cómplice social de sus propios verdugos.

Eso es lo más diabólico de la novela y de la versión de Weiss: la demostración de que los procesados y rebeldes utilizan el campo de juego que eligen y marcan los jueces. El montaje teatral parte de un acuerdo profundo con ese concepto y enfoque de Weiss.<sup>11</sup>

Estos pensamientos del director determinaron todo el proceso creativo, desde la labor dramatúrgica hasta la elaboración de la escenografía. Así pues, Manuel Gutiérrez Aragón modificó ciertos aspectos del texto dramático: suprimió los fragmentos más doctrinarios

o discursivos, y eliminó las referencias históricas sobre los años en que ocurre la acción para universalizar y conferir una dimensión intemporal a la obra, pues “*El proceso* es una recopilación de todos los procesos”<sup>12</sup>. La interpretación de los personajes conformó la clave de la puesta en escena: ellos eran, con su presencia agresiva y su modo de invadir el espacio, los que sumían en una angustia laberíntica a Joseph K. En efecto, el sentimiento de claustrofobia y encerramiento lo provocaban los actores, en lugar de que lo hiciera una posible escenografía monumental o sobrecargada. Por otra parte, dicho sea a propósito, ello no hubiera permitido el cumplimiento del sistema rotativo de programación formulado por Adolfo Marsillach. A decir de Manuel Gutiérrez Aragón “toda esa compleja red de delaciones, espionajes, astucias y debilidades las entedemos más como fruto del comportamiento de los personajes que rodean a Joseph K. que de la escenografía”<sup>13</sup>. Sin embargo, pese a su evidente simplicidad, el decorado de Iago Pericot era la imagen metafórica de aquellas sórdidas artimañas que Peter Weiss relata en *El proceso*. Los practicables longitudinales y rectangulares, dispuestos en hemiciclo alrededor de una plataforma central, formaban una suerte de estrella, fácilmente identificable: era la tela de araña que atenaza a Joseph K.

Lamentablemente, el proyecto de Adolfo Marsillach se desvaneció al año y medio de gestionar el CDN. A su vez, se produjeron cambios sustanciales en el gobierno. Rafael Pérez Sierra fue destituido por Manuel Clavero Arévalo, Ministro de Cultura, que nombró a Alberto de la Hera, Director General de Teatro y Espectáculos. Cabe destacar que la dimisión de Adolfo Marsillach se debió a un cúmulo de circunstancias críticas: enfrentamientos con el colectivo teatral, problemas internos en el CDN, reformas ministeriales y, sobre todo, la divergencia manifiesta entre el proyecto que había intentado llevar a cabo y las intenciones de Alberto de la Hera.

### *El triunvirato*

El nuevo Director General nombró un triunvirato para sustituir a Adolfo Marsillach en junio de 1979. Nuria Espert se encargó del María Guerrero, José Luis Gómez del Bellas Artes y Ramón Tamayo de la gestión económica. Los tres responsables del CDN se basaron en los aciertos y equivocaciones de la primera temporada para determinar las pautas a seguir. Incluso respetaron parte de la programación planificada por su antecesor antes de dimitir. Por ello se propusieron mantener tres proyectos de puesta en escena, heredados de la gestión anterior: *Los baños de Argel*, de Cervantes, *El motín de las brujas*, de Josep María Benet i Jornet y *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña. Por otra parte, la dirección colegiada se fijó como prioridades la acogida de grupos y compañías de todo el Estado, así como la difusión de las nuevas dramaturgias. Siguiendo la línea de actuación de Adolfo Marsillach, los nuevos gestores contrataron a directores jóvenes para que escenificaran varias obras de la programación: éstos fueron Josefina Molina, Ángel Facio y Juan Margallo. Asimismo, pusieron en marcha una serie de actividades paralelas como, por ejemplo, las mesas redondas en torno a *Los intelectuales rusos en la prerrevolución del 17* (9

de enero de 1980); *La mujer en Gorki* (23 de enero de 1980); *Poesía, música y teatro en Cervantes*, (11 de febrero de 1980), *La manipulación del individuo en la sociedad* (11 de junio de 1980) o *El voto femenino en la Segunda República* (10 de diciembre de 1980). Posteriormente, la organización de los *Encuentros con autores* iniciados el 21 de enero de 1980 pretendía acercar la literatura dramática española de vanguardia a profesionales y espectadores. Los dramaturgos que participaron en los coloquios quincenales para explicar los diversos aspectos de su escritura fueron Alberto Miralles, Jesús Campos, Ricardo Morales y Jerónimo López Mozo. Un homenaje a la obra de José Bergamín clausuró el ciclo. Alberto Miralles explicó, en los siguientes términos, el origen de la propuesta:

La historia de nuestro teatro moderno ha sido irregular y escasamente democrática. De esta historia emergen autores arrinconados, cuyas obras no llegan a ser montadas en el momento de ser creadas. Sacar a la luz ese teatro que durante tantos años no ha conseguido salir del papel; escuchar y debatir sus propuestas formales, sus interpretaciones críticas. Esa es la razón del Ciclo. Enriquecer el diálogo de nuestro panorama teatral.<sup>14</sup>

### *Los dramaturgos españoles*

Pese al interés de los *Encuentros con autores*, la iniciativa se interpretó como una excusa para no incluir a los dramaturgos españoles en la programación oficial. Entre los que así opinaron se encontraba Moisés Pérez Coterillo quien denunció tajantemente la irrelevancia de la dramaturgia nacional en la programación del CDN<sup>15</sup>. Y tenía toda la razón: hasta mediados de 1980 no se había estrenado a ninguno de nuestros dramaturgos en activo. Las protestas no quedaron en agua de borrajas: la virulencia con que el sector teatral atacó la gestión del triunvirato provocó cambios inmediatos en su línea de actuación. De hecho, en abril de 1980, el María Guerrero anunció una primicia de Josep Marí Benet i Jornet: *El motín de las brujas*. Era la primera vez que el escritor catalán accedía a un escenario madrileño. La obra reunía ya los elementos característicos de su producción posterior: una mezcla de realismo y fantasía cuyo eje es la reflexión social. En este caso concreto, la trama elabora un análisis psicológico del colectivismo y su relación dependiente de la figura del líder.

*El motín de las brujas* caló hondo en la temporada: los críticos profetizaron los éxitos posteriores del autor. Entre ellos, Lorenzo López Sáncho valoró el dominio de su técnica dramática pues “consigue poner en pie unos seres realmente humanos, situarlos en un segundo plano colectivo de conflicto social... y levantarlos después a otro trascendente (...) No cabe duda de que Benet i Jornet es un magnífico escritor dramático”<sup>16</sup>. Para realizar la puesta en escena del texto, los gestores del CDN llamaron a Josefina Molina, una joven directora cuya trayectoria iba a consolidarse definitivamente tras su paso por el escenario del María Guerrero.

La política de promoción de nuevos creadores prosiguió con la contratación de Juan Margallo para el montaje que debía cerrar la temporada de 1980 en el Bellas Artes: *Ejercicios para equilibristas*, del novel Luis Matilla. El título engloba dos piezas cortas: *El obser-*

*vador*, retrato conciso y alegórico de la opresión y *El habitáculo*, crítica virulenta del capitalismo en tanto que sistema aniquilador de los valores humanos. Su estreno causó impacto. Miguel Ángel Medina colocaba ambas firmas en las postrimerías de la vanguardia con valoraciones alentadoras. “Matilla y Margallo, dos nombres del teatro de lucha, de urgencia” barrían todos los cánones, situándose “por encima de las modas y los tiempos”<sup>17</sup>.

La programación del Bellas Artes mantuvo esta misma línea de actuación, respaldando formas de expresión renovadoras. En septiembre de 1980 reabría sus puertas con el peculiar código escénico de Els Joglars. *Laetius*, compuesta por Albert Boadella, imagina la existencia del hombre tras una devastación nuclear, trastocando absolutamente todas las convenciones sobre las que aquella se fundamenta en la actualidad: pérdida de la palabra; fecundación de la tierra; formación de un matriarcado; alimentación por sistema anal... Teatro de la gestualidad y de la comunicación visual, Els Joglars confirmaba así su original solvencia artística en Madrid, desde el podio oficial.

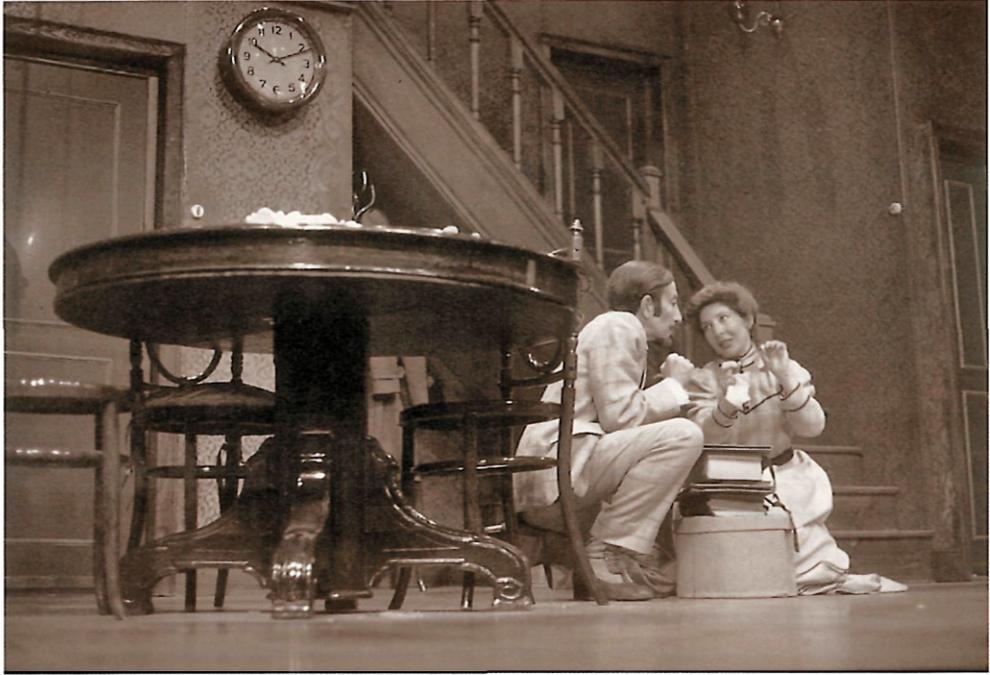
Posteriormente, la segunda sala del CDN destinada a espectáculos de pequeño formato ofreció, a principios de noviembre, *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña, para conmemorar el centenario de su nacimiento. José Luis Gómez, director del montaje, explicó en el programa de mano los motivos de su representación: “la trascendencia moral, casi antropológica del texto es inmensa. Su importancia para los españoles es muy grande”<sup>18</sup>, pues Manuel Azaña desarrolla una honda reflexión intelectual sobre los orígenes, las causas y las consecuencias de la guerra civil. La labor dramática llevada a cabo conjuntamente por José Luis Gómez y José Antonio Gabriel y Galán, apuntó hacia una teatralización de los caracteres, tan sólo esbozados por el autor, y una potenciación de su escasa dramaticidad, transformando el libro en una obra de tesis. Pese a tamaño empeño, muchos críticos (Juan Emilio Aragonés de *Nueva Estafeta* o Carlos García Osuna de *El Imparcial*) coincidieron en que el espectáculo “no era teatro” pero valoraron la esencia textual del mismo como un testimonio histórico-sociológico al que era preciso asistir.

El segundo equipo directivo del CDN sentó las bases de un posible repertorio con la incorporación de una obra de Federico García Lorca a la temporada de 1980: *Doña Rosita la soltera*. Su recuperación supuso un acontecimiento por varias razones. No sólo el texto era poco conocido sino que, además, su autor no había sido representado desde el comienzo de la guerra civil. Por otra parte, el equipo artístico encargado de su montaje presentaba un nivel profesional indiscutible: Nuria Espert lo protagonizaba, Jorge Lavelli lo dirigía, Max Bignens hizo la escenografía. Además, por vez primera, la institución estrenaba una de sus producciones en una ciudad de la periferia y se realizaba una larga gira por provincias que abarcó las ciudades de Las Palmas, Valencia, Zaragoza, Reus, Murcia, Alicante, Valladolid, Granada y Sevilla. Esta iniciativa indicaba un claro esfuerzo de descentralización. El evento congregó, el 29 de febrero, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife a familiares de Federico García Lorca, a Ramón Tamayo, al Director

General de Música y Teatro, así como a las autoridades locales. La trascendencia política estuvo magnificada por la calidad artística del espectáculo: Jorge Lavelli, que entonces ya residía en París y gozaba de una notoriedad internacional, se ganó la admiración unánime. Fernando Lázaro Carreter señaló, desde las páginas de *La Gaceta Ilustrada*, que su montaje había sido “un acierto rotundo”<sup>19</sup>. En el mismo artículo, el crítico aludió especialmente al “espacio abierto, libre y luminoso”, así como a la excelente labor de dirección de actores. Estos fueron, globalmente, los aspectos más valorados de la puesta en escena de Jorge Lavelli. En cuanto a la interpretación de Nuria Espert, los expertos recalcaron su maestría y elocuencia para explorar todos los registros del personaje, desde su ingenuidad inicial hasta su desgarramiento final.

Otro de los grandes aciertos de la gestión colegiada del CDN fue el estreno, esta vez en el María Guerrero, el 4 de diciembre de 1979, de *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes. Francisco Nieva se encargó de adaptarla, montarla y diseñar su espacio escénico. La obra daba mucho juego a la estética peculiar del director y escenógrafo: Cervantes entremezcla los amargos recuerdos de su presidio en las cárceles argelinas, con la descripción de un mundo exótico y la tumultuosa relación amorosa entre cristianos y musulmanes. El texto, fruto de un espíritu humanista, liberal, aventurero e inclasificable convino perfectamente a la imaginación y creatividad del escenógrafo. Francisco Nieva concibió el espectáculo como una gran fiesta teatral que aglutinaba múltiples formas artísticas, y el resultado fue una *reópera* que englobaba danza, canto, rituales y mímica. Suntuosidad, ensoñación y color conformaron las claves de la fabulosa creación teatral puesta en pie por el polifacético director. El concepto de repertorio se completaba así con la inserción de textos clásicos montados desde una perspectiva contemporánea.

Obedeciendo a esta misma pauta, y dentro de los actos que conmemoraban el Centenario de Calderón, Nuria Espert contrató a Lluís Pasqual para que dirigiera *La hija del aire*. En realidad, se trataba de la consecución de una idea gestada dos años antes en la mente de ambos. Aunque, al principio, la elección del texto no estaba clara por cuestiones de vigencia dramática o adecuación de la obra a los objetivos del CDN, las opiniones favorables de Luca Ronconi y Beno Benson con los que Lluís Pasqual debatió el proyecto durante su estancia en Italia, determinaron la decisión final<sup>20</sup>. Motivado por su preocupación principal: hacer un Calderón asequible al público contemporáneo, Lluís Pasqual pidió a Francisco Ruiz Ramón, el adaptador, que recortara parte del texto, en función de unos criterios de actualización de la obra. La búsqueda de un modo actual de decir el verso y la concepción del espacio escénico encargado a Fabià Puigserver mantenían estas premisas. Así pues, la escenografía contraponía los materiales y diseños modernos del decorado con unos trajes de época muy detallistas. El piso del escenario estaba dividido en varios niveles y cubierto de practicables, cuya función y disposición recordaban las estéticas de Patrice Chéreau o Jorge Lavelli respecto al tratamiento de los espacios clásicos. No obstante, la crítica desaprobó el montaje alegando que se había manipulado el texto inadecuadamente: los fragmentos eliminados desorientaban al espectador y oscurecían el sentido de la obra. Por otra parte, la dicción resultó ser el punto flaco del montaje, tanto como la heterogeneidad artística del elenco.



*Las bragas, de Carl Sternheim. Dirección Ángel Facio.  
Escenografía y vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós. Teatro Bellas Artes. (Febrero de 1980).*

La voluntad de descentralización manifestada en la distribución del espectáculo *Doña Rosita la soltera*, se plasmó nuevamente en las características de la producción de *La hija del aire*: la obra se estrenó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 25 de abril de 1981, inició una gira por Zaragoza, Valladolid, Oviedo y Almagro, y se presentó, por fin, en Madrid, el 16 de octubre.

### *El teatro europeo*

Durante los primeros años de los 80, tanto en la prensa como entre los profesionales del sector, se daban con frecuencia, protestas relativas a la escasa presencia del teatro español contemporáneo en el CDN. Esta polémica se fundamentaba en el monopolio que ejercía la dramaturgia extranjera en su programación. La circunstancia de que José Luis Gómez formara parte del equipo directivo influyó en el hecho: su larga experiencia en Alemania como actor y director le proporcionó un amplio conocimiento del teatro local. De ahí, la cantidad de textos alemanes estrenados durante su mandato: *La bella Helena*, de Peter Hacks/Offenbach; *Leonci i Lena*, de Georg Büchner y *Las bragas*, de Carl Sternheim. Sin embargo, es preciso destacar que eran obras prácticamente desconocidas en España: su difusión, desde las tablas del María Guerrero quedaba justificada por la trascendencia de su aportación a la creación contemporánea.

Salvando las diferencias formales y argumentales, curiosamente, las tres obras mencionadas desarrollan una misma escritura progresista y desmitificadora. Mientras que Peter Hacks (1928) expone y aplica doctrinas que recuerdan a las de Bertolt Brecht, con un rechazo absoluto de las convenciones clásicas, Georg Büchner (1813-1837) ataca corrosivamente los principios básicos de la comedia invirtiendo sus pilares: la fantasía romántica inicial se trastoca en parodia autocrítica. En cambio, Carl Sternheim (1878-1942), heredero del naturalismo, denuncia la hipocresía moral de su tiempo, imaginando una situación escabrosa: la pérdida involuntaria de unas bragas por una mujer de mundo, durante un desfile... Su lengua, próxima a la de Frank Wedekind (1864-1918), conserva la poesía y la violencia propias del expresionismo, pero sin su idealismo romántico. *Las bragas*, estrenada en el teatro Bellas Artes, el 29 de febrero de 1980, fue encomendada a un director joven, Ángel Facio. En su montaje, el creador optó por resaltar la peripecia y potenciar el efecto cómico explotando al máximo la teatralidad de las situaciones, ya de por sí caricaturescas.

Volviendo a los otros dos textos mencionados, tanto la obra de Peter Hacks como la de Georg Büchner se representaron en el María Guerrero, dentro de la muestra de montajes realizados por el Teatre Lliure, que presentaba así, ante el público madrileño su estilo y su ya larga trayectoria artística. El ciclo se inició el 27 de septiembre de 1979 con la puesta en escena de *Leonce i Lena*, firmada por Lluís Pasqual y basada en la versión catalana de Germá Serralonga. Aquí el director acertó plenamente: resolvió las dificultades del texto en clave de humor, subrayando la “veta romántico-guiñolesca de manera sutil y aérea, dentro de un orden y una armonía perfectas”, según afirmó Manuel Gómez Ortiz, crítico del diario *Ya*<sup>19</sup>. Siguió *La nit de les tribades*, de Per Olov Enquist: una refle-



Ros Rius

*Leonci i Lena, de Georg Büchner. Direcció Lluís Pasqual. Escenografia y vestuario: Fabià Puigserver. Compañía Teatre Lliure. Teatro María Guerrero. (Septiembre de 1979).*

xión metateatral sobre la relación del actor con su arte, traducida por Guillem-Jordi Graells y estrenada por Fabià Puigserver en la Sala Cadarso, el 1 de octubre. Dadas las características del espacio donde se escenificó, el director concibió un espectáculo de pequeño formato con un reducido elenco en el que figuraban Muntsa Alcañiz, Quim Lescina, Anna Lizarán y Lluís Homar. Sin embargo, al disponer de un escenario mayor para el montaje de *Titus Andronicus*, de Shakespeare (4 de septiembre), Fabià Puigserver apostó por la espectacularidad con una escenografía innovadora también realizada por él: el escenario, en forma de pasarela elevada, estaba situado en medio del patio de butacas y rodeado, por tanto, de espectadores. El piso del tablado, que imitaba un mosaico romano, recreaba, con un mínimo de elementos, la grandeza de un majestuoso palacio. Simultáneamente, su diseño longitudinal y su disposición respecto al público evocaba el espacio teatral japonés. Este montaje subyugó a los madrileños, entre ellos, Lorenzo López Sancho quien hizo los siguientes comentarios en *ABC* (6 de septiembre de 1979):

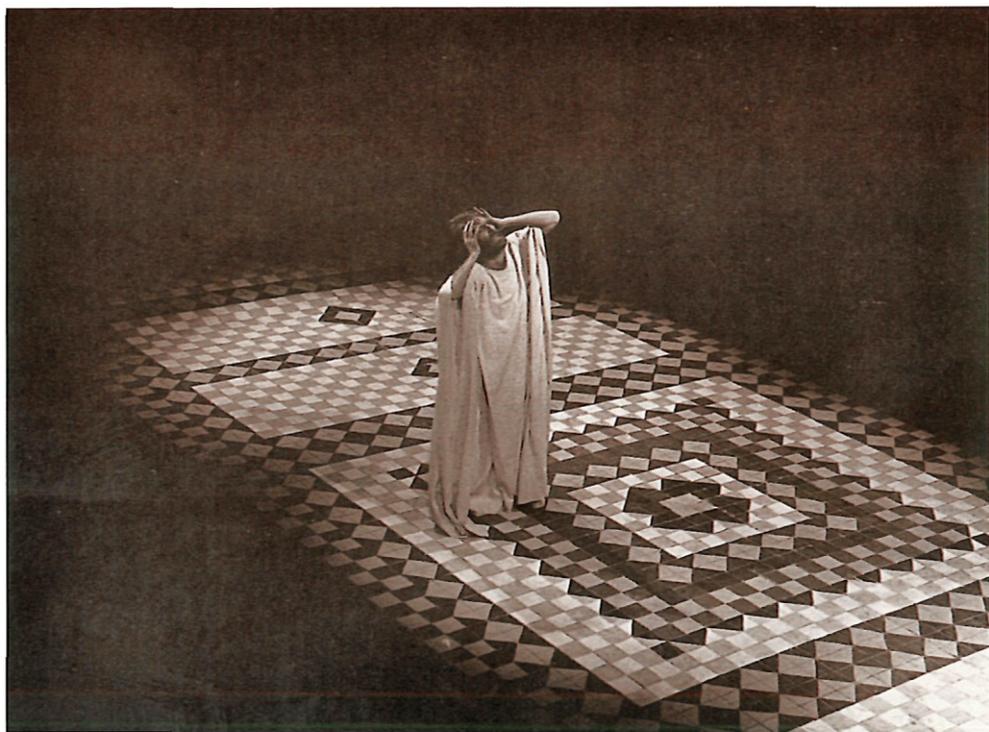
*Titus Andronicus* redondea la demostración de rica versatilidad de esta agrupación admirable y ejemplar... una versión atrevida, irrespetuosa, creadora y moderna, cuyo texto suena espléndidamente y queda en la justa medida.

Pere Planella cerró la Muestra del Teatre Lliure con dos espectáculos: *Abraham i Samuel*, de Víctor Haim estrenado en la Sala Cadarso, el 8 de septiembre, y *La bella Helena*, de Hacks/Offenbach, ofrecido en el María Guerrero el día 10. Este último fue, quizá, el que más impacto produjo en el auditorio, a decir de algunos críticos. Su resolución escénica, concebida desde una perspectiva paródica, con música en directo y sustentada en una escenografía de Fabià Puigserver que enriquecía plásticamente la propuesta del director, despertó el entusiasmo de Pablo Corbalán que así lo expresaba en *Informaciones*:

*La bella Helena* fue la despedida culminatoria... un alarde de dramaturgia y teatralidad de primera clase. El más genuino y exultante concepto de espectáculo, consiguió el Lliure con esta pieza, afiladísima y deslumbrante, su esplendor mayor.<sup>22</sup>

Por último, cabe destacar que, bajo el mandato de Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo, la relación con la producción teatral extranjera se reanuda levemente, gracias a la invitación de dos montajes ingleses: *The lunatic, the lover and the poet*, de Jane McCulloch presentada en función única, el 26 de marzo de 1980, por la centenaria Old Vic Company de Londres y *El sueño de una noche de verano*, ballet pantomima basado en la obra de William Shakespeare, y co-dirigida por Lindsay Kemp y David Haughton (26 de mayo de 1981).

Entre 1979 y 1981, la controversia desatada por la gestión del triunvirato ya había alcanzado su cumbre. Los sucesivos cambios en la Administración tenían gran parte de responsabilidad en el asunto. Si, al principio, la relación con la Dirección General había sido positiva, el nombramiento de Juan Antonio García Baquero al frente de la misma, a finales de 1980, supuso el inicio de una serie de enfrentamientos entre los gestores del CDN y el Ministerio de Cultura. Paralelamente, el colectivo teatral ejercía una fuerte



*Titus Andronic, de William Shakespeare. Dirección, escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Compañía Teatre Lliure. Teatro María Guerrero. (Octubre de 1979).*

presión social contra ellos, pues centraban el objeto de todas sus reivindicaciones en la labor que Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo habían llevado cabo. Eduardo Alba, en su balance de la programación del teatro María Guerrero, denunció desde las páginas de *Pipirijaina* (nº 16; septiembre/octubre de 1980), la falta de independencia de la institución y la tendencia manifestada por los artistas que la gestionaban a conservar un espíritu tan centralista como magnificador. Su conclusión es discutible si tenemos en cuenta la situación de *arranque* en que se encontraba una entidad de tal calibre. Además, los directores del centro dejaron constancia de varios intentos descentralizados: la organización del Festival de las Nacionalidades; la acogida de dos compañías de Barcelona, Teatre Lliure y Els Joglars; los estrenos de *Doña Rosita la soltera* y *La hija del aire* en ciudades de la periferia o la promoción de un autor catalán, Josep María Benet i Jornet. Por otra parte, los espectáculos ofrecidos tanto en el Bellas Artes como en el María Guerrero habían logrado reconquistar a los espectadores madrileños. Todo ello se consiguió a pesar del presupuesto insuficiente (93 millones de pesetas) que el Ministerio había puesto a disposición de los gestores del CDN, tal y como lo afirmó José Luis Gómez en *El País* (13 de noviembre de 1980).

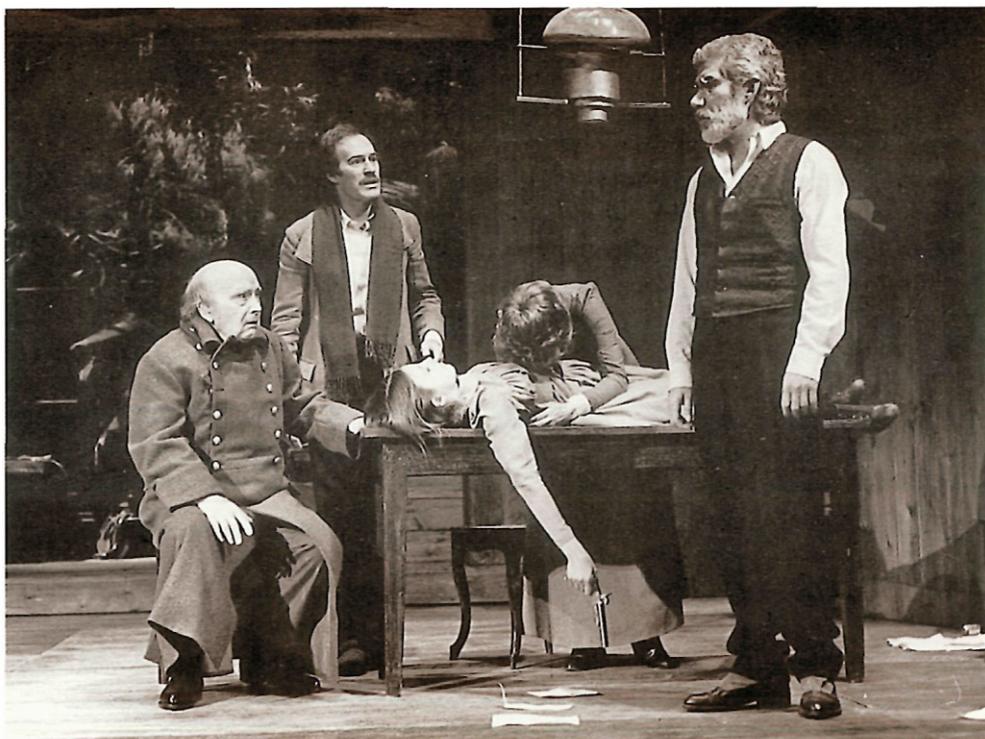
El 30 de abril de 1981, Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo presentaron su dimisión, a causa de los sistemáticos enfrentamientos con el último Director General, Juan Antonio García Baquero, cuya concepción del CDN retomaba ciertos aspectos del antiguo funcionamiento del Teatro Nacional. Y, al poco tiempo, volvió a producirse un cambio ministerial: Soledad Becerril sustituyó a Íñigo Cavero Lataillade y designó a Juan Cambreng responsable de la Dirección General. Los nuevos miembros de la Administración decidieron no prorrogar el arrendamiento del teatro Bellas Artes: José Luis Alonso, nombrado sucesor del triunvirato, volvería al María Guerrero contando con una única sala de exhibición.

### *José Luis Alonso*

José Luis Alonso se enfrenta a su segunda etapa de gestión del escenario oficial con una pautas muy distintas a las adoptadas entre 1960 y 1975. El cambio estructural de la entidad, así como la experiencia de sus antecesores, determinan claramente sus criterios de organización. Ahora el Director Artístico se limita a escenificar un espectáculo por temporada, pues son otros sus cometidos primordiales. En este sentido, José Luis Alonso limita la reposición de textos clásicos centrandó la programación en la dramaturgia española contemporánea. Asimismo, opta por una política de contratación de directores procedentes del teatro independiente, acoge los montajes producidos por colectivos privados y difunde el teatro de las autonomías, al tiempo que restablece una relación dinámica con el teatro extranjero.

### *Dos montajes propios*

Si los textos seleccionados entre 1981 y 1983 se inscriben en fechas muy próximas a la actualidad, aquellos por los que José Luis Alonso se decanta personalmente se alejan más



*El pato silvestre, de Henrik Ibsen. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía: Gustavo Torner. Vestuario: Elisa Ruiz. Teatro María Guerrero. (Enero de 1982).*

en el tiempo. *El pato silvestre*, compuesta en 1884, es la primera de sus puestas en escena producida por el CDN. La escritura ibseniana, apenas difundida en España desde principios de siglo, mientras que en Europa era ampliamente conocida a través de múltiples versiones y propuestas escénicas innovadoras como las de Ingmar Bergman o Luca Ronconi, regresa al teatro María Guerrero el 27 de enero de 1982, completando así un repertorio aún lleno de lagunas.

El reto primordial de José Luis Alonso consistía en transmitir la esencia del pensamiento de Henrik Ibsen, sin tergiversaciones inútiles que pudieran oscurecer el sentido dramático de *El pato silvestre*: “hay que aceptar la verdad, no se puede levantar una vida sobre la mentira”<sup>23</sup>, esta fue la premisa que presidió toda la concepción del espectáculo. El proceso de trabajo, cuyas etapas hallamos brevemente relatadas en el programa de mano, se basó en un estudio preliminar y fragmentario de cada escena o grupo de escenas, como si de acordes musicales se tratara. Este sistema permitió al director componer su montaje final de forma progresiva, a la manera de una partitura. Tomando como referencia la búsqueda de las leyes de la armonía, Alonso definió paulatinamente el tratamiento de los personajes, basándose en una paradoja interpretativa: la identificación y la máscara, en tanto que cauce distanciador de la caracterización. Frente a la complejidad y aparatosidad de las puestas en escena características de la década de los ochenta, que según el director, desvirtuaban la función lúdica del espectáculo, José Luis Alonso abogó en *El pato silvestre*, por recuperar la esencia textual y fundamentar la lectura escénica en el cuerpo y la voz del actor. Por otra parte, la escenografía recogía la dualidad de planos sobre los que se erige la obra ibseniana. Gustavo Torner, encargado de realizar el decorado, se atuvo a las consignas del director: sencillez y austeridad, con escasos elementos realistas. A su vez, el escenógrafo dividió el espacio en dos áreas de juego ambivalentes: el plano real radicaba en el estudio de fotografía, mientras que el simbólico era un desván situado al fondo del escenario. Los objetos abandonados que surcaban el tablado servían de enlace entre uno y otro; simbolizaban lo que “Gregorio y Hedwige denominan el fondo de los mares”<sup>24</sup>. La labor de José Luis Alonso fue aplaudida unánimemente por la crítica: Einar Jenssen, de *El País* (26 de enero de 1982) incidió en las metáforas visuales creadas por el director pues éstas volvían explícitos los más escondidos matices textuales. Lorenzo López Sancho de *ABC* (29 de enero de 1982) valoró la revisión del drama en tanto que acertada actualización del conflicto ibseniano. Por su parte, Ángel Fernández Santos, a modo de introducción de una entrevista publicada en *El País*, presentó al artista mediante las siguientes observaciones:

Discutido y menospreciado durante años, Alonso es hoy uno de nuestros escasos profesionales indiscutibles, porque incluso sus errores tienen un sentido, cuyo balance trae siempre a primera evidencia virtudes poco frecuentes en el teatro español, como son la armonía, el buen gusto y la complejidad.<sup>25</sup>

La obra escogida por José Luis Alonso para el año siguiente constituye el emblema del teatro de humor: *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura (27 de abril de 1983). Con una reconstrucción ambiental muy lograda, el director trasladó a la actualidad las claves hu-

morísticas y referencias críticas de la comedia, operando algunas modificaciones como, por ejemplo, el tango *Mi caballo murió* que se escuchaba antes de levantarse el telón o los elementos escénicos y figurines que aproximaban la circunstancia de la obra al estilo de los 80. El extenso reparto estaba encabezado por Verónica Forqué y Manuel Galiana. Ambos actores destacaron por la calidad y verismo de su interpretación. Si la protagonista, según E. García Rico, “hace el mejor trabajo de cuantos le conocemos”, Manuel Galiana, en palabras de J. Melio Aragonés: “corporeiza a Dionisio impecablemente. Es el único que está en escena permanentemente y que, en consecuencia, acumula más posibilidades de lucimiento. Las aprovecha todas para bien, y eso, ciertamente, no está al alcance de todos”<sup>26</sup>.

### *Recordar a los clásicos*

Bajo el mandato de José Luis Alonso la organización del CDN se basó en dos pilares: la producción propia y la acogida de grupos que funcionaban como entidades autónomas. Por tanto, los espectáculos exhibidos alternaban así diferentes modos de financiación que propiciaron una mayor flexibilidad programática. La inserción de obras de repertorio en las temporadas de 1981/82 y 1982/83 se debió, parcialmente, a esta doble posibilidad económica. A lo largo de dicho periodo, la compañía del María Guerrero tan sólo escenificó un clásico: *La Dorotea*, bajo la dirección de Antonio Larreta. Teniendo en cuenta las características originales de la “acción en prosa” o novela dialogada de Lope de Vega, Antonio Larreta tuvo que realizar una refundición para que las doscientas páginas de texto y sus cinco actos pudieran quedar reducidos a tres horas de representación. Procurando centrar toda la trama en la fábula romántica entre Dorotea y Fernando, el adaptador eliminó personajes secundarios y fragmentos no estrechamente vinculados a la relación amorosa, aunque insertó versos y canciones con el fin de potenciar la teatralidad de las situaciones. Apuesta difícil que, por su osadía, levantó polémicas. Las concisas explicaciones de José Monleón sintetizaron el juicio global que recibió:

La versión de Antonio Larreta, atenta a eliminar cuanto hay de farragoso, divagatorio o excesivamente lírico en el texto de Lope, resuelve sólo en parte el problema. Hay fallos de estructuración dramática que no acaban con la estricta poda, y así, por citar el ejemplo más palmario, Larreta ha tenido que inventarse el final, acorde con el pesimismo de Lope, con su sentimiento de la fugacidad del amor y la victoria de la muerte, pero totalmente irrespetuoso con la letra.<sup>27</sup>

La programación de autores clásicos se completó con los montajes ofrecidos por tres colectivos autónomos. El Teatro de Cámara de Ángel Gutiérrez escenificó *Las picardías de Scapin*, de Molière (15 de febrero de 1983). Domingo Miras puso en escena *Ivanov* de Antón Chéjov, gracias a una producción de la Cooperativa Ivanov asociada con Luis Rodolfo Almar (16 de mayo de 1983). Acción Teatral estrenó, el 5 de abril de 1983, *La de San Quintín*, de Benito Pérez Galdós, bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón. Es preciso señalar la trascendencia de dichas iniciativas: José Luis Alonso iniciaba con ellas

una política de apoyo a los grupos independientes, que supuso un paso fundamental hacia el afianzamiento de un fructífero intercambio entre los diferentes componentes del sector teatral.

### *Apostar por la modernidad*

José Luis Alonso fue el primer gestor del CDN que verdaderamente comprendió la necesidad de difundir la dramaturgia española contemporánea. Tanto fue así que, entre marzo de 1982 y mayo de 1983, el CDN dedicó una gran parte de su presupuesto a la producción de seis obras determinantes de nuestra escritura: *La noche de Molly Bloom*, de José Sanchis Sinisterra; *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva; *El taxidermista*, de Ángel García Pintado; *Vade retro!* de Fermín Cabal; *El album familiar*, de José Luis Alonso de Santos y *El rey de Sodoma*, de Fernando Arrabal. Curiosamente, la composición de todas ellas se concluyó el mismo año de su estreno, excepto en el caso del primero.

La presencia de dichos autores en el María Guerrero propició la normalización del panorama teatral: por fin subía al escenario oficial la obra de unos dramaturgos apartados del circuito comercial, que habían iniciado su andadura artística a finales de los años 70, como José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal. La operación también dio la oportunidad a los autores marginados de la cartelera o la edición impresa, por el carácter novedoso de sus propuestas dramáticas, de reafirmarse en el terreno de la escritura dramática. Este fue el caso, entre otros, de Francisco Nieva, cuyo peculiar talento ya había conquistado la notoriedad con la adaptación de *La paz* de Aristófanes y el montaje de *Los baños de Argel*. Gracias al estreno de *Coronada y el toro*, el 29 de abril de 1982, alcanzó el máximo reconocimiento de público y crítica. Rapsodia desconcertante, la obra comienza como una zarzuela y concluye como un auto sacramental, tras haber adoptado la forma del ritual lúdico u otras formas correlativas inclasificables. Francisco Nieva, artista plástico y director, concibe su escritura desde la práctica escénica: de ahí que no se puedan separar unos elementos de otros a la hora de evaluar sus textos. Concretamente en *Coronada y el toro* hizo surgir de la escenografía, de los movimientos y la gestualidad de cada actor, múltiples sugerencias, colores, estilos y temas que evocaban el universo valleinclinés o calderoniano, así como las manifestaciones más emblemáticas de la tradición española. Se trataba de una dramaturgia festiva que contraponía ceremonia lúdica e investigación verbal y que abarcaba desde la búsqueda de imágenes pictóricas hasta la elaboración de un lenguaje rico en sonoridades musicales y referentes sociológicos. El tercer estreno de Francisco Nieva en el María Guerrero fue un éxito rotundo. Andrés Amorós en el Anuario de *El País*, recordaba su espectáculo como “una brillante corrosión de la España en conserva”<sup>28</sup>.

Si el reconocimiento de Francisco Nieva tardó en llegar a causa de las características rompedoras de su escritura, Fernando Arrabal se encontraba con la dificultad añadida de su autoexilio a Francia desde 1955. Su ausencia del país impidió que hasta principios de los 80 fuera estrenado en el teatro oficial. Por tanto, la puesta en escena de *El rey de Sodoma*, por Miguel Narros (27 de mayo de 1983) se esperaba con gran expectación.

El autor hallaba muchos obstáculos para la asimilación de su teatro en España no sólo por el carácter polémico de sus temáticas, sino también por la estructura formal de sus textos. Tildado por los estudiosos como “teatro de la provocación” o “teatro del absurdo”, las composiciones de Fernando Arrabal siempre escapan de cualquier intento de clasificación. La combinación explosiva de elementos estéticos y verbales o la crudeza del lenguaje hicieron que el montaje de Miguel Narros en el María Guerrero fuera pura dinamita. Por vez primera se abordaba el tabú de frente y sin trabas alegóricas. Desde una postura totalmente anticlerical, Fernando Arrabal desarrolla en *El rey de Sodoma*, una reflexión sobre la homosexualidad, la feminidad y las aspiraciones contradictorias de una sociedad prisionera de su propia intolerancia. Aunque público y crítica se mostraran reacios a la obra, apareció, no obstante, alguna valoración positiva. Antonio Valencia expresaba así sus impresiones:

A mí me parece que en esta pieza se nos ofrece un Arrabal inédito a través de la superficie de su obra, en lo que puede aparentar vodevil equívoco o revista de contorno *porno*, lo cual es acentuado también por el montaje y dirección de Miguel Narros. En el cosmos sarcástico y pánico de Arrabal hay dramas y hay comedias. La del María Guerrero pertenece a esta segunda clase. Pero no por la clave empleada se debilita su carácter arrabaliano tan interesante, que esta vez se fija un objetivo principal: la visión crítica o angustiada del elemento sexual, erótico y hasta pornográfico que lleva en suspensión el hombre en nuestra sociedad actual.<sup>29</sup>

El estreno de *El taxidermista*, el 24 de mayo de 1982, también canceló una deuda de nuestra escena con Ángel García Pintado: sus primeras obras, de carácter marcadamente político, estuvieron durante largo tiempo condenadas al silencio. Pero, pasados los años de la censura, el obstáculo vino a centrarse en la dificultad intrínseca de su escritura: expresamente concebida para la representación, carece de didascalias e indicaciones precisas. Por tanto, su lectura obliga a una recreación continua del espacio esbozado, a una esfuerzo permanente de reconstrucción imaginaria. Paradójicamente, lo que en un principio hubiera debido constituir un trampolín para la creatividad del director, se convertiría en un impedimento. Los códigos escénicos vigentes no parecían amoldarse a la estructura formal que Ángel García Pintado utilizaba en sus composiciones, es decir, un entrecruzamiento de niveles interpretativos sobre una misma situación. Considerado por muchos estudiosos del momento como un dramaturgo hermético, manierista y cerebral, Ángel García Pintado llega al María Guerrero de la mano de Jordi Mesalles en medio del más absoluto desconocimiento de su obra, cuando llevaba escribiendo desde 1967. Alberto Fernández Torres, consideraba esta circunstancia como el indicio de un problema teatral y explicaba las causas de la sistemática marginación de los autores vanguardistas:

Una lectura atenta de estos textos prueba lo contrario. Lo que pasa es que estos autores no sólo no han sido estrenados. Sino que ni siquiera han sido leídos. De lo contrario, mantener el tópico del antifranquismo y del hermetismo puede ser calificado como un estricto

problema de astigmatismo. No se trata de defender a estos autores y su derecho a estrenar. No estamos ante un problema ético ni jurídico. Sino teatral. Lo que se afirma es que en algunos de los textos de estos autores hay materia para una renovación de la escena teatral española que está siendo sistemática y olímpicamente despreciada.<sup>30</sup>

La política de promoción de la dramaturgia más inmediatamente contemporánea se plasmó, asimismo, en la organización de una mesa redonda de autores el 29 de noviembre de 1982. El coloquio *Teatro Español Actual* moderado por Andrés Amorós, asesor de José Luis Alonso, convocó a cinco autores en activo: José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, Antonio Gala y Ángel García Pintado. En la sede del CDN, todos ellos entablaron un debate sobre las direcciones y tendencias de la escritura coetánea, y su compleja relación con la puesta en escena o el público teatral de los ochenta.

Otro aspecto fundamental de la gestión de José Luis Alonso fue la difusión del teatro de las autonomías: con este propósito programó, entre septiembre y diciembre de 1982, la *Muestra de Teatro de Compañías Estables e Independientes*. Agrupaciones provenientes de toda la geografía española representaron sus propias producciones en el teatro Olimpia, cedido puntualmente para la ocasión, pues el CDN aún no disponía de una segunda sala. El ciclo se inauguró con las *Pantomimas de estilo*, de Marcel Marceau. Posteriormente, aglutinó escenificaciones de los más variados estilos: desde la creación colectiva del grupo Margen (Oviedo) que participó con *De vita beata*, o la de la compañía Libélula (Segovia) que ofreció un espectáculo de marionetas titulado *Mosaico*, hasta la recuperación de los clásicos. En este marco, Zascandil (Madrid) eligió *Medora*, de Lope de Rueda; el Teatro Estable de Valladolid se presentó con *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca y Fabià Puigserver realizó la escenografía, el vestuario y la puesta en escena de *El misántropo* de Molière, con una producción de la Societat Cooperativa Teatre Lliure. Por otra parte, Federico García Lorca regresaba al ámbito oficial con el Grupo Tiempo de Sevilla, el cual, bajo la dirección de Ramón Resino escenificó *La casa de Bernarda Alba*. En cambio, el Teatro Popular de Muñecos y Máscaras (Madrid) propuso un *Ubu rey*, de Alfred Jarry, novedoso y guiñolesco. Otra característica de las funciones mostradas a lo largo de este ciclo fue la revisión y adaptación de los mitos y los temas propios de la dramaturgia clásica. Cabe destacar los siguientes títulos: *La divina comedia, una fiesta para Dante Alighieri*, de Jesús Morillo; *La sexta generación de los Habsburgo (Carlos II, El hechizado)*, de Agustín Poveda; *Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu; *Desencuentros*, con una dramaturgia de Pilar Laveaga sobre textos de Molière, García Lorca, Ibsen, entre otros y, finalmente, *Plauto*, de Carlos Trías.

La dramaturgia española contemporánea tuvo un peso importante en la muestra pues se dieron a conocer las composiciones de Joan Baixas (*Juan sin miedo*), José Nicola (*Fantasia para un juguete roto*), Pilar Enciso y Lauro Olmo (*El león engañado*), Luis María Iturri (*Hator, larga memoria de un pueblo*) y Rodolfo Sirera (*El veneno del teatro*). La iniciativa permitió que numerosos directores provenientes del teatro independiente pudieran dar a conocer la trayectoria del grupo al que estaban vinculados, desde un escenario de gran di-



Maurizio Buscarino

*Wielopole, Wielopole, de Tadeusz Kantor. Dirección: Tadeusz Kantor. Compañía Cricot 2. Teatro María Guerrero. (Octubre de 1981).*



Maurizio Buscarino

*La clase muerta, de Tadeusz Kantor. Dirección: Tadeusz Kantor. Compañía Cricot 2. Teatro María Guerrero. (Marzo de 1983).*

fusión y con el apadrinamiento institucional del CDN: José Luis Castro y El Globo (Sevilla); Ángel Ruggiero y El Gato Itinerante (Madrid); Luis María Iturri y Akelarre (Bilbao); Antonio González y La Carátula (Elche); Jesús Morillo y Carrussell (Cádiz), José Estruch y Zascandil (Madrid) o Roberto Villanueva y Espacio Cero, además de los ya citados.

Con el nombramiento de José Luis Alonso, regresó a las tablas del María Guerrero la creación escénica europea. Durante su segundo mandato invitó a varias compañías extranjeras. Peter Brook estrenó *L'os* (12 de abril de 1983), basada en un cuento de Bigaro Diop, con ocasión del III Festival Internacional de Teatro. La compañía italiana de Franca Rame escenificó en la Olimpia *Una donna sola*, de Dario Fo y Franca Rame (13 de noviembre de 1982), mientras que Cricot-2 de Tadeusz Kantor, presentó por primera vez en España, *Wielopole, Wielopole* (2 de octubre de 1981) y *La clase muerta* (30 de marzo de 1983). Ambos espectáculos revolucionaron a los artistas locales: la estancia en Madrid del maestro polaco originó una verdadera movilización de la profesión teatral. Crítica y espectadores acudieron masivamente a la sala de la calle Tamayo y Baus. Por su parte, la prensa especializada publicó varios artículos referidos a Tadeusz Kantor. Entre ellos, cabe destacar el aparecido en *Pipirijaina* (nº 25), firmado por el propio director. En su ensayo, Tadeusz Kantor explicaba su concepto de la dirección escénica:

Tiene que volver la marioneta. El actor vivo debe desaparecer. El hombre, creado por la naturaleza, es una ingerencia extraña en la estructura abstracta de la obra de arte.<sup>31</sup>

Con estas citas de Gordon Craig sintetizaba el director polaco su peculiar visión artística. En lo referente a las dos obras que estrenó puede decirse que son complementarias, pues están unidas por unos caracteres parecidos, así como por una visión idéntica de la vida: pesimista, llena de obsesiones, de temores y muerte. Sin embargo, a pesar de que el fondo exprese la misma idea, la forma cambia: *Wielopole, Wielopole* (nombre del pueblo natal de Kantor) es la historia de una familia (la del autor), es decir, la de un pueblo, destinado al sacrificio y a la destrucción. Eduardo Haro Tecglen calificó la obra de auto sacramental moderno, en el que la metáfora de la Eucaristía aparece, al final, a través de la imagen sagrada de *La última cena*<sup>32</sup>. Interpretada en polaco, la dimensión visual del espectáculo adquirió una importancia fundamental para los espectadores madrileños. En este sentido, la escenografía y la interpretación de los actores fueron suficientes para dar sentido a los propósitos del autor. Unos practicables de madera, una efectos sonoros de ultra-tumba y, sobre todo, el rostro maquillado de los actores que descomponían cada uno de sus gestos, moviéndose entre maniqués, expresaban la confrontación del ser humano con la muerte, la crueldad de una época y la crucifixión de un pueblo condenado a desaparecer violentamente.

El universo de *La clase muerta* presentaba similares características. No obstante, la acción se desarrollaba en una escuela imaginaria, en la que se agrupaban cadáveres ambulantes que repetían, mecánicamente, los mismos movimientos. Los actores eran así marionetas gigantes que construían, bajo la atenta mirada de Tadeusz Kantor, un teatro de la muerte y de la memoria; una memoria confusa que transforma los seres y los aconteci-



Manuel Martínez Muñoz

*El hombre y la mosca*, de José Ruibal. Dirección: Jack Gelber. Vestuario: Nancy Thun. Compañía: The Puerto Rican Travelling. Teatro María Guerrero. (Febrero de 1983).

mientos del pasado en poderosos símbolos del presente. *La clase muerta*, recuerdo de una pesadilla en la que cada personaje encarna una obsesión y un sufrimiento oculto, fue un ejemplo ilustrativo del gusto contemporáneo por un teatro visual.

Así lo demostró igualmente el teatro de José Ruibal, autor español cuya obra *El hombre y la mosca* se estrenó en un escenario español doce años después de que lo hiciera, en Estados Unidos, una compañía local. Con motivo de su presentación en el María Guerrero, el 3 de febrero de 1983, por el Teatro Rodante Puertorriqueño, compañía neoyorquina invitada por José Luis Alonso, Eduardo Siles entrevistó al dramaturgo. Precisamente el periodista definió con claridad las características de su escritura:

En su dramaturgia, Ruibal ha buscado llegar a la fusión de la imagen verbal y de la imagen plástica, haciendo lenguaje de la plástica y visualizando la palabra.<sup>33</sup>

La puesta en escena de Jack Gelber potenció esta doble teatralidad a través de un planteamiento alegórico de las situaciones y los personajes. Pese al antagonismo existente entre la cultura latina y la americana, el autor apreció la lectura escénica del director:

Gelber sorprendió mi propia imaginación en la escena donde los ángeles y los demonios se disputan el cuerpo del dictador recién muerto, al impregnarla de surrealismo y realzar el sentido de auto sacramental del texto en ese pasaje.<sup>34</sup>

*El hombre y la mosca* es, a un primer nivel de lectura, un análisis de los mecanismos dictatoriales, planteamiento que trasciende gradualmente a la disección de un ahnelo humano: la conquista de la eternidad. Esta última lectura universaliza el conflicto dramático, pues a pesar de referirse a la historia reciente de España, Ruibal, en lugar de dinamizar el realismo anecdótico, hace confluír en un mismo plano, acción concreta, símbolos, imágenes y poética de índole mítica. Esta marcada aspiración hacia un espectáculo total se inscribía en una tendencia que iría agudizándose a lo largo de las décadas siguientes, tanto en el papel, como en el escenario.

El contacto con el teatro latinoamericano establecido por José Luis Alonso ya a finales de su primera temporada, se concretó en la invitación del Grupo Rajatabla del Ateneo de Caracas, dirigido por Carlos Gímenez. La compañía venezolana escenificó dos textos del español exiliado José Antonio Rial: *Bolívar* (2 de julio de 1982) y *La muerte de García Lorca* (9 de julio de 1982). Ambas obras se alimentaban de la estética escénica del grupo y de la pureza estilística del autor. Aunque los argumentos fueran de muy diversa naturaleza —el primero se desenvuelve en un campo de concentración, el segundo se centra en la biografía de Lorca— los dos desarrollaban diversos aspectos de una misma reflexión: la intolerancia y la opresión.

Los primeros años del CDN estuvieron marcados por la inestabilidad administrativa. Los cambios frecuentes en el equipo directivo impidieron la consecución de los objetivos planteados a largo plazo. Sin embargo, José Luis Alonso se benefició de las experiencias de sus predecesores y aglutinó, en su política de gestión, las pautas más eficaces planteadas hasta su nombramiento: como Marsillach pretendía, apoyó el estreno de auto-

res españoles contemporáneos; siguiendo la línea iniciada por Nuria Espert y José Luis Gómez, abrió las puertas del Marfa Guerrero a los colectivos de las autonomías y contrató a directores del teatro independiente; fiel a sí mismo, estrechó lazos con la profesión a nivel internacional. Hábil compendio de proyectos que empezaba a dar un rumbo definido a la trayectoria del CDN... pero la victoria del partido socialista en las elecciones generales del 28 de octubre de 1982 interrumpió esta dinámica y fomentó el inicio de una nueva etapa.

## Las seis temporadas de Lluís Pasqual

Hasta la publicación en el BOE de los diferentes estatutos de cada Unidad de Producción Teatral (nueva designación administrativa aplicada a los teatros subvencionados), las múltiples tentativas del CDN por deshacerse de los últimos vestigios heredados del antiguo régimen, aún presentes en su estructura y funcionamiento, no habían logrado un resultado concreto. Cinco años después de su creación, las reivindicaciones seguían siendo las mismas: la falta de independencia del CDN respecto a la Administración y el riesgo de intervención de los funcionarios y políticos en las decisiones artísticas. A partir de 1983, la elaboración y publicación de una orden relativa al nuevo estatuto del CDN devolvió la esperanza a los profesionales del teatro de que los cambios anunciados por el gobierno socialista fueran llevados a la práctica.

Según el texto oficial, el organismo del que dependían los Teatros Nacionales y los Festivales de España (TNFE), no iba ser más que un punto de apoyo, encargado de evitar “la duplicidad de servicios y racionalizar la coordinación entre los teatros estatales, sin intervenir en la dinámica, la organización interna y los rasgos propios de cada uno de los teatros”<sup>35</sup>. Los objetivos establecidos para la institución reformada se centraban en tres aspectos: la programación y realización de espectáculos teatrales y actividades complementarias bajo la gerencia del TNFE gozando, para el logro de estos fines, de plena autonomía artística y creativa; la promoción y difusión de los montajes propios en colaboración con los servicios correspondientes del TNFE y el perfeccionamiento de la Compañía.

La estructura del nuevo CDN se dividía en seis cargos de responsabilidad: el Director Artístico; el Jefe de Producción; El Gerente; El Director de Sala; El Comité de Lectura y El Consejo Asesor del Teatro. Entre los cometidos del Director deben destacarse tres aspectos específicos de carácter renovador: su total libertad para designar a sus colaboradores, su obligación de proponer la contratación de directores y actores invitados para producciones específicas, así como su responsabilidad de colaborar con el Consejo de Dirección para elaborar los planes de trabajo de la Compañía.

La transformación del CDN en una Unidad de Producción Teatral coincidió con el nombramiento de Lluís Pasqual como Director Artístico. Sus experiencias en el Teatre Lliure, miembro fundador y director del mismo, así como en el Piccolo Teatro de Milán, donde trabajó como ayudante de dirección de Giorgio Strehler en 1978, orientaron sus concepciones estéticas y su sistema de gestión.

El nuevo responsable llegó al María Guerrero lleno de ambiciosos proyectos. En una entrevista publicada por *El Público* anunció su intención de convocar un congreso donde se estudiaran los diversos modelos europeos y se diseñara, en consecuencia, el más adecuado a las necesidades españolas “para que el CDN no sea un teatro más de Madrid, sino un teatro del Estado”<sup>36</sup>. Otra de las decisiones que Lluís Pasqual llevaría a la práctica fue el abandono de la programación doble. A cambio, optó por modificar el horario de las representaciones. Éstas se limitarían a una función diaria, a las 20h 30mn. El director consideraba que dicha medida propiciaría la captación de un público más heterogéneo: “el que a las 19h aún no está libre de su jornada laboral y el que no puede trasnochar demasiado”<sup>37</sup>. En cuanto a la distribución del presupuesto, el gestor preveía una innovadora forma de cooperación económica con las entidades autonómicas:

Creo que la fórmula de la coproducción nos permitiría realizar trabajos en común con los teatros de las autonomías, una colaboración que va desde la prestación de los medios técnicos a la producción de espectáculos.<sup>38</sup>

Por otra parte, Lluís Pasqual impulsó el sistema de estrenos en ciudades de la periferia y su gira consiguiente por provincias, para favorecer el proyecto de descentralización del CDN, ya iniciado con las mencionadas tentativas de Nuria Espert, José Luis Gómez o José Luis Alonso.

En lo tocante al repertorio, su objetivo radicaba en la elección de obras clásicas y contemporáneas que tuvieran, como denominador común, una temática universal. Lluís Pasqual pretendía que la exhibición de los espectáculos seleccionados se produjera en la sede del CDN pero a su vez estimaba que también debería hacerlo en un espacio anexo, aún inexistente, desde el nombramiento de José Luis Alonso. Por ello Lluís Pasqual declaró en 1983:

Estamos buscando una segunda sala que sirva de pulmón al María Guerrero, que nos permita disponer de un lugar de ensayos que hoy no existe y que reproduzca las dimensiones del escenario, porque esto permite una mayor movilidad de la programación, ahorra considerablemente tiempo y dinero y resulta mucho más racional. Por otro lado, será un espacio utilizable para la programación de otro tipo de espectáculos, que exijan una ordenación diferente del espacio, mucho más libre, sin que ello signifique merma de calidad. Existen varias posibilidades que aún estudiamos.<sup>39</sup>

Por último, la invitación de compañías extranjeras de renombre internacional también entró dentro de los planes del Director, así como la diversificación de las actividades del CDN: recitales, conciertos, exposiciones y mesas redondas, a modo de complemento didáctico-artístico de las propuestas escénicas exhibidas.

### *El repertorio*

Para iniciar su primera temporada al frente del María Guerrero, Lluís Pasqual eligió *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Christopher Marlowe y Bertolt Brecht (29 de no-



*Alfredo Halcón en La vida del rey Eduardo II de Inglaterra, de Christopher Marlowe y Bertolt Brecht. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Teatro María Guerrero. (Noviembre de 1983).*

viembre de 1983). Aunque ya la había dirigido en el Lliure hacía seis años, no se trataba de una mera reposición, sino de un replanteamiento del montaje. La versión castellana, encomendada a Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, vertía en unos versos blancos e irregulares la mescolanza lingüística de ambos autores con “una rotunda perfección, una economía y sobriedad inmensa que parece provocar que la metáfora se produzca en escena, antes de que la anticipe la palabra”<sup>40</sup>. La escenografía de Fabià Puigserver, colaborador habitual del director, desempeñaba un papel esencial en la nueva concepción del espectáculo. Las consignas adoptadas eran la elipsis, la sobriedad y la metáfora. Por obra del creador plástico, el escenario se convirtió en un ruedo cubierto de arena, como alusión clara a la pista de un circo. Se trataba de un espacio lúdico y desnudo, cuya circularidad reflejaba el conflicto sin salida que sometía progresivamente al monarca inglés al desequilibrio, la degradación, la humillación y la muerte. Todas estas sensaciones violentas eran potenciadas por aquel suelo fangoso y sangriento sobre el que se tambaleaban unos personajes enfrentados. Dentro de esta voluntad de inmovilismo circular, que multiplicaba la teatralidad del planteamiento dramático, Lluís Pasqual trastocó la estructura cronológica original: la acción parecía desarrollarse en un lapso de tiempo muy corto, cuando el texto abarcaba una duración de varios años. Según Moisés Pérez Coterrillo, dicha idea consiguió efectos formidables:

Es admirable asistir al paso vertiginoso del tiempo, casi veinte años de reinado, contados sin convenciones temporales, por unos actores que no envejecen y en un espacio que sigue siendo el mismo: viejas maderas, agua, tierra, cerveza, hierro... perpetuo campo de batalla, aunque sugiera en un momento una pradera, la abadía de Westminster, la sala del trono o el calabozo-letrina donde Eduardo II agoniza.<sup>41</sup>

Al igual que José Luis Alonso, Lluís Pasqual valoraba a Bertolt Brecht como una figura ineludible en el proyecto de elaboración de un repertorio nacional. Por ello, resultó imprescindible que su emblemática obra *Madre Coraje y sus hijos* se estrenara ¡por fin! en España. Guiado por dicha premisa la presentó al público madrileño el 6 de febrero de 1986 en la versión de Antonio Buero Vallejo. Su segunda puesta en escena de un texto brechtiano descubría características similares a las de la primera, especialmente en la manera de abordar su dimensión temporal: el paso de los años no arrugaba los rostros, ni deterioraba el carromato de Madre Coraje, pero sí debilitada sus piernas, lo que se plasmaba, gestualmente, en un caminar cada vez más arduo y cansino. Gracias a esta oposición paradójica entre la pesadez corporal y el aspecto intacto de la expresión facial o de la indumentaria, Lluís Pasqual pretendía condensar el largo periodo histórico que la acción abarca en la imagen de un momento único, como si todo el sufrimiento de Madre Coraje fuera la duración infinita de un segundo de su existencia. Esta sensación de estatismo era acentuada por la escenografía de Fabià Puigserver. El creador plástico ideó un decorado único, constituido por una plataforma giratoria, que la desdichada comerciante recorría, una y otra vez, dibujando un desplazamiento circular reiterativo.



Ros Ribas

*Julio César, de William Shakespeare. Dirección: Lluís Pasqual.  
Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Teatro María Guerrero. (Marzo de 1988).*

Aparte de los dos mencionados montajes de Lluís Pasqual, la inserción de la dramaturgia brechtiana en el programa de estrenos del CDN se debió, asimismo, a su colaboración con el Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña que, con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro, llevó a cabo la producción de *La ópera de perra gorda*, bajo la dirección de Mario Gas. El espectáculo, que abrió la temporada de 1984/85, era de gran formato y larga duración (cuatro horas) y constaba de un prólogo genuino, escenificado en el propio vestíbulo del teatro. Esta obra maestra del dramaturgo alemán nunca se había estrenado en Madrid, pese a que la Agrupación Dramática de Barcelona ya lo hiciera en la Ciudad Condal en 1963. La versión ofrecida al público de los ochenta retomaba la idea original del poeta Joan Oliver: trasladar la acción que Bertolt Brecht ubica en el Londres victoriano, a la Barcelona de la época de la Exposición Universal de 1929. El montaje de Mario Gas se basó en la versión castellana que Feliù Formosa hizo de la catalana de Joan Oliver. Además, añadió canciones compuestas por el propio adaptador y operó las modificaciones mínimamente necesarias para dar coherencia a la lectura escénica, sin atentar contra el espíritu de la obra. Por otra parte, la dirección se basó en el concepto brechtiano de puesta en escena: *distanciamiento* interpretativo; inserción de canciones que comentaban las situaciones; ritmo desenfrenado; expresionismo escenográfico y luminotécnico; rápidas transformaciones escénicas o tratamiento coral de los desplazamientos. El espectáculo creado por Mario Gas fue aclamado y considerado como el mejor de la temporada en comparación, incluso, con los montajes procedentes de Europa o América, que aquel año habían acudido a la capital. Eduardo Haro Tecglen describía sus gratas impresiones en los siguientes términos:

Hay muchas cosas admirables en esta versión, además de la precisión sarcástica del texto y de esa idea inicial del trasplante de época. No la monumentalidad del decorado y de la expansión del espacio, que son relativamente secundarios, sino la multiplicidad de pequeños detalles de dirección, la incorporación continua de pequeños sucesos escénicos, el cuidado de cada movimiento, el difícil equilibrio al manejar la teatralidad, el ajuste del texto a las canciones (de Feliù Formosa), a la música, la estética de los figurines y de los decorados, constituyen una lección de teatro.<sup>42</sup>

En tanto que sede del Centro Dramático Nacional, cuyo sistema de gestión se basa, entre 1983 y 1990, en el adoptado por Giorgio Strehler para el Piccolo Teatro de Milán, el María Guerrero debía incluir al menos un Shakespeare en su programación. De su ingente producción, Lluís Pasqual eligió *Julio César*, una de las obras menos conocidas del maestro inglés, cuya adaptación encargó a Manuel Vázquez Montalbán. Para dicho montaje, el escritor español suprimió algunas escenas y personajes, con el propósito de facilitar la resolución de ciertos problemas de puesta en escena. Siguiendo las consignas del director, que pretendió poner de relieve la modernidad de un discurso político sobre la lucha por el poder, el traductor también llevó a cabo una actualización del lenguaje. Por este motivo, la versión de Manuel Vázquez Montalbán suscitó opiniones contrapuestas: Eduardo Haro Tecglen la juzgó “fría, llana e irónica”<sup>43</sup>, pues, argumentó, la reducción

del drama resultaba excesiva, ya que sólo conservaba la estructura básica del texto, destruyendo toda su poesía. En cambio, José Monleón consideró que, gracias a la operación dramaturgica del adaptador y a la ambientación austera de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual había logrado su propósito, es decir, devolver a la prosa shakespeariana el poder absoluto de sus imágenes y de su contenido trágico<sup>44</sup>. Estas premisas constituyeron, precisamente, el concepto fundamental del espacio escénico: el escenógrafo creó un lugar inmóvil, una suerte de tribuna-mausoleo que se iba transformando poco a poco por los múltiples efectos de luz, los desplazamientos y la disposición de los actores, con respecto a los sucesivos ambientes evocados: los aposentos de César y de Brutus, el Senado o el campo de batalla. El papel de los figurines también era determinante. Los personajes llevaban unos trajes de corte actual, pero su modernidad quedaba trastocada por una convención teatral: un largo gabán o una tela blanca que evocaban la antigua toga romana. La propuesta del director se fundamentó, pues, en el doble juego de la verosimilitud y la expresividad alegórica: dos aspectos que, desde entonces, sustentan su peculiar discurso escénico, claramente influido por los preceptos strehelerianos.

Así como Carlo Goldoni marca un hito en la trayectoria del Piccolo Teatro de Milán, Federico García Lorca constituye la piedra de toque de las seis temporadas gestionadas por Lluís Pasqual. De hecho, el año en que se conmemora el cincuentenario de la muerte del dramaturgo granadino, el CDN se dispone a abordar el *otro teatro* de Lorca, es decir, el irrepresentado y, precisamente, el más fundamental para comprender el arte múltiple del poeta. Motivado por dicho propósito, Lluís Pasqual ideó un montaje múltiple titulado *Cinco Lorcas cinco*. El proyecto aglutinaba varios textos, no escritos, en su origen, para teatro y que mostrarían un Lorca no habitual en los escenarios españoles. El propio autor los definió como unos “diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales, que acaban con una canción”<sup>45</sup>. El espectáculo, estrenado en el María Guerrero el 22 de octubre de 1986, constaba en su primera parte de los siguientes títulos: *El paseo de Buster Keaton*, *La doncella, el marinero y el estudiante*, *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del amargo*. Según afirmó José Monleón en *Diario 16*, todos ellos “pertenecen a un mundo lleno de proyectos, de experimentación literaria, de voluntad de romper todas las recetas, de juventud intelectual”<sup>46</sup>. Escritos durante la década de los 20, dichos textos encierran la clave de una teatralidad novedosa, pues en ellos aparecen ya las semillas de la poesía dramática que Lorca compondría posteriormente. Las cuatro piezas mencionadas fueron escenificadas por directores de muy diversas estéticas. Esta opción de Lluís Pasqual contribuyó a enriquecer la concepción global de *Cinco Lorcas cinco*. Lindsay Kemp potenció la imaginería contenida en *El paseo de Buster Keaton* con efectos visuales coloristas y movimientos coreográficos dinámicos. En cambio, José Luis Castro centró la fábula de *La doncella, el marinero y el estudiante* en la carismática figura y cálida voz de Eufemia Román, e inundó el escenario de imágenes surrealistas. Por su lado, Joan Baixas hizo “caricatura, farsa grotesca de la *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, velando la tragedia para no hacerla hiriente tras las sombras del teatro negro”<sup>47</sup>, tal y como Julia Arroyo describió su propuesta. Sin embargo, Lluís Pasqual potenció la dramaticidad del *Diálogo*

*del amargo*, “al manejar la alta maquinaria del escenario para obtener un hermoso efecto plástico a base de negro absoluto, cañón de luz y grúa”<sup>48</sup>, a decir de Lorenzo López Sancho. En contrapartida, la segunda parte de *Cinco Lorcas cinco* recurría a unos códigos totalmente distintos, ya inherentes al propio texto *El retablillo de don Cristóbal*. En lugar de utilizar las marionetas tradicionales, José Luis Alonso afrontó la dicotomía existente entre los personajes reales, el poeta, el director y el mundo de los títeres, que componen la pieza, apostando por la doble fórmula de amañear la gestualidad del actor y humanizar a unos muñecos. Por este motivo, la elaboración del reparto constituía una tarea decisiva, de la que dependía la adecuada concreción de la intencionada contraposición estética: tanto el físico de los actores, como sus características vocales o sus peculiares registros interpretativos debían confluír en una idiosincrasia armónica. En este sentido, la fisonomía y la creatividad de Alfonso del Real, Chari Moreno, Pedro del Río y Milagros Martín casaban perfectamente con el propósito del director. Junto a ellos aparecían, asimismo, Pepe Oliva sorprendente encarnación de El Poeta y Juan José Otegui, El Director, su contrafigura.

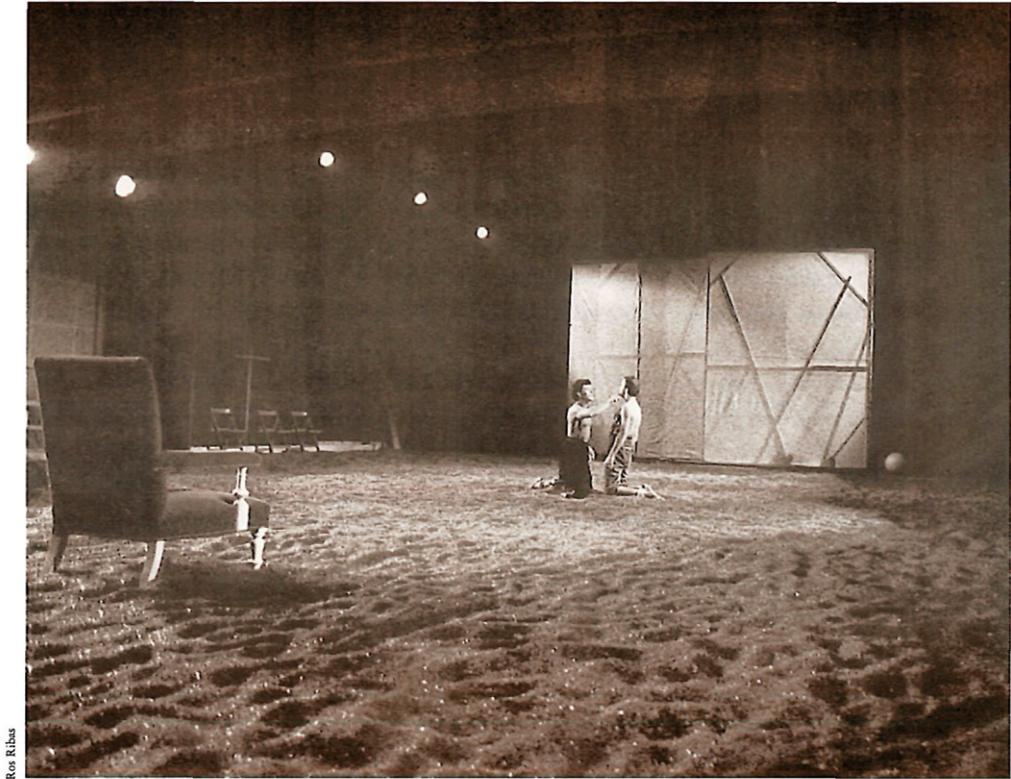
Con motivo de una entrevista que le hizo J.P. Herráiz para *Primer Acto*, a raíz del estreno de *Cinco Lorcas cinco*, José Luis Alonso declaró:

El proyecto *Cinco Lorcas cinco* era muy complejo, porque no era fácil dar coherencia al ensamblaje entre las distintas piezas. Y yo temía que esta delicada operación, esta mecánica, dificultara la esencia de los textos. Pero no ha sido así, al contrario, el resultado final es de una fragilidad, una limpieza tal que ofrece la impresión de que todo lo realizado es muy sencillo. Y debo decir que gran parte de este mérito habrá que atribuirlo al trabajo de Lluís Pasqual.<sup>49</sup>

Los montajes de los cinco directores estuvieron unidos por un mismo elemento escénico que Gerardo Vera imaginó astutamente: sobre un fondo negro, que evocaba la oscura noche granadina, un gran cofre a modo de caja de sorpresas, se abría sucesivamente para liberar a los actores de las piezas representadas. Silenciados, durante años, entre las páginas manuscritas, los personajes entraban así en escena, como por arte de magia, para recrear lúdicamente las preocupaciones estético-literarias o incluso sociales del alma lorquiana.

La recuperación por el CDN de unos textos apenas conocidos, la argucia escenográfica del espectáculo, la confluencia de cinco estéticas escénicas muy contrapuestas hicieron del espectáculo un acontecimiento respaldado unánimemente por críticos y espectadores.

Con todo, el cincuentenario de Federico García Lorca alcanzó su cumbre con la memorable dirección que Lluís Pasqual realizó de *El público*, y por la que obtuvo el Premio de la Crítica al mejor espectáculo extranjero, cuando se estrenó en el Piccolo Studio de Teatro milanés el 12 de diciembre de 1986. El evento supuso, pues, un verdadero hito internacional, que propició la integración del CDN en el Teatro de Europa, circunscrito en aquel momento, al eje París-Milán-Madrid. Las tres instituciones mencionadas cola-



Ros Ribas

*El público, de Federico García Lorca. Dirección: Lluís Pasqual.  
Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver, con la colaboración de Frederic Amat.  
Teatro María Guerrero. (Enero de 1987).*

boraron en la coproducción del montaje, cooperación que posibilitó la puesta en pie de un proyecto de gran envergadura. *El público* constaba de un amplio reparto, constituido de 31 actores, una maquinaria compleja y una escenografía rutilante. Pero el resultado justificó la apuesta. Así lo evidencian las valoraciones de Moisés Pérez Coterillo:

El espectáculo no rescata un cadáver teatral enterrado desde hace más de medio siglo, para la conmemoración preceptiva del autor, sino que abre las vísceras de un texto palpitante para indagar en las fuentes de su inagotable vitalidad.<sup>50</sup>

Las opciones estéticas y dramáticas de Lluís Pasqual fueron muy concisas: eliminó las acotaciones, prescindió de gran parte de las indicaciones escénicas y ubicó la acción en un espacio desnudo emplazado en el patio de butacas. De este modo, rechazaba toda precisión espacio-temporal para entrar de lleno en la dimensión pictórica. Por ello, el color y la luz desempeñaron un papel fundamental en la representación. El espacio creado por Fabià Puigserver se convertía en la alegoría de la palabra pues conjugaba, oníricamente, los elementos de índole surrealista y metafórica. El piso del escenario estaba cubierto por un inmenso arenal azul, cuyos matices iban cambiando por efecto de una combinación poética de luces. Por otra parte, un juego de telones rígidos (azul, rojo, blanco y dorado) simbolizaba los sucesivos planos que estructuraban la representación. Finalmente, la indumentaria extemporánea, concebida asimismo por Fabià Puigserver, dotaba el espectáculo de una misteriosa plasticidad. Esta deliberada ruptura de las convenciones estaba motivada por la búsqueda de una esencia eterna: la Verdad, eje obsesivo del pensamiento lorquiano. Pese a la trascendencia de la escenografía, todo el peso de la función recayó en la figura del Director de Escena, interpretado magistralmente por Alfredo Alcón. Lluís Pasqual le eligió como protagonista, porque en su opinión, no existía ningún otro actor “con tanta capacidad de lirismo, con tanta habilidad para transmitir un dolor que no es físico, ni realista, ni naturalista, sino poético”<sup>51</sup>. Tan atrevida propuesta levantó cierta polémica cuando llegó al María Guerrero: las opiniones críticas se contradecían unas a otras. M. Díez-Crespo (*El Alcázar*, 10 de abril de 1987) estimó “que carecía de interés y de la más rigurosa novedad”. Ignacio Amestoy (*Diario 16*, 18 de enero de 1987) la juzgó confusa y simplificadora. En cambio, Eduardo Haro Tecglen (*El País*, 18 de enero de 1987) consideró que la dirección esclarecía el intrincado sentido del texto, mientras que Moisés Pérez Coterillo y todo su equipo (*El Público*, nº 82) proclamaron *El público* como “el acontecimiento más relevante de la década de los ochenta”.

Antes de finalizar su gestión, influido, sin duda, por tan intensa experiencia artística, Lluís Pasqual llevó a la escena dos espectáculos más centrados en la dramaturgia lorquiana. El primero, realizado en coproducción con el Teatro General San Martín de Buenos Aires y estrenado allí el 30 de junio de 1988 fue *Los caminos de Lorca*. Se trataba de un monólogo protagonizado por Alfredo Alcón, compuesto de poemas, fragmentos de obras, conferencias y entrevistas en los que el autor granadino habla de su vida y obra. El segundo, *Comedia sin título* (23 de junio de 1989), era un texto inacabado de Lorca que Lluís Pasqual puso en pie siguiendo pautas muy similares a las adoptadas para *El públi-*



Ros Ribas

*José María Roderó y Carlos Lucena en Luces de bohemia, de Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Teatro María Guerrero. (Octubre de 1984).*

co. De nuevo, el director subvertía la convención de la cuarta pared, dinamitando la caja escénica y potenciando el radicalismo metateatral del dramaturgo. Tanto *Comedia sin título* como *Los caminos de Lorca* aglutinaban los preceptos en los que se fundamenta el discurso estético del director catalán:

Un discurso que habla del teatro y de la muerte, de la escena cercada por una revolución que estalla ante sus puertas y que obliga a los actores y al público a acortar las distancias entre la realidad y la ficción.<sup>52</sup>

Ramón del Valle-Inclán fue el segundo pilar de la política teatral desarrollada por Lluís Pasqual. De hecho, su montaje de *Luces de bohemia* se integró en el repertorio, junto a la ya reseñada *Vida del rey Eduardo II de Inglaterra*. Era una gran apuesta que el CDN coprodujo con el Teatro de Europa. El espectáculo se estrenó primero en el Odéon parisino el 13 de febrero de 1984, para hacerlo unos días después en el Teatro Municipal de Girona e iniciar, seguidamente, una larga gira por provincias, antes de cobrar vida en las tablas del María Guerrero el 26 de octubre del mismo año.

*Luces de bohemia*, la obra más revolucionaria de Valle-Inclán, pues inventa una nueva forma teatral, el esperpento, conllevó un sinfín de dificultades para su creador escénico. La lista interminable de personajes, la multiplicidad espacial, el ritmo discordante del texto y la complejidad de unos caracteres, deformados por la visión grotesca de la vida que tanto define la sensibilidad valleinclanesca, constituyeron los mayores obstáculos por superar. Ello obligó a Lluís Pasqual a un concienzudo estudio de la obra, así como a una revisión constante de su propia lectura escénica. Tanto fue así, que la estuvo modificando hasta la víspera del estreno pese al largo periodo de ensayos que le precedió. El montaje final desrealizaba la peripecia nocturna, transformando toda su plasticidad en un efecto visual próximo al de una estampa distorsionada. El objetivo del director radicaba en llevar la teatralidad de Valle-Inclán a sus propios límites, mediante la utilización de los recursos escénicos: la escenografía, diseñada por Fabià Puigserver, se componía de líneas sencillas, realizadas por un juego de luces claro-oscuro, que se combinaba con unos efectos sonoros estridentes. Todo ello contribuyó a evocar los *bajos fondos* de la España negra. Como sucede habitualmente cada vez que un artista se adentra en el complejo universo del autor gallego, la propuesta de Lluís Pasqual recibió una acogida mitigada por la polémica. Andrés Amorós formuló, en *Diario 16*, las siguientes opiniones:

El espectáculo alcanza su cumbre en la zona central, para decaer en su parte final. El texto posee ya esa dificultad: nuestro Max se prolonga con las singulares escenas de Basilio Soulinake y el cementerio. El ritmo decae: hubiera hecho falta subrayar más las tensiones dramáticas, los contrastes chirriantes.<sup>53</sup>

En cambio, Eduardo Haro Tecglen observó, desde las páginas de *El País*:

Lo que sucede en esta representación, como en todas las que se han visto de *Luces de bohemia* es que el texto, la escritura, la creación de Valle-Inclán es tan superior a todo, que siempre

trasciende. Puede un gran director de escena como es Lluís Pasqual equivocarse en su concepto, malversar su talento con ella o realizar alardes de calidad si quiere: gana siempre Valle-Inclán.<sup>54</sup>

Aunque el concepto global del espectáculo fue criticado en los aspectos mencionados, la labor interpretativa recibió todos los elogios. Alfredo Prego, refiriéndose al actor que encarnaba a Max Estrella, concluía:

Memorable es la interpretación de José María Roderó. La riqueza de su mímica, su patetismo irónico y mendicante, su caída lenta en el abismo de la miseria sin perder la dignidad es una de sus grandes operaciones.<sup>55</sup>

Con todo *Luces de bohemia* se retiró del cartel en pleno éxito: la sala estaba registrando llenos diarios.

Valle-Inclán regresó a las tablas del María Guerrero, cuatro años más tarde, de la mano de José Luis Alonso. Lluís Pasqual le encomendó la puesta en escena de *La enamorada del rey*, junto a la de *El retablillo de don Cristóbal*, escrito por Federico García Lorca. El doble programa, principalmente destinado a jóvenes y adolescentes, estaba unido por un hilo conductor que vincula a ambos autores: una misma voluntad de retratar la realidad española sin tapujos, para conectar con un público amplio y popular. En efecto, las estéticas de Valle-Inclán y de Lorca renovaron la escritura dramática española de su tiempo y por ello se han convertido en dos clásicos contemporáneos representados a nivel internacional. Quizá fue este el motivo por el cual sus obras fueron estrenadas con mucha frecuencia a lo largo de la década de los 80.

Para el encargo de Lluís Pasqual, José Luis Alonso mantuvo el montaje de *El retablillo de don Cristóbal* que había creado para *Cinco Lorcas cinco* en 1986: los títeres de Lorca fueron encarnados por actores que interpretaban a la manera de unos muñecos guiñolescos y la escenografía seguía potenciando la convención metateatral, al ubicar la fábula en un teatrillo de marionetas sobre fondo negro. Emplazada en el mismo espacio que la pieza de Lorca, la puesta en escena de *La enamorada del rey* buscó la máxima sencillez y el despojamiento escénico, “para que fuese la palabra, la belleza de la palabra (...) la que quedara flotando en el aire”<sup>56</sup>. Por otra parte, José Luis Alonso retomó muchos elementos utilizados para su escenificación de 1966, cuando el María Guerrero era Teatro Nacional. Hizo reaparecer la figura del narrador; recurrió, una vez más, a la interpretación distanciada de los actores y empleó efectos sonoros sorprendentes y cambios repentinos de luz, para cautivar la atención del espectador.

La importante labor de difusión de la dramaturgia valleincliniana, impulsada por Lluís Pasqual, buscó otros cauces que los de la representación. El CDN organizó una serie de *Encuentros* entorno al autor gallego, desarrollados entre el 24 de enero y el 1 de junio de 1985. El ciclo constaba de cuatro mesas redondas moderadas por Andrés Amorós en las que intervinieron numerosos autores dramáticos, escritores y directores para debatir sobre las diversas facetas de la figura literaria: su vinculación al periodismo, su rela-

ción con el mundo teatral o los controvertidos aspectos de su estética. Por otra parte, el María Guerrero acogió dos montajes ambivalentes de *La marquesa Rosalinda* durante la segunda mitad de la década: la puesta en escena de Juan Carlos Sánchez (23 de abril de 1987), producida por la Compañía Esperpento (Sevilla) y el Teatro de Repertorio, y la propuesta de Alfredo Arias, patrocinada por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (15 de septiembre de 1988).

### *Descentralizar desde la programación*

La política de acogida de compañías independientes o vinculadas a una institución de carácter público se aplicó como medida para dinamizar el proyecto de descentralización tan insistentemente solicitado por todos los estamentos teatrales. En este marco debe inscribirse la programación de los siguientes espectáculos: *Fausto*, de Johann W. Von Goethe, creado por el Teatro de la Danza bajo la dirección de Antonio Llopis (11 de enero de 1984); *Teledium* de Els Joglars (26 de abril de 1984); *¡Qué hermosos días!* de Samuel Beckett estrenado por José Sanchis Sinisterra (10 de octubre de 1984); *Las criadas*, de Genet, producido por la compañía de Nuria Espert (9 de noviembre de 1984); *Alé* de Comediants (1 de noviembre de 1985) y *Max Gericke: un home d'urgència*, de Manfred Karge dirigido por Carme Portaceli (29 de septiembre de 1988).

La aproximación del CDN al movimiento teatral de las autonomías se concretó, asimismo, en el patrocinio de la I Muestra de Teatro Infantil celebrado a lo largo del mes de febrero de 1984 en la sala Olimpia. Allí se congregaron colectivos provenientes de Barcelona: La Claca, U de Cuc, Curial y La Trepá; Madrid: La Pajarita de Papel; Teatro de Cámara; Teatro Titre y Teatro del Príncipe; Málaga: La Caleta y Murcia: Teatro del Viaje. Los textos que dichos grupos eligieron para un público infantil abarcaron desde los clásicos (Shakespeare, Molière), los contemporáneos (García Lorca) hasta los autores vivos (Juan Pastor, José Páez, Teresa Pardo).

Para dar proyección internacional al CDN era imperativo, según Lluís Pasqual, invitar a compañías extranjeras cuyos montajes entraran dentro de las líneas programáticas del centro. Durante su largo mandato acudieron varios espectáculos de muy diversa factura. El Piccolo Teatro de Milán llevó al María Guerrero tres espectáculos de su repertorio: una renovada versión de *Arlecchino, servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni (1 de junio de 1984); *Temporale*, de August Strindberg (15 de febrero de 1985) y *Come tu mi vuoi*, de Luigi Pirandello (25 de abril de 1989). Francia estuvo representada por una coproducción del Festival de Otoño parisino y el Théâtre National Populaire: *Le récit de la servante Zerline*, de Hermann Broch, magistralmente protagonizada por Jeanne Moreau (1 de junio de 1988) y *Bye, bye show biz*, de Jérôme Savary, escenificado por el Grand Magic Circus (20 de junio de 1984).

Estas muestras relevantes de la creación contemporánea europea se ampliaron con las compañías que el CDN invitó en el marco del IV Festival Internacional de Teatro de Madrid, de los que cabe destacar: el *Hamlet* ofrecido por el colectivo Teatar I.T.D. de Yugos-



*Las criadas, de Jean Genet. Dirección: Víctor García. Escenografía: Enrique Alarcón y Víctor García. Vestuario: Marbel y Víctor García. Compañía Nuria Espert. Sala Olimpia. (Noviembre de 1984).*

lavia, dirigido por Zlatko Bourek (27 de marzo de 1984) y *María Estuardo*, de Friedrich Schiller en versión de Ernesto Schöo y María Daien, montada por Santángelo, en una producción del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (26 de marzo de 1986).

### *Tradición y discurso escénico*

La búsqueda de una dramaturgia universal, ya reflejada en un repertorio que incluía las firmas de Bertolt Brecht (*La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*), Ramón del Valle-Inclán (*Luces de bobemia*) y Federico García Lorca (*El público*) también se alimentó de las propuestas de los artistas vinculados al teatro independiente. Lluís Pasqual optó por la fórmula de los *directores invitados*, encargados de montar las producciones del CDN que completarían la programación: William Layton y José Carlos Plaza colaboraron en *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov; Ángel Facio escenificó *No hay burlas con Calderón*; José Luis Gómez dirigió e interpretó *Azaña, una pasión española*; Mario Gas ofreció *Frank V*, de Friedrich Dürrenmatt, José Carlos Plaza recuperó algunos textos de Max Aub con *La gallina ciega* y estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*, de Jardiel Poncela. Finalmente, Carlos Creus ofreció una visión personal de la literatura de Gustave Flaubert en *Madame Bovary soy yo*, adaptada por Carlo Fabretti. Dicha selección de textos exponía las tendencias que definieron la gestión de Lluís Pasqual: clasicismo, voluntad didáctica y compromiso con la realidad social. Por otra parte, los montajes exhibidos presentaron un elemento común: el predominio del discurso escénico sobre el textual. La coincidencia no era una circunstancia aislada, sino una tendencia global, impulsada por Peter Brook, Giorgio Strehler, Luca Ronconi o Patrice Chéreau, que se consolidó en España a lo largo de los ochenta.

En este periodo, por un lado, el texto deja de ser el principio rector absoluto de la representación. Por otro, se produce una inversión de papeles: el culto monoteísta a la palabra escrita es paulatinamente sustituida por la labor demiúrgica del director. A partir de entonces, el creador escénico empieza a intervenir en la representación a la manera del *dramaturg* alemán, o bien recurre a otro colaborador que reescribe o modifica el original en función de una concepción estética precisa, es decir, de un proyecto concreto de puesta en escena. Esta práctica, inherente a la trayectoria de Lluís Pasqual tras su experiencia en el Piccolo o el Lliure, se difundió en todo el país y llegó al María Guerrero de la mano de su Director Artístico y de sus profesionales invitados. Por ejemplo, William Layton y José Carlos Plaza optaron por incidir en la teatralidad del absurdo existencial en que se mueve la familia de *El jardín de los cerezos* (11 de abril de 1986), utilizando una clave humorística. Además, cambiaron el eje del conflicto: el espectáculo se iniciaba a un ritmo trepidante pero, a lo largo de su progresión, se ralentizaba hasta un desenlace pausado, que pretendía concentrar así, toda la fuerza dramática de la obra. La propuesta de ambos directores desviaba la lectura escénica hacia una exhibición estético-pictórica del microcosmos chejoviano.

Otro caso de revisión modernizada del universo clásico se dio en *No hay burlas con Calderón*, compuesto y dirigido por Ángel Facio, sobre textos del autor (14 de marzo de

1985). La *operación dramaturgica* que llevó a cabo construía una disparatada comedia ubicada en el siglo XIX, pero con todas las características del XVII y que interrogaba, desde la ironía y el contraste de las situaciones, los códigos de la escritura calderoniana. El uso polisémico de un espacio abierto e indefinido, que se prolongaba en la sala, mediante las entradas y salidas frontales de los actores o unos sonidos envolventes, conformaron la clave de la propuesta de Ángel Facio. Esta misma línea conceptual fue la adoptada por los creadores plásticos, Mariusz Chewedczuk y Ximena Zanieswska, quienes mezclaron en su escenografía, cierto barroquismo preciosista y algunos elementos *kitsch*, con la intención de recrear ese ambiente laberíntico que encontramos en las comedias de intriga de Calderón. De naturaleza contrapuesta fue la perspectiva que José Carlos Plaza ofreció del mundo jardiesco en *Eloísa está debajo de un almendro* (3 de febrero de 1984). En el plano interpretativo, el director acentuó el tema de la locura, en tanto que único medio a disposición de los personajes para luchar contra la frustración existencial. Por otra parte, su montaje incidió, especialmente, en la composición esteticista de cada escena, afán que ralentizaba la dinámica dramática, pese a la multitud de efectos cómicos insertados.

Entre las producciones del CDN escenificadas por los directores invitados destacaron *La gallina ciega*, de Max Aub y Azaña, *una pasión española*: dos miradas hacia el pasado, dos reflexiones sobre la historia reciente, necesarias para comprender la dirección que iba tomando la actualidad social. Así pues, por iniciativa de Lluís Pasqual, sube por primera vez al escenario del María Guerrero, en diciembre de 1983, la palabra de Max Aub. Es la figura más representativa del teatro del exilio, no sólo por su vocación puramente artística y comprometida con los acontecimientos históricos, sino también y sobre todo, por su constante indagación en las posibilidades expresivas y literarias de las formas teatrales más diversas. José Monleón condensó este conjunto de características en una composición titulada *La gallina ciega*, testimonio literario de un desarraigo trágico, cuyo montaje en el CDN vino a simbolizar la integración definitiva de Max Aub en la familia teatral española.

Este empeño de revisionismo autocrítico lo manifestó, asimismo, Lluís Pasqual, con la programación de *Azaña, una pasión española* (29 de junio de 1988), espectáculo-homenaje al que fue Presidente de la II República, concebido, interpretado y dirigido por José Luis Gómez, a partir de los escritos literarios y ensayos políticos de Azaña. A través de una puesta en escena detallista pero sencilla, estructurada en diversos planos más cinematográficos que teatrales, con muy pocos movimientos, y unos estudiados efectos de luz tenue y claro-oscuro, José Luis Gómez convocó el espíritu del polémico Azaña para recuperar la esencia de su pensamiento político, así como los aspectos fundamentales de su concepción moral del arte y la vida.

Friedrich Dürrenmatt, pilar fundamental de la dramaturgia contemporánea llegó al CDN el 31 de enero de 1989 con *Frank V*, en la versión de Feliù Formosa. Lluís Pasqual encomendó su puesta en escena a Mario Gas. El director, que retomó ciertas claves de su montaje brechtiano *La ópera de perra gorda*, propuso una escenificación expresionista de esta *comedia de banca privada*. Un violento juego de contrastes lumínicos, una escenografía monumental de formas rectilíneas y agresivas, una interpretación que exaltaba la ex-

presividad gestual y vocal, en concordancia con las exageraciones internas de la acción, confluyeron en una alegoría grotesca de la sátira social.

La temporada de 1989 se cerró con el estreno, el 30 de junio, de *Madame Bovary soy yo*, dramatización de la novela en forma de monólogo protagonizado por Enriqueta Carballeira. Compuesto de fragmentos adaptados por Carlo Fabbreti, el espectáculo abordaba el mito literario desde el punto de vista del narrador. El *collage* de aquellos pasajes en los que Gustave Flaubert se confunde con Emma para dirigirse al lector en tono confidente, no exponía un desarrollo secuencial del argumento, sino que reconstruía el paradigma de una tragedia definitiva de todo un periodo histórico.

### *La escritura contemporánea*

La gestión de Lluís Pasqual puso de manifiesto una voluntad de normalizar la situación entre la entidad que dirigía y los profesionales en activo. A lo largo de seis años, el CDN apostó por nuevos talentos: Francisco Melgares, Álvaro del Amo e Ignacio García May; consolidó a dos autores: Rodolfo Sirera y Carlos Fuentes, y recuperó a dos figuras clave de la dramaturgia contemporánea Ángel García Pintado y Alfonso Sastre.

La apertura del ámbito oficial a los creadores *alternativos* propició que hombres de teatro como Francisco Melgares consiguiera estrenar su primera composición dramática: *Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares*, el mismo año que la dio por concluida. El humor de Miguel Mihura o la estética surrealista son dos de las fuentes en las que bebe esta comedia de Francisco Melgares. Su protagonista, Anselmo B, es un símbolo más que un personaje: huye del mundo y de sí mismo, acechado por sus fantasmas inverosímiles, víctima de su propio desencanto. El montaje de Adolfo Marsillach acertó en narrar la abstracción de la fábula con una habilidad maestra, tanto en la dirección de actores como en el enlace de las secuencias o la recreación onírica de un universo mental distorsionado. Presentada inicialmente en el Teatro Calderón de Valladolid el 22 de febrero de 1985, la obra se estrenó el 1 de marzo en el María Guerrero.

Esta primera apuesta del CDN desbrozó el camino a los escritores más jóvenes, como Ignacio García May que abrió la temporada de 1987 con *Alesio*. Aunque se inspire del teatro clásico, su ópera prima no consiste en una adaptación o versión actualizada de la comedia de capa y espada, sino en una reescritura genuina de la misma. En este sentido, los enredos prototípicos en los que se ve involucrado Alesio, un cómico napolitano, son la base de un juego dramático de mayor trascendencia, sobre el que Ignacio García May elabora una reflexión centrada en el oficio y la psicología del actor. La puesta en escena, firmada por Pere Planella potenció la ingenuidad contenida en *Alesio*, a través de unos movimientos y una gestualidad que evocaban la tradición, alineándose en las convenciones teatrales clásicas. La escenografía de Josef Svoboda y los figurines de Sarka Hejnova conformaron un evocador homenaje al universo del Siglo de Oro con estampas alegres y colores vivos.

En enero de 1988 acontece otro hecho relevante: regresa al CDN la palabra de Álvaro del Amo con el estreno de *Motor*. En la parodia, que acentúa intencionadamente el lugar



Chicho

*Eusebio Poncela, Marisa Paredes y Julieta Serrano en Orquídeas a la luz de la luna, de Carlos Fuentes. Dirección: María Ruiz y Guillermo Heras. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Teatro María Guerrero. (Noviembre de 1988).*

común y confunde los movedizos terrenos de la vida y la apariencia, al estilo pirandelliano, el dramaturgo reflexiona sobre la escritura y la representación mediante una construcción en abismo que superpone diversos planos de realidad y ficción. La apuesta de Lluís Pasqual fue acogida por los defensores de la vanguardia como un signo de progreso y de normalidad hacia los dramaturgos vivos. Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), encargado de su puesta en escena, confiaba en que dichas producciones fueran pautas para el futuro.

Para tener un teatro homologable al teatro europeo y al teatro contemporáneo que se hace en todo el mundo, es necesaria la dialéctica entre los textos del gran repertorio universal, con unas obras que entran de lleno en lo que podríamos llamar el imaginario presente, el imaginario de los autores que escriben en este momento.<sup>57</sup>

Manteniendo esta dinámica, Lluís Pasqual encomendó el montaje de *El veneno del teatro*, de Rodolfo Sirera a Emilio Hernández (10 de noviembre de 1983), así como el de *Orquídeas a la luz de la luna*, de Carlos Fuentes, a Guillermo Heras y María Ruiz (23 de noviembre de 1988).

El texto de Rodolfo Sirera, estrenado en catalán dentro del Festival de Sitges de 1979, constituye una meditación sobre la esencia del hecho teatral en forma de diálogo entre un marqués filósofo y un actor. Ambos personajes entablan un juego dramático que oscila entre dos realidades que se confunden, se identifican o se separan en un constante vaivén poético. Emilio Hernández operó algunos cambios en el planteamiento escenográfico con el propósito de intemporalizar aún más la dialéctica metateatral: la ubicó en un espacio circular, diseñado por Antonio Cortés, que invitaba al espectador a integrarse en la ficción construida por dos grandes actores: José María Roderó y Manuel Galiana. Curiosamente, la problemática de *Orquídeas a la luz de la luna* presentaba muchos puntos en común con la obra de Rodolfo Sirera. Ambas cuestionan la ambigüedad del mundo real, abordan el tema del desdoblamiento de la personalidad, pero con la diferencia de que Carlos Fuentes, impregnado de la cultura mejicana, hunde sus raíces estilísticas en el terreno surrealista y, de ahí, extrae una imaginería onírica y decadente. Marisa Paredes y Julieta Serrano encarnaban a dos mujeres que buscan su propia identidad, hurgando en un pasado que quizá sea producto de su fantasía. Esta aventura de la imaginación también inducía al espectador a una participación activa en la resolución de la ambivalencia elaborada. Por ello, la nostalgia y el desgarramiento del universo proyectado por Carlos Fuentes fructificaron en un decorado poblado de elementos que simbolizaban la memoria melancólica y confusa de las dos mujeres. Gerardo Vera las emplazó en un espacio a medio camino entre un viejo cine derruido y una estancia tan extemporánea como inconcreta.

Este primer montaje de Producciones Piamonte, que contó con la importante ayuda del CDN, se inscribía en “el deseo de una continuidad que permitiera ahondar en las claves y secretos de textos complejos, sugestivos y contradictorios”<sup>58</sup>. La labor conjunta de María Ruiz y Guillermo Heras interesó por la riqueza sugestiva de su propuesta y el modo en que ambos supieron resolver los enigmas textuales, apoyándose en la libertad cre-

ativa de los tres protagonistas. El testimonio de Antón Castro, que asistió a la presentación de *Orquídeas a la luz de la luna* en Zaragoza, recoge los elementos del montaje unánimemente valorados por la crítica:

Debemos citar un aspecto esencial: el acierto absoluto en el montaje, en la dirección, en la escenografía de Gerardo y el magnífico, sin paliativos, trabajo de interpretación de los tres actores: Julieta Serrano, Marisa Paredes y Eusebio Poncela. Inteligente, inteligente es el epíteto que define mejor que ningún otro la labor actoral de este espectáculo: Marisa lame un cierto expresionismo actoral, el desparpajo gestual, el barroquismo: Julieta está más comedida y le confiere a su personaje interioridad, comedimiento, pulcritud y Poncela persiste en su brillantez habitual, en su probada eficacia. No se la pierda.<sup>59</sup>

En coproducción con el CNNTE, el CDN programó, por segunda vez, una obra de Ángel García Pintado: *La sangre del tiempo* que se estrenó en el teatro Olimpia, el 20 de marzo de 1985, bajo la dirección de José Marín. Se trataba de un texto de características poco comunes: una farsa-rito sangrienta, como la calificó Alberto Fernández Torres en *Pipirijaina* (nº 22, mayo de 1982), de temática múltiple (opresión social, castración, frustración...) y construcción simbólica.

La recuperación de autores clave de la dramaturgia española contemporánea llevada a cabo por Lluís Pasqual, se completó con la programación de *Historia de una muñeca abandonada*, escrita en 1962 por Alfonso Sastre y que Giorgio Strehler había montado en el Piccolo para la temporada de 1976. La obra, destinada a un público juvenil, analiza el conflicto de la propiedad, basándose en dos acciones paralelas: la contenida en el *Círculo de tiza caucasiano* y la de unos niños actuales que repiten las mismas situaciones planteadas por Bertolt Brecht. El texto pretende inducir a los más jóvenes a la toma de conciencia de una problemática intemporal, desde un didactismo comprometido con la responsabilidad de debatir sobre las paradojas de la sociedad. Recordemos las valoraciones de José Monleón, publicadas en *Diario 16*, después de su estreno en el María Guerrero, el 10 de mayo de 1989, bajo la dirección de Xicu Maso:

Estamos en un mundo opuesto al colorín de Disney y el niño envuelto en papel de plata. Hay una mezcla de imaginación y realidad, de fabulación y reconocimiento, de relación estética y de reflexión entre la representación y sus espectadores que resume, en definitiva, el ideario de Brecht y, también, la personalidad de Alfonso Sastre.<sup>60</sup>

Lluís Pasqual consiguió, en seis años, la consecución de sus objetivos iniciales: la formación de una compañía estable, la elaboración de un repertorio constituido de obras clásicas y contemporáneas, el apoyo al movimiento descentralizador, la cooperación con instituciones de carácter público entre las que cabe destacar el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el afianzamiento del CDN en el panorama internacional, gracias a su integración en el Teatro de Europa fundado por Giorgio Strehler. Allí, en su sede, el Teatro del Odeon de París es donde se dirige Lluís Pasqual en 1990, invitado por

Jack Lang para reorganizar su nueva estructura. Evaluando retrospectivamente su larga experiencia en el María Guerrero, con ocasión del Festival de Bogotá de 1994, el Director Artístico sintetizó, en los siguientes términos, las premisas de su gestión:

Hay que decir que si bien he trabajado en teatros institucionales, sobre todo porque en Europa el teatro es institucional o subvencionado, lo he hecho de un modo un poco terrorista... He intentado siempre olvidarme de la palabra nacional, de la palabra institución, y hablar sobre todo de teatro, con todo el sentido artesanal que tiene hacer teatro en una casa, aunque esté pagada por el Estado y tenga una bandera, como en el caso del Odeon, en la fachada... Dirigir un teatro es cosa que en principio no me apetece, me apetece las aventuras. Y el Lliure era un aventura, Madrid era un aventura y París y el Teatro de Europa ha sido otra...<sup>61</sup>

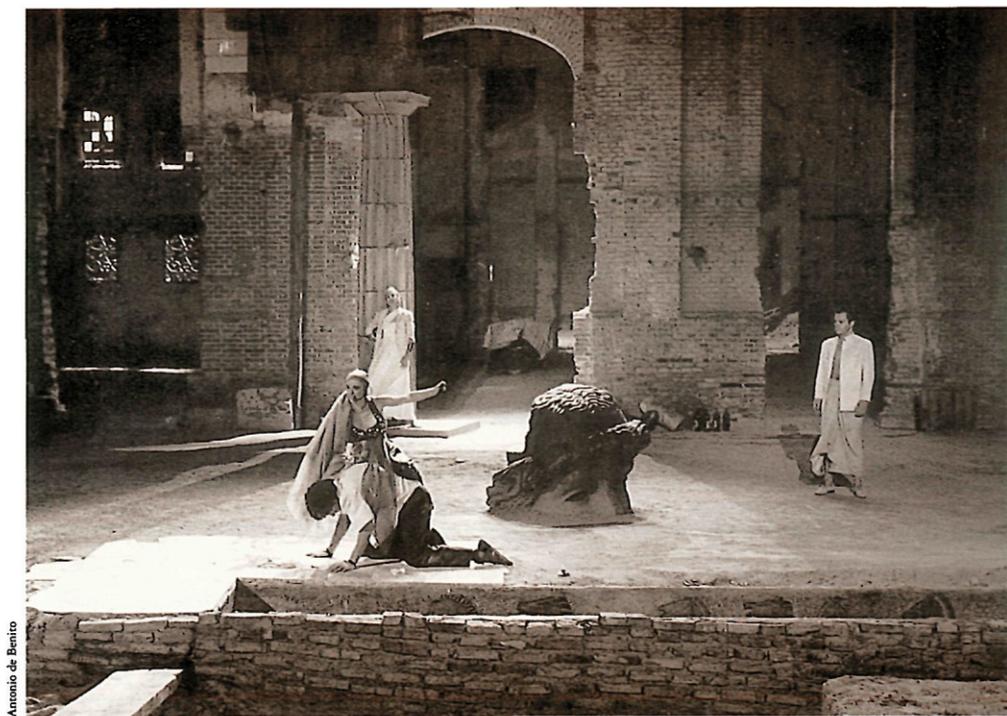
## Los años 90: del Director Artístico a la Dirección Colegiada

### *José Carlos Plaza: redefinición del CDN*

José Carlos Plaza, nuevo director del Centro Dramático Nacional, ahora unidad integrada en la estructura de teatros públicos dependientes del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), mantuvo, a grandes rasgos, las pautas de gestión de su antecesor. De hecho, en su declaración de intenciones apoyó la idea de “crear un repertorio con posibilidades de exhibición permanente que permita la rotación de espectáculos, las giras y los montajes simultáneos”. Además, su intención de formar una compañía estable estaba estrechamente vinculada a dicho propósito, tanto como su exigencia de disponer de una segunda sala donde desarrollar una programación paralela. Por otra parte, José Carlos Plaza consideraba la acogida de compañías privadas y el sistema de coproducción como dos fórmulas imprescindibles para lograr la proyección nacional del CDN y propiciar el intercambio de profesionales procedentes de todas las Autonomías. Con todo, el aspecto novedoso de los proyectos anunciados por el gestor recientemente nombrado, radicaba en la voluntad de convertir la entidad pública en “una especie de universidad especializada”, conectada directamente con la enseñanza, abierta a un público amplio y organizadora de talleres formativos destinados a los profesionales del teatro.

### *El repertorio*

En tanto que institución subvencionada, el cometido primordial del CDN debía consistir en hacer viable la representación de textos que, sin su apoyo, difícilmente podían llegar a los escenarios. En función de dicha pauta, José Carlos Plaza apostó, en sus montajes, por las obras maestras de la literatura dramática, cuyas características exigían un gran despliegue de medios, tanto técnicos como humanos. Los cuatro espectáculos que dirigió, entre 1990 y 1994, constaban de una escenografía monumental, con múltiples decorados y una maquinaria compleja, así como de primeras figuras a la cabeza de los re-



Antonio de Bertrán

*La Orestíada, de Esquilo. Dirección: José Carlos Plaza. Vestuario: Jesús del Pozo. Ronda de Atocha. (Junio de 1990).*

partos. Al igual que Lluís Pasqual, sus elecciones personales se inclinaron hacia el clasicismo y la universalidad temática. Además, sus creaciones escénicas también apuntaron, como las de su antecesor, a la ruptura de las convenciones espaciales. Así lo demostró fehacientemente en su segundo espectáculo. En efecto, *La Orestíada*, de Esquilo (12 de junio de 1990), salió del teatro a la italiana para ocupar un lugar insólito que modificaba la relación tradicional con los espectadores: las ruinas de una fábrica de Atocha. Los personajes, con una indumentaria de corte contemporáneo, deambulaban por el inmenso local desarrollando una gestualidad que trataba de reflejar los modelos de comportamiento actuales, como si la tragedia pudiera aún, por la vigencia de su temática, producirse en algún lugar de la urbe. Sin embargo, no fue éste el código empleado en *Hamlet*, cuyo estreno, el 20 de octubre de 1989 sirvió de carta de presentación al nuevo Director Artístico del CDN. Aquí buscó una recreación histórica fidedigna ambientada por Gerardo Vera, al tiempo que potenció la teatralidad del cuerpo del actor. En diciembre de 1992 vuelve a sumergirse en el océano shakespeariano con *El mercader de Venecia*, manteniendo el mismo reparto de montajes anteriores: Carlos Lucena, Toni Cantó, Ana Belén, José Pedro Carrión, Chema Muñoz y Joaquín Notario (entre otros). La necesidad primordial de trabajar con un equipo estable y con unos actores capaces de cubrir varios títulos a la vez, para asegurar un sistema de giras periódico, justificaba esta continuidad. Por otro lado, dicha elección se debió a criterios de actualidad temática: para José Carlos Plaza *El mercader de Venecia* es un “drama social entre razas”<sup>62</sup>, cuyo conflicto entronca directamente con la xenofobia y la intolerancia que imperan en Occidente. Construir una reflexión coetánea a partir de las obras clave de la Historia, difundir el patrimonio literario universal, así como una especial predilección personal por la dramaturgia del autor inglés fueron los motivos que motivaron a José Carlos Plaza para insertar un segundo Shakespeare en el repertorio.

Shakespeare es un placer y una necesidad; creo que es uno de los grandes autores teatrales del Universo y dado que nosotros tenemos una parte de las unidades de producción del Ministerio de Cultura, del INAEM, cubierta por la Compañía de Teatro Clásico, creo que una de las misiones fundamentales del CDN es dar a conocer a los grandes legados de la Humanidad; eso a nivel del Centro Dramático Nacional; a nivel personal soy un *Shakespeare-adicto*.<sup>63</sup>

La producción más ambiciosa del CDN acontecida entre 1990 y 1994 fue, qué duda cabe, la de las *Comedias bárbaras*. Para el Director Artístico su recuperación significaba un desafío a la polémica sistemática que el teatro valleinclanesco origina cada vez que sube a un escenario, como si su encarnación escénica nunca lograra alcanzar la genialidad del texto leído. “Reflejo privilegiado de ese mosaico de sentimientos contradictorios que es este país”<sup>64</sup>, la obra del autor gallego debía ocupar un lugar de excepción en el Marfá Guerrero. José Carlos Plaza pretendía, ante todo, que el público “percibiera un grito contra el pudor, la moderación, la *buena educación*, contra todo eso que en la sociedad actual nos vuelve tímidos, híbridos, moderados, domesticados”<sup>65</sup>. Aparte de estos in-



Chicho

*José Luis Pellicena y José Pedro Carrión en Comedias bárbaras, de Ramón del Valle-Inclán. Dirección y escenografía: José Carlos Plaza. Vestuario: Pedro Moreno. Teatro María Guerrero. (Mayo de 1991).*



Chicho

*Voces de gesta, de Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Emilio Hernández. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Teatro María Guerrero. (Febrero de 1991).*

centivos o argumentos de índole ética, la voluntad de demostrar que la creencia en la irrepresentabilidad de las *Comedias bárbaras* carecía de fundamento explicó su programación para la temporada de 1991. A decir del director, la escritura de Valle-Inclán es absolutamente contemporánea pues, esos mismos elementos que dificultan su recreación escénica, las elipsis argumentales, “son ya perfectamente asimilables y comprensibles por un espectador medio de hoy”<sup>66</sup>.

Para la concepción del espectáculo, José Carlos Plaza consideró las acotaciones como sugerencias poéticas de un ambiente, esencias de un pensamiento, y no como indicaciones precisas, imposibles de realizar escenográficamente. En un principio, las diferencias cronológicas y estilísticas de los textos que componen la trilogía no planteaban, para él, un problema de montaje. Además, a su modo de ver, escenificarlos por separado hubiera supuesto una incoherencia en la que no quiso incurrir:

Es imposible entender su acción argumental si se las representa de manera aislada, aparte de que pierden fuerza dramática. Yo estoy seguro de que Valle-Inclán escribió *Cara de plata*, años después de escribir las otras dos piezas, llevado de la necesidad específicamente teatral de narrar los antecedentes de la historia que había desarrollado en *Águila de blasón* y *Romance de lobos*. Por otro lado, hay no sólo un nexo narrativo sino coordinadas comunes a la épica aventurera de *Cara de plata*, al drama interior que es *Águila de blasón*, y a esa ópera que es *Romance de lobos*.<sup>67</sup>

En la práctica, la resolución escénica adquirió dimensiones monumentales. Como datos significativos recordemos los 61 espacios diferentes, los 42 actores, y los 50 técnicos que fueron requeridos para llevar a buen término tamaña empresa. Todo ello dio como resultado siete horas de función y un respaldo presupuestario desorbitado. Por tanto, el envite fue doble: representar en bloque las tres comedias, por primera vez en España, dejando así demostrada la unidad indisoluble que su director aspiraba a conferirles y poner en práctica una iniciativa que equiparara el CDN a los grandes centros dramáticos de Europa: la exhibición de la trilogía se ofrecía alternativamente, en su versión íntegra, una vez por semana, pero el espectador tenía la posibilidad de asistir los demás días a una parte del macroespectáculo.

Por todo lo anteriormente apuntado, la puesta en escena de las *Comedias bárbaras* es el emblema de la gestión llevada a cabo por José Carlos Plaza, tanto por su calidad artística como por la magnitud de la apuesta. El montaje se estrenó en el María Guerrero el 8 de mayo de 1991. Posteriormente, se presentó en el Teatro Argentina de Roma en octubre de 1991, recorrió toda España durante el año 1992 y se exhibió en el Lope de Vega de Sevilla, con motivo de la Exposición Universal.

La organización de giras, pilar básico de la política formulada por José Carlos Plaza, tenía por cometido principal, el que las grandes producciones del CDN llegaran al máximo número de espectadores posible para poder justificar su realización. Por este motivo, *La Orestíada* participó en el Festival de Mérida de 1989; *Hamlet* formó parte del II Encuentro de Teatros Públicos celebrado en Sevilla durante el mes de septiembre de 1991, así como de los actos conmemorativos de los 300 años del Teatro Campoamor de Oviedo

desarrollados en febrero de 1992. Además, también se presentó en el Festival de Tardor (Barcelona), el 10 de noviembre de 1991, y se ofreció al público de Córdoba, Alicante, Cádiz y Murcia.

### *Los clásicos contemporáneos*

Las líneas programáticas de José Carlos Plaza tenían muchos puntos en común con las trazadas por su antecesor. Como en la época de Lluís Pasqual, Valle-Inclán y García Lorca seguían ocupando el cartel del María Guerrero de forma regular. Esta continuidad se debía al afán del gestor de contribuir al enriquecimiento del discurso estético sobre sus respectivas dramaturgias. Por lo tanto, José Carlos Plaza entendía la labor del creador escénico como la clave principal de esta dinámica en la que el texto pasaba a ser un terreno fértil para la experimentación artística y ya no sólo objeto de normalización teatral. Dada su vocación de espacio abierto a la participación de los profesionales, el CDN abrió sus puertas, a principios de los 90, a los montajes producidos por otras instituciones de carácter público, cuyas propuestas correspondían a los objetivos establecidos. Dicha práctica se plegó a una doble pauta: diversificar los puntos de vista creativos y desarrollar el proyecto de cooperación interautonómica.

En este ámbito, la actuación del Centro Andaluz del Teatro fue constante y decisiva. En abril de 1990 llevó al María Guerrero un espectáculo de gran formato titulado *Valle x 3* compuesto de tres piezas: *La cabeza del Bautista*, *Ligazón* y *La rosa de papel*, puestas en escena, respectivamente, por José María Rodríguez Buzón, José Luis Castro y Antonio Andrés Lapeña. Un año después el mismo centro participaba en la producción de *Voces de gesta*, dirigida por Emilio Hernández, junto con otras entidades estatales o regionales: el INAEM, el CDN, la Junta de Andalucía, el Instituto del Teatro (Asturias); la Comunidad de Madrid, el IVAECM y la Diputación Provincial de Zaragoza, colaboradoras a su vez, del empresario Salvador Collado. Además, en 1991 el CAT inició un ciclo consagrado a Federico García Lorca, cuyos espectáculos mayores fueron presentados en la sede del CDN. Este fue el caso de *Doña Rosita la soltera*, dirigida por Simón Suárez y estrenada el 8 de octubre de aquel año; *La casa de Bernarda Alba*, puesta en escena por Pedro Álvarez Ossorio (1 de septiembre de 1992) y *Bodas de sangre*, montada por Ariel García Valdés (5 de enero de 1994).

Así como el CAT difunde la dramaturgia de su comunidad y promueve a los profesionales de su área de influencia, el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana hace lo mismo con los de su comunidad: en octubre de 1991 llega al CDN la obra cumbre del alicantino Carlos Arniches: *La señorita de Trévez*, con la novedosa propuesta de un director consagrado: John Strasberg. La mirada del norteamericano, contrapuesta a la concepción tradicional española del humor y el lenguaje arnichescos, trató de fundir comicidad y dramaticidad en un mismo plano, conservando prácticamente intacto el texto, con la voluntad de no arrebatar a la obra ninguna de sus múltiples facetas y potenciar sus contradicciones internas. Nel Diago valoró la calidad de la propuesta de John Strasberg:

Esa afanosa búsqueda de una armonía que debe poner de relieve a un tiempo la ridícula apariencia externa de los personajes y su conmovedora e íntima verdad, ha dado como resultado un espectáculo regocijante, pero de gran sensibilidad. Strasberg ha tratado con verdadero cariño, casi con mimo, a cada uno de los personajes. Y ha tenido la fortuna de contar con un excelente elenco, que ha sabido plasmar su idea con eficacia y humanidad. Manuel de Blas está realmente soberbio en su papel de Don Gonzalo, y Pep Molina no le va a la zaga haciendo de galán. Inma Colomer encarna a una desmadrada Florita, y Julio Salvi, un histórico del teatro valenciano felizmente recuperado para la escena, vuelve a hacer gala aquí de sus innegables dotes actorales. Si a todo ello se suma el meticuloso trabajo plástico de Simón Suárez (escenografía, vestuario, iluminación), el resultado no es otro que el que cabía esperar: auténtico teatro.<sup>68</sup>

En abril de 1993, José Carlos Plaza acogió una nueva producción del Centro Dramático de la Generalitat Valenciana. En esta ocasión se trataba de *La señorita Julia*, de August Strindberg, adaptada por José Sanchis Sinisterra. La puesta en escena, realizada por Emilio Hernández, pretendió conferir una lectura intemporal al conflicto dramático, no sólo a través de una adaptación dramaturgica que eliminaba todas las referencias a la época en que fue escrito, sino también mediante su concreción plástica. Para ello, *dinamitó* la caja escénica y situó a los espectadores alrededor de una plataforma central, de modo que el área de juego fuera visible desde todos los ángulos. Esta disposición convertía al actor en el instrumento clave de la propuesta: su gestualidad y su modo de ocupar el espacio respecto a los demás personajes simbolizaban, explícitamente, las relaciones de poder que se iban tejiendo entre ellos. La escenografía, firmada por Carmina Burana, era un poderoso elemento activo: el tablado, dividido en cuadrados blancos y negros, dibujaba un ajedrez de proporciones humanas, donde se libraba la implacable guerra de sexos. Juan y la Srta. Julia se subían a la gran mesa de madera de la cocina, se apoderaban de una silla como si de un pedestal se tratara, se caían o se arrastraban por el suelo cuadrado, construyendo así una ilustrativa semiología del movimiento, basada en la oposición horizontalidad/verticalidad. Cada desplazamiento de un eje a otro significaba la gloria de la conquista o la humillación del fracaso. Magüi Mira y José Coronado encarnaban la lucha salvaje de dos mundos, el poder y la servidumbre, la mujer sometida y el hombre libre, con una fuerza dramática que hacía estallar la rabia y la pasión de un Strindberg justiciero y revolucionario.

### *Un discurso actual*

José Carlos Plaza apoyó decididamente la dramaturgia contemporánea planificando una programación que incluía una importante nómina de autores españoles vivos: José Sanchis Sinisterra, Alfonso Sastre o Agustín Gómez Arcos, entre otros, así como las firmas más rompedoras del panorama internacional: Bernard Marie Koltès, Samuel Beckett, David Mamet, Edward Albee, Peter Weiss y Eric Rhomer. Por otra parte, en su empeño de que el CDN contribuyera al progreso del discurso estético, el Director Artístico acogió los montajes de colectivos cuya concepción del espectáculo se caracterizaba por



Ros Ribas

Lope de Aguirre, Traidor, de José Sanchis Sinisterra. Dirección: José Luis Gómez.  
Escenografía: Mario Bernedo. Vestuario: Pepe Rubio. Compañía de José Luis Gómez.  
Teatro María Guerrero. (Marzo de 1992).

una búsqueda de nuevos códigos escénicos: los catalanes Dagoll Dagom, el grupo andaluz La Cuadra de Sevilla, la compañía de Josep Maria Flotats Flotats, o la Productora Pentación.

Durante los primeros años de la década de los noventa el CDN aglutinó, en su larga nómina de estrenos, una tendencia que determinaba parte de la escritura dramática española del momento: la preocupación del autor por una teatralización de la historia, con el propósito de cuestionar, desde una perspectiva actual, las convicciones de la memoria colectiva. En este contexto se inscribió *Lope de Aguirre, traidor*, de José Sanchis Sinisterra, que ofrecía una visión desmitificadora del Descubrimiento de América, a partir de los relatos contenidos en las *Crónicas de Indias*. El eje de esa aventura sin retorno, que enfrenta al hombre con los poderes incombustibles de la naturaleza es, precisamente, el conquistador guipuzcoano que acaba convirtiendo su propio sueño en un sangriento descenso a los infiernos. Para potenciar la violencia y el absurdo de aquel viaje imposible José Luis Gómez proyectó en escena un hermoso mosaico de culturas: el empleo de diversos acentos e incluso lenguas, la mezcla de la música popular española e indígena, la dicción heterogénea de unos actores provenientes de Aragón, País Vasco, Andalucía, Castilla, Iberoamérica y Portugal elaboraron una partitura polifónica de gran sensualidad. La omnipresencia de la naturaleza y de su elemento primordial, el agua, añadía al espectáculo la magia de la exótica empresa. La escenografía de Mario Bernedo recreaba alegóricamente sus diversas etapas con un estilo depurado y sintético. Para engarzar los nueve monólogos que componen el texto, José Luis Gómez añadió un coro que ejercía una función escénica integradora y poética, e insertó la figura del narrador en forma de voz *off*: era la de Lope de Aguirre que iba comentando los hechos de la jornada.

Con ocasión de su estreno en el María Guerrero el 4 de marzo de 1992, dentro de las celebraciones del V Centenario, el director subrayó que la obra “no sólo plantea una reflexión sobre el pasado, sino que abre la posibilidad de pensar y discutir el futuro, el tan cacareado fin de la Historia y las utopías”<sup>69</sup>.

Si José Sanchis Sinisterra elige la personalidad de un conquistador para denunciar las barbaries cometidas en Iberoamérica, Alfonso Sastre centra su examen retrospectivo del pasado en la figura del filósofo alemán, Emmanuel Kant. Su lenta y atroz agonía es la metáfora, en cierta medida, de los grandes cambios historico-sociales señalados suprebitamente en algunos momentos del drama, aunque también refleja el final de un pensamiento o de una concepción del mundo.

Josefina Molina, a quien José Carlos Plaza encomendó la puesta en escena de *Los últimos días de Emmanuel Kant* (21 de febrero de 1990), utilizó ciertos recursos de la práctica cinematográfica para hilvanar los diálogos como por ejemplo, los fundidos, unos efectos de luz que buscaban primeros planos o la inserción de fragmentos musicales que actuaban como nexos narrativos. Todo el espectáculo giraba entorno al trabajo de José Pedro Carrión, estremecedora encarnación de la decrepitud y del sometimiento al arbitrio o la crueldad. La decisión de José Carlos Plaza de incluir el drama de Alfonso Sastre en la programación fue considerada por el sector teatral como un indicio de normalización. Domingo Miras manifestó así la relevancia de la iniciativa:

La representación de su *Kant* en el CDN vino a ser una especie de pago, una oscura indemnización a que el Estado se consideró obligado por pasadas felonías, cuando lo cierto es que a estas alturas ya debiera haberle hecho no uno, sino varios montajes el Centro de referencia.<sup>70</sup>

Con motivo de la reposición de *Marat/Sade*, de Peter Weiss y el estreno de *El cerco de Leningrado*, de José Sanchis Sinisterra durante la temporada de 1994, el director de *Primer Acto*, José Monleón organizó, en la sede editorial de la revista, una mesa redonda a la que convocó a Luis Araujo, Carlos Cuadros, Omar Grasso, David Ladra, Juan Margallo, Javier Yagüe y José Carlos Plaza para que aportaran su peculiar visión sobre el tema candente *Memoria y compromiso*. En ella, el Director Artístico del CDN declaró abiertamente su convicción de que el teatro, en tanto que servicio público, debía ser el paradigma de un debate social continuo que propiciara la concienciación colectiva de los problemas finiseculares:

Otra cuestión que ha ido creciendo conmigo a lo largo de estos años es la defensa de una serie de valores tales como el rigor en el trabajo y algo que no sé muy bien cómo explicar, que hace años definí como compromiso político –sigo sin tener miedo al término *político*– y que ahora podría entender como compromiso con el sentido de la obra para con la sociedad. Y yo veo que esto último falta en muchos de los títulos que se representan.<sup>71</sup>

A dicho punto de vista correspondió la programación de *Marat/Sade* (17 de febrero de 1994). El drama dialéctico de Peter Weiss, cuya puesta en escena José Carlos Plaza encargó a Miguel Narros, contrapone el nihilismo del Marqués de Sade a la fuerza utópica y revolucionaria de Marat para reivindicar, en medio del desencanto, la necesidad de avivar los ideales de una generación adormecida por la alienación. Paralelas intenciones emanan de *El cerco de Leningrado*, estrenada el 12 de octubre de 1994. En la obra, José Sanchis Sinisterra evoca la resistencia que los intelectuales de izquierdas llevaron a cabo desde los escenarios durante la década de los 70, basándose en los escritos de Bertolt Brecht, Alfonso Sastre o Federico García Lorca, y aferrándose a un ideario que se resistían a considerar naufragado en el marasmo del Este. Por ello, las ruinas del Teatro del Fantasma, donde se desenvuelve la acción, son los rescoldos de un desencanto contra el que Priscila (María Jesús Valdés) y Natalia (Nuria Espert) intentan luchar con la nostalgia de los supervivientes, con la esperanza de los que creen, irremediablemente, en la solidaridad y la tolerancia. El sueño de José Sanchis Sinisterra caló hondo en las conciencias. Omar Grasso, su creador escénico, advirtió sorprendido que “más allá de la propuesta estética del trabajo, la gente aplaude determinados parlamentos que tienen que ver con el pensamiento de la obra”<sup>72</sup>.

Fiel a esta línea programática de *compromiso social*, el CDN apuesta por dos obras de Agustín Gómez Arcos, autor silenciado por la censura y apartado de los escenarios españoles por su condición de exiliado. *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* estrenada en diciembre de 1994, a los 28 años de su composición, aglutina las características de la escritura de un generación castrada artísticamente por la ausencia de libertad de expre-

sión: es un teatro de figuras simbólicas asentado en la poderosa ambigüedad de la palabra, cuya tragedia radica en la forzada ocultación de la verdad.

La dirección de Carme Portaceli y la escenografía de Pintós han entendido muy bien esto –nos cuenta Jaime Siles–, y, por eso, la decoración es un espejo que devuelve la imagen que formamos y que no es otra que la que nuestra presencia allí da. El público no sólo forma parte del escenario: está dentro de él, porque el espejo de su fondo lo recoge y lo incluye en la acción que en él transcurre porque también el público es actor de y en esta historicidad. Y más aún: no sólo es coactor sino que también es responsable.<sup>73</sup>

Por otra parte, el tratamiento expresionista del espacio, diseñado por Isidre Prunés y Monste Amenós, matizó el análisis socio-político de Agustín Gómez Arcos, al otorgar una dimensión intemporal a sus elementos escénicos que establecían así una conexión con la realidad actual.

En cambio, *Interview de Mrs. Muerta Smith con sus fantasmas* estrenada con anterioridad (22 de febrero de 1991) en la sala Olimpia –por tratarse de una coproducción del CDN con el CNNTE– parte de una situación inverosímil para ahondar alegóricamente en los males finiseculares: el capitalismo, la megalomanía del poder y la fiebre imperialista de los Estados Unidos. Crónica de una odisea futurista en una nave construida de una aleación de oro y millones de muertos, Carme Portaceli le dio vida en un ámbito destartalado e irreverente: una antigua bañera de zinc o un desvencijado coche, colocados sobre una plataforma de madera semicubierta por una gigantesca bandera norteamericana, fueron algunos de los elementos que sintetizaron plásticamente la fabulación de Agustín Gómez Arcos.

Un denominador común caracteriza gran parte de la dramaturgia contemporánea representada en el CDN entre 1990 y 1994. De hecho, pueden establecerse una sucesión de vínculos temáticos y escénicos entre las obras seleccionadas por José Carlos Plaza durante este periodo. David Mamet figura dos veces en la programación con *Edmond*, puesta en escena por María Ruiz (21 de diciembre de 1990) y *Oleanna*, dirigida por José Pascual (24 de mayo de 1994). Si la primera es una indagación en los procesos psicológicos que conducen a la liberación de la personalidad oculta, en la segunda, el autor hace estallar una lucha descarnada por el poder de la razón entre una estudiante y un profesor de una universidad norteamericana. Sin embargo, pese a sus diferencias argumentales, ambas retratan la confusión del ser humano ante el descubrimiento de sus propias contradicciones. Por otro lado, *Morirás de otra cosa* (24 de abril de 1992) es, en cierto sentido, un epígono de *Edmond*. Como David Mamet, Manuel Gutiérrez Aragón relata en esta comedia un viaje iniciático por los barrios bajos no ya de Nueva York, sino de un Madrid violento y marginal. La agresividad urbana, la lucha por la conquista de un territorio, que viene a ser la búsqueda de una identidad en *Morirás de otra cosa* constituye, asimismo, el fundamento de *Historia del zoo* (27 de diciembre de 1991). Edward Albee cristaliza en ella la desolación y el desamparo del hombre moderno en un enfrentamiento entre Jerry (José Pedro Carrión) y Peter (Chema Muñoz). William Layton proyectó la fá-



Pilar Cembrero

*Morirás de otra cosa, de Manuel Gutiérrez Aragón.*  
*Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón. Escenografía: Christoph Schubiger y Thomas Bricchi.*  
*Teatro María Guerrero. (Abril de 1992).*



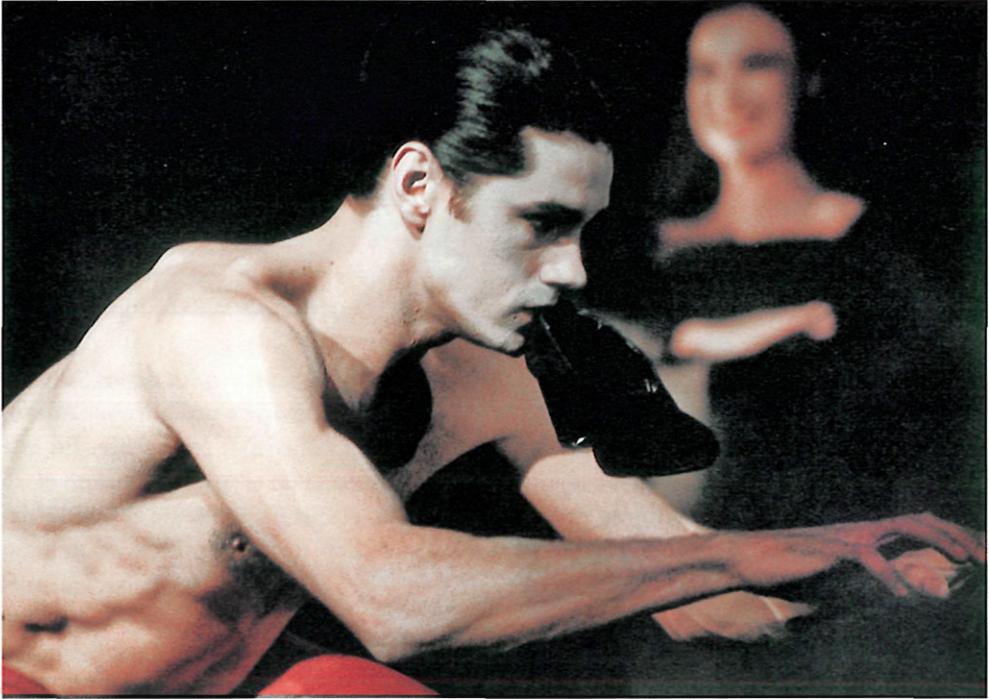
Miguel Zavala

*Combate de negros y de perros, de Bernard Marie-Koltès. Dirección: Miguel Narros.*  
*Escenografía y vestuario: Christoph Schubiger y Katrin Furler. Teatro María Guerrero.*  
*(Abril de 1990).*

bula en un espacio vacío, cuyo eje era el banco de un parque. Todo su montaje giraba entorno al trabajo de los actores, que él consideraba como pilar del método que prodigaba. Por su parte, Josep Costa afrontó con pautas similares a las de William Layton su puesta en escena de *Carcajada salvaje* (3 de junio de 1993), aunque la escenografía era más prolija en detalles y mutaciones, y desempeñaba un papel más trascendente en la lectura del texto de Christopher Durang. El decorado de Carles Casas representaba un lugar a medio camino entre lo real y lo imaginario: ¿un apartamento de formas distorsionadas o un lugar recóndito de una mente paranoica? Precisamente, el juego de los actores era el que planteaba esta dicotomía. De hecho, la fusión de diversos planos de realidad constituía un recurso muy utilizado en los montajes de estas obras de escasos personajes, víctimas de su propio desencanto, que se ahogan en el pozo profundo de su soledad. Así lo hizo José Carlos Plaza en su puesta en escena de *Ella imagina* (5 de mayo de 1994), escrita por Juan José Millás: su propuesta establecía una dualidad dialéctica entre el concepto de espacio exterior y universo interior, ambivalencia que emanaba del propio texto.

Uno de los aspectos más definitorios del discurso escénico de principios de los 90 radica en su multiplicidad. Tal característica venía dada por el despuntar paulatino de nuevos códigos dramaturgicos que se alimentaban de la cultura audiovisual emergente. En este sentido, la estructura de *Combate de negro y de perros*, estrenada en el María Guerrero el 25 de abril de 1990, es el paradigma de dicha tendencia: el campamento en el que se desarrolla el drama no define a los personajes, no les pertenece, ni les identifica, es un lugar de paso donde se encuentran circunstancialmente después de una acción acontecida en el exterior. El hecho de que varios sucesos ocurran fuera de la escena induce a una construcción cinematográfica del montaje que Miguel Narros supo llevar a cabo con habilidad maestra. Sus escenógrafos, Christoph Schubiger y Katrin Furler, reprodujeron el terreno esbozado por Bernard Marie Koltès con elementos de una gran fuerza realista, y emplearon materiales que recreaban la naturaleza salvaje del África negra. Sin embargo, Miguel Narros rompió esta construcción naturalista con una interpretación “novelada”, es decir, que fragmentaba el ritmo de la representación en secuencias autónomas, de acuerdo con los temas sucesivamente abordados o sugeridos por el malogrado autor francés.

Curiosamente, el lenguaje del celuloide aparece también como fundamento de *Trío en mi bemol*, única pieza teatral del guionista Eric Rohmer. En la línea de todas sus producciones, intimistas y psicológicas, aquí el autor reflexiona sobre la complejidad de la relación amorosa y la dificultad de comunicación entre los seres humanos, basándose en la técnica narrativa propia del cine. *Trío en mi bemol* consta de siete escenas/encuentros sin continuidad causal entre ellas/os. Para resolver el problema de su montaje el realizador Fernando Trueba que, respondiendo a la invitación del CDN, se enfrentaba por vez primera a los entresijos de un escenario, inventó un tercer personaje: una orquesta compuesta de tres músicos que ensayaban el *Trío en mi bemol* K. 498 de Mozart. Este era el hilo conductor que iba engarzando, poéticamente, como si de sucesivos fundidos se tratara, cada uno de los diálogos entrecortados de la pareja, interpretada por Silvia Munt y Santiago Ramos. Fernando Trueba, en su primer acercamiento al arte de la puesta en es-



Chicho

*Toni Cantó en Don Juan último, de Vicente Molina Foix. Dirección y diseño: Robert Wilson.  
Vestuario: Frieda Parmeggiani. Teatro María Guerrero. (Septiembre de 1992).*

cena, aportó su experiencia de cineasta para crear una comedia sentimental que buscaba una conexión constante con el espectador. Pedro Valiente reseñó el acierto del realizador con emoción contenida:

La ternura y las revelaciones solapadas del texto, la habilidad y la limpieza de la dirección, junto al talento de los actores y la coherencia del montaje (escenografía de Gerardo Vera, iluminación de José Luis Linares y vestuario de Jesús del Pozo), contribuyeron a hacer posible que el trío sea capaz de resonar, después, dentro del espectador, una vez instalado en su cotidiana intimidad y en el vértigo de sus relaciones. O tal vez, capaz de hacer resonar aquella necesidad amarga de la separación.<sup>74</sup>

La participación frecuente de profesionales dedicados al arte cinematográfico —y consagrados por él— en los espectáculos del María Guerrero, (Ana Belén, Marisa Paredes, Silvia Munt, Manuel Gutiérrez Aragón, Eric Rhomer, Fernando Trueba, etc.) se debió al marcado interés de José Carlos Plaza por ofrecer la mayor diversidad posible de estéticas escénicas que contribuyeran, con sus diferencias, al enriquecimiento de la semiología teatral. La producción de *Don Juan último* (27 de septiembre de 1992), de Vicente Molina Foix, dirigida por Robert Wilson fue el fruto de este empeño renovador. Era la primera vez que el creador americano trabajaba en España y que, por tanto, daba a conocer una concepción artística vanguardista que trastocaba completamente los mecanismos de la teatralidad tradicional. Por ejemplo, en el terreno de la interpretación, Robert Wilson exige habitualmente a los actores que mantengan una distancia entre el escenario y la sala, sin imponer nunca los sentimientos del personaje al espectador, con el propósito de “dejar que las palabras retumben como sonidos puros para que se las oiga realmente”<sup>75</sup>. Teatro de imágenes, en el que la dimensión visual prima sobre el contenido textual, las propuestas de Robert Wilson se fundamentan en una gestualidad artificiosa, de códigos muy próximos a los de la danza, en una iluminación cuya técnica toma como referencia el arte pictórico, así como en la creación de un espacio alternativo alrededor del eje dramático construido por el autor. Sin embargo, la puesta en escena de *Don Juan último* fue un desacierto: los críticos españoles convinieron en que el error se debió a una incompatibilidad entre los talentos del “autor escénico” y del autor literario. Las reflexiones de David Ladra al respecto, publicadas en *Primer Acto*, explican con claridad esta falta de comprensión artística:

Vicente Molina Foix ha escrito una obra intimista, personal, muy influenciada por la extensa bibliografía que en el mundo ha sido, es y será sobre la figura de don Juan y, en especial, por sus derivaciones psiquiátrico-psicológicas. La ha escrito además con un exquisito cuidado, con ese mimo por el lenguaje que sólo su teatro y el de Álvaro del Amo mantienen en un panorama tan pobre desde ese punto de vista como lo es hoy la literatura dramática de nuestro país. Ha creado por tanto un material literario extremadamente coherente, denso, referido a sí mismo.

Y Robert Wilson ha tropezado con ese conglomerado. Esta vez no tenía ante sí un texto abierto como el de Müller, un guión que él pudiera trocear a su antojo e integrar en uno u

otro confín de su universo. El tempo de la representación estaba dado de antemano por el de la escritura: dos horas de lectura, dos horas de representación. Ateniéndose a los propios estándares de Wilson en lo que se refiere a la duración de sus obras, quiere esto decir que poco ha aportado esta vez el director americano al contenido global de la pieza. Da la sensación de que se ha limitado a ilustrarla, a iluminarla como se ilumina un libro de cuentos de los que se regalan a los niños. Probablemente no ha tenido tiempo, o no ha querido o no le ha interesado entrar en los entresijos de esta historia de un don Juan infantil engolosinado por su Madre.<sup>76</sup>

La indagación en nuevos códigos escénicos, que se desdibuja como una característica definitoria de las temporadas planificadas por José Carlos Plaza, se plasmó, asimismo, en la invitación de cuatro espectáculos heterogéneos provenientes de Cataluña, Andalucía y Madrid. Con *Ara que els ametllers ja estan batuts*, estrenada el 1 de octubre de 1991, la compañía de Josep María Flotats propuso una recreación teatral de la narrativa de Josep Plà, a través de un mosaico de textos relativos a épocas, momentos y situaciones de la vida del escritor. Josep María Flotats, director, único actor y responsable de la selección dramática optó por una caracterización elíptica del intelectual, fundada en cuatro elementos definitorios de su personalidad: la boina, el tabaco, el papel de fumar y el whisky. Estableciendo una relación directa con el espectador, el personaje encarnaba la premisa que determina la prosa de Pla: la conversación entendida como género literario. En abril de 1992, el cartel del María Guerrero anuncia otro montaje unipersonal: *El Lazarillo de Tormes* adaptado por Fernando Fernán Gómez y puesto en escena por Juan Viadas y Rafael Álvarez, protagonista también de la función. “El Brujo”, honró su apodo artístico al desarrollar, en el papel de Lazarillo, todas sus facetas de actor popular: pasaba con una extraordinaria versatilidad de la condición de narrador-cómplice del público a la de carácter dramático polifónico. Rafael Álvarez logró poblar la escena de múltiples personajes y trazar los lugares por los que éstos transitaban, mediante un trabajo gestual prodigo en hallazgos. Con la magia de sus movimientos, un cuidadoso estudio de la mirada y un pormenorizado trabajo vocal fue construyendo la escenografía ausente, apoyándose únicamente en algunos objetos (el bastón del ciego; un taburete multifuncional, el arcón del cura). La iluminación de Gerardo Malla subrayó las transiciones espaciales y realzó las diversas inflexiones dramáticas creando efectos de primer plano o dibujando obstáculos imaginarios. El montaje se integraba en el proyecto de Pentación, empresa privada formada en 1988 por Gerardo Vera, José Luis Alonso de Santos, Rafael Álvarez y Jesús Cimarro: su objetivo consiste en producir, promocionar y distribuir espectáculos cuyas características propicien una renovación de los códigos tanto escénicos como dramáticos.

Otra puesta en escena singular en la programación del María Guerrero fue *Picasso andaluz o la muerte del Minotauro* estrenada el 14 de diciembre de 1993 por la Cuadra de Sevilla, bajo la dirección de Salvador Távora. Desde su fundación, en 1971, el colectivo asume una postura estético-social contra la tergiversación de la cultura andaluza. Su ra-

zón de ser es la búsqueda de una nueva expresividad artística regida por el ritmo, la poética del cuerpo y el afán de establecer una comunicación sensorial con el receptor. Salvador Távora define así su cometido creativo:

Yo me propongo como meta conseguir un lenguaje teatral que tenga la magnitud de la ópera, la emoción del circo y la profundidad filosófica y popular de la tragedia.<sup>77</sup>

Finalmente, para despedirse del CDN, a finales de 1994, José Carlos Plaza invitó a Dagoll Dagom que, tras veinte años de existencia, ponía término a una trayectoria jalónada de éxitos. Basado en las escenas de los montajes que habían marcado la evolución artística del grupo, el espectáculo *Historietas* fue la síntesis de un discurso estético:

Desde el costumbrismo mágico de *Antaviana* hasta la amarga espectacularidad de *Flor de nit*. Y también es una fiesta... una celebración con el público. Y una exhibición. Los actores y las actrices que conforman actualmente la compañía han conseguido un nivel altísimo en las técnicas de su oficio: son auténticos actores y actrices del teatro musical. Pasan de la palabra a la música sin ningún esfuerzo aparente. Bailan, cantan y actúan. Emergen de una escena dramática de *Mar y cielo* para sumergirse alegremente en una verbena de la Noche de San Juan o en una íntima creación de Jaume Sisa...<sup>78</sup>

La preocupación por integrar al espectador en el hecho teatral, más o menos evidente en varios de los espectáculos programados por José Carlos Plaza entre 1990 y 1994, se manifestó también en su gestión a través de la puesta en práctica de una serie de iniciativas guiadas por la idea, ya mencionada, de convertir el CDN en una “especie de universidad especializada”.

### *La vocación didáctica*

Uno de los aspectos fundamentales de la política teatral de José Carlos Plaza fue la búsqueda de nuevas vías para captar un público disidente: los jóvenes en edad escolar. Silvia Espallargas, responsable del Departamento de Prensa y Promoción de la entidad consideraba que el problema nacía en la estructura misma de la enseñanza:

Una de las causas principales de esta crisis es la deficiencia del sistema educativo: no hay *educación cultural* en España, no se enseña a los jóvenes a disfrutar del arte, deleitándose mirando un cuadro, leyendo un libro o asistiendo a una representación.<sup>79</sup>

El objetivo inmediato del CDN radicaba pues en corregir esta indiferencia ofreciendo, por un lado, facilidades económicas y por otro, poniendo en marcha talleres de trabajo. Así, el 30 de octubre de 1990 se inició el *Seminario de formación para profesores de EGB y BUP* impartido alternativamente por José Carlos Plaza, Paca Ojea y Charo Amador. El curso constaba de cuatro sesiones. Paralelamente, el CDN estableció un convenio con determinadas entidades pedagógicas que acordó la organización de coloquios en algunos colegios de la enseñanza secundaria, dedicados a tres de los espectáculos programados: *Comedias bárbaras*, *Hamlet* y *Edmond*.

La voluntad de propiciar el encuentro entre profesionales y público se concretó en la realización de seminarios centrados en ciertas obras representadas en el María Guerrero. La iniciativa convocaba a los artífices de los espectáculos para que analizaran, en forma de debate abierto con los espectadores, el proceso de los mismos. En total, se llevaron a cabo tres seminarios: *Los últimos días de Emmanuel Kant*, que contó con la participación de Josefina Molina, Alfonso Sastre, Lola Herrera y José Pedro Carrión y 70 asistentes; *Combate de negro y de perros* en el que intervinieron Miguel Narros, Pilar Bayona, Sancho Gracia y Antonio Valero ante 55 personas y, finalmente, con carácter excepcional, pues se trataba de un estreno del CNNTE, *En la soledad de los campos de algodón*, a cargo de Guillermo Heras, Joaquín Hinojosa y Gabriel Garbisu cuyas intervenciones fueron presenciadas por 35 interesados.

Todas estas actividades se desarrollaron en la Sala Margarita Xirgu, escenario alternativo de exhibición. Con un aforo aproximado de 60 personas, el vestíbulo del segundo piso del María Guerrero sirvió de marco a la programación paralela del CDN, centrada en la dramaturgia contemporánea. Dadas las reducidas dimensiones del espacio y la carencia de medios técnicos adecuados, los espectáculos representados allí eran de pequeño formato y constaban, generalmente, de pocos personajes. Entre ellos cabe destacar *El filo de unos ojos*, de Ignacio Martínez Pisón (28 de abril de 1990), *Cuarteto para cuatro actores*, de Boguslaw Schaeffer (17 de mayo de 1991) y *Una llamada para Pirandello*, de Antonio Tabucchi (19 de junio de 1991). Por otra parte, la sala Margarita Xirgu ofreció, en marzo de 1994, un ciclo de lecturas-espectáculo titulado *Recitaciones*, organizado por la Asociación de Autores de Teatro de España que dio a conocer cinco obras de autores vivos: *El príncipe de Spandau*, de Helder Costa, *Caro amor*, de Víctor Haïm, *El bibliotecario*, de Radu Macrini, *El tragaluz*, de Jacqueline Harpman y *El traductor de Blumenberg*, de Juan Mayorga. Dichos textos aglutinaron las diferentes posiciones estéticas y formulaciones de la escritura que, por aquel entonces, cohabitaban en Europa.

A mediados de la década de los 90, el teatro público vive un periodo de crisis surgido a raíz de los cambios ministeriales y de las protestas conjuntas del sector profesional y las Comunidades Autónomas. La ausencia de una gestión descentralizadora, que circunscribía la acción del CDN a la capital, la mediatización política de su programación y un excesivo personalismo en las líneas de actuación de su Director Artístico fueron los aspectos más criticados de la gestión de José Carlos Plaza. Frente a esta situación de inestabilidad, la nueva Ministra de Cultura, Carmen Alborch convocó una reunión con las diversas gentes del colectivo teatral para debatir los problemas que afectaban su buen funcionamiento y para tratar de hallar un consenso que cubriera las lagunas existentes. Representantes de entidades públicas y privadas, asociaciones profesionales y artistas de gran notoriedad presentaron sus reivindicaciones en el Ministerio el día 28 de marzo de 1994.

Pedimos a las administraciones públicas y en particular al Ministerio de Cultura que se tome el teatro en serio; que no se trata de una cuestión baladí, de un sector simplemente que administrar, sino de una apuesta específica por la defensa de un valor cultural propio, de

una forma exclusiva e intransferible de exponer los conflictos y preocupaciones de los hombres y las mujeres en sociedad (...). Por todo ello, cuando hablamos de tomarse el teatro con seriedad, nos referimos a conocer su esencia y sus mecanismos de producción artística y económica; a eludir toda tentación dirigista o de imposición de gustos particulares y a diseñar formas organizativas y de financiación que propicien y articulen la creatividad y la difusión teatral.<sup>80</sup>

Este fragmento del escrito firmado por la Junta Directiva de la Asociación de Directores de Escena resume el espíritu del encuentro llevado a cabo en la Plaza del Rey. La reacción del INAEM frente a estas expectativas consistió en la reestructuración de la Unidad de Producción en función de la siguiente premisa, dictaminada por su Director General: “El teatro público debe ser la casa donde los creadores españoles actuales tengan su espacio y lo sientan como propio”<sup>81</sup>. Con este fin, Juan Francisco Marco, decidió sustituir la figura del Director Artístico por la fórmula de la gestión colegiada, eliminando el concepto de Compañía Nacional y destinando el CDN a la programación de producciones ajenas y propias, puestas en escena por directores invitados.

### *Isabel Navarro y la búsqueda de una coherencia*

En 1994, el Gobierno decide eliminar el CNNTE, y establece que el CDN asuma sus competencias. Paralelamente, Amaya de Miguel pasa a ocuparse de la dirección del mismo como coordinadora, durante un breve periodo de transición que finalizó en el mes de diciembre, con el nombramiento de un nuevo equipo. Este se componía de un Consejo de Dirección formado por el autor, Álvaro del Amo, el escenógrafo, Gerardo Vera y el director de escena, Lluís Pasqual, y liderado por la gestora teatral Isabel Navarro. La entidad disponía (¡por fin!) de dos salas de exhibición: la del María Guerrero y la del Teatro Olimpia. La nueva adquisición permitió el desarrollo de una programación paralela, así como la diversificación de las producciones presentadas.

### *Valle-Inclán, Unamuno y Lorca*

El objetivo primordial de Isabel Navarro se centró en la configuración de un repertorio representativo de las grandes tendencias del siglo XX. Por tanto, una de las pautas principales de su gestión consistió en recuperar las obras desconocidas de los autores españoles contemporáneos, cuya estética había marcado un hito en la evolución de la dramaturgia nacional. En este sentido, se recuperaron a tres autores marginados por la heterodoxia y por su controvertida vinculación con la sociedad: Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Federico García Lorca. Las propuestas escénicas que dieron vida a sus respectivas obras, entre 1994 y 1996, se caracterizaron por la diversidad de sus planteamientos, determinados no sólo por la factura del texto, sino también, y sobre todo, por la lectura contemporánea que sus artífices quisieron ofrecer de unas temáticas intemporales.

En su montaje de *Martes de carnaval*, representado en el teatro María Guerrero en octubre de 1995, el creador catalán Mario Gas optó por la precisión histórica del ambiente y la caracterización minuciosa de sus personajes con el propósito de resituar a Valle-Inclán en las turbulencias y oscuridades de su tiempo: toques de queda, ausencia de libertad de expresión, predominio de las castas oligárquicas, omnipotencia de los militares... Todos estos elementos los utilizó la puesta en escena con un humor contenido, a la medida del texto, que superaba la parodia o la mera denuncia, para universalizar la reflexión implícita. Mario Gas abordó el mundo esperpéntico con sus propias armas, respetando las acotaciones valleinclanescas, pero sin caer en la obediencia explícita y, por tanto, reductora. Frente a la magnificencia escenográfica que Alfons Flores desplegó en *Martes de carnaval*, Jaroslaw Bielski buscó en *El otro*, la máxima sencillez estructural: tan sólo tres elementos básicos, la luz, el sonido y el cuerpo de los actores recreaban en el espacio vacío, el intrincado universo unamuniano. El director polaco trató de desarrollar el juego dramático en esa ambivalencia inherente al conflicto dramático de *El otro*: la interpretación fluctuaba entre el humor y el dolor, la realidad y la apariencia. Desde la escenografía, firmada por Andrea D'Odorico, se potenció ese mismo dualismo con un componente capaz de condensar, metafóricamente, la esencia del planteamiento y la perspectiva actual del director: una especie de biombo conformado por tres espejos constituía el reflejo triplicado de una autodestrucción.

En cambio, Lluís Pasqual elaboró para *Haciendo Lorca*, una partitura poética basándose en una recopilación fragmentada de textos compuestos por Federico García Lorca. Su espectáculo, estrenado el 26 de abril de 1996, en una coproducción del CDN y Odéon Théâtre de l'Europe, demostraba, una vez más, el afán de difundir las facetas menos conocidas del dramaturgo granadino, al abordar su obra desde un punto de vista innovador. Tomando como base un *collage* de escenas dramáticas y poemas, Lluís Pasqual propulsó al espectador en los laberintos de una mente que sabía manejar el lenguaje con la fuerza de la sencillez y la sensibilidad. La concreción material de tamaña propuesta no podía ser en absoluto convencional: la magnífica resolución hallada por el director sumergió la caja escénica en un baño de sombras en el que irrumpía el artificio para desdibujar aún más sus contornos: dos grúas gigantes elevaban a los actores a una dimensión extemporánea, paseando sus rostros suspendidos en la oscuridad, como ecos de una voz de ultratumba. Nuria Espert y Alfredo Alcón, facetas contrapuestas del genio lorquiano, desafiaban al público con los dardos de sus versos y la luz expresionista que sobre ellos se proyectaba.

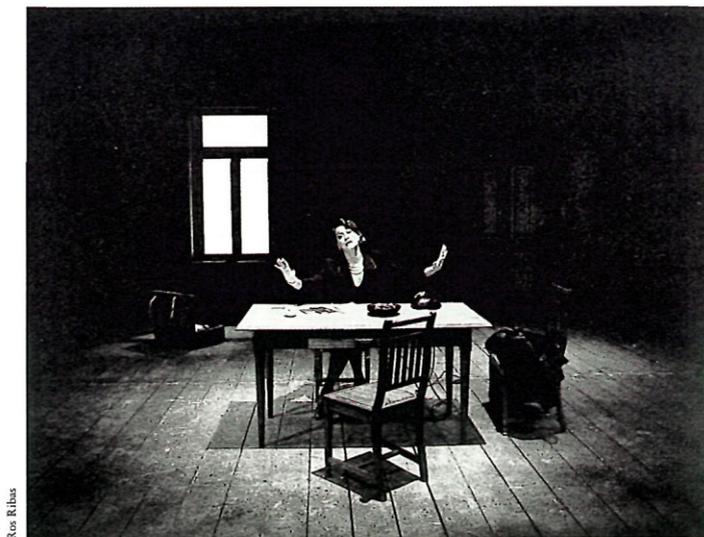
### *Actualizar a los clásicos*

Para Isabel Navarro, la idea de elaborar un repertorio contemporáneo no implicaba la renuncia al teatro clásico: a su parecer, la actualidad del discurso artístico no depende únicamente del periodo estético en que se inscriba la gestación del texto dramático, sino del modo en que se interprete, desde la puesta en escena, una temática que contenga las semillas de la universalidad, aunque haya sido desarrollada en el siglo XVII. Dicho con-

cepto, directamente influido por el pensamiento de Lluís Pasqual, determinó la programación en la sala Olimpia de dos obras compuestas por William Shakespeare, nunca estrenadas anteriormente en el CDN: *Las alegres casadas de Windsor* (17 de febrero de 1995) y *Romeo y Julieta* (15 de marzo de 1996). Si Carme Portaceli, que puso en escena la primera de ellas, se decantó por una lectura que ahondaba en la comicidad espiritual del autor inglés, llegando incluso a la caracterización grotesca, en un ambiente que explotaba la naturaleza lúdica del espectáculo al estilo tradicional, Helena Pimenta transformó el conflicto familiar de *Romeo y Julieta* en un enfrentamiento entre jóvenes urbanos, víctimas del paro, el consumismo o la presión mediática. Para lograr su propósito, en su adaptación personal de la tragedia, aproximó el texto clásico al lenguaje de la calle, sin mermar la duplicidad del idioma shakespeariano. Por otra parte, su lectura escénica incidió en dicha interpretación conceptual al insertar un conjunto de aciertos técnicos consistentes en una mezcla coherente de efectos lumínicos, diseñados por Thomas Donnellan, y sonoros, compuestos por Iñaki Salvador, arrancados de la cotidianeidad. Flashes, fragmentos de música rock, sonidos de teléfonos, ecos de una emisora de radio dieron vida a la construcción cúbica multifuncional ideada por los escenógrafos José Tomé y Susana de Uña, situada en el centro del escenario, que permitía una extraordinaria versatilidad para las mutaciones. Helena Pimenta consiguió así despertar la emoción y el interés de la juventud: aquella hacia la que orientó deliberadamente su propuesta.

#### *Un recorrido por la escritura contemporánea*

Entre 1994 y 1996 las obras mayores del teatro contemporáneo procedente de Alemania y Estados Unidos monopolizaron la sección internacional de estrenos. Entre ellas, la dirección colegiada del CDN seleccionó cuatro dramas que, por su temática y construcción formal, conformaban un compendio de las tendencias dominantes del siglo XX: *Cristales rotos*, de Arthur Miller y *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams desarrollan un agudo análisis social a través de la disección de los núcleos familiares; *Terror y miseria del III Reich*, de Bertolt Brecht es un alegato contundente contra la represión política, *El tiempo y la habitación* de Botho Strauss, construye una reflexión metafísica sobre la condición humana en la sociedad actual. Los discursos intelectuales de todos estos autores se vieron enriquecidos por la toma de posición que sus respectivos creadores escénicos adoptaron inevitablemente. Pilar Miró imprimió al planteamiento que Arthur Miller desarrolla en *Cristales rotos*, estrenada en el María Guerrero el 7 de abril de 1995, un dramatismo estilizado por unos efectos de luz fríos y una fragmentación secuencial del relato, característico de su práctica cinematográfica. Por su lado, Mario Gas respetó las indicaciones espacio-temporales de *El zoo de cristal* (27 de enero de 1995) pero, aún así, intentó “decodificar la obra de un retrato patológico”<sup>82</sup>, para resituar el conflicto en una problemática social más amplia. En contrapartida, José Pascual aspiró a que “el espectador conectara con la médula de Brecht”<sup>83</sup>. Motivado por dicho propósito, en su montaje de *Terror y miseria del III Reich*, estrenado en el teatro Olimpia el 6 de septiembre de 1995, el director destacó la absurdidad de la dictadura y desnudó los mecanismos que conducen



Ros Ribas

*Ana Marzooa en Terror y miseria del III Reich, de Bertolt Brecht. Dirección: José Pascual. Escenografía: Christoph Schubiger. Vestuario: Pere Francesc. Teatro Olimpia. (Septiembre de 1995).*



Ros Ribas

*El tiempo y la habitación, de Gotthard Strauss. Dirección: Lluís Homar. Escenografía y vestuario: Hildegard Bechtler. Teatro María Guerrero. (Enero de 1996).*

al hombre hacia actitudes ilógicas. Así pues, el miedo planeaba sobre el escenario como un fantasma: los personajes no eran capaces de admitir su debilidad y se mentían a sí mismos, aferrándose a la estúpida esperanza de que nada había cambiado en sus vidas, mientras que a su alrededor imperaba la barbarie. José Pascual subvirtió la convención de la cuarta pared y colocó a los espectadores a ambos lados del área de juego: esta solución, de orden conceptual, buscaba la complicidad del receptor y su implicación emotiva en la acción. En cambio, la puesta en escena de *El tiempo y la habitación*, dirigida por Lluís Homar y presentada en el María Guerrero el 18 de enero de 1996, utilizó códigos escénicos muy diferentes, directamente influidos por la factura de la obra. En efecto, para concebir su montaje, el creador hizo suyas las claves empleadas por Botho Strauss: azar, tiempo y espacio fueron los conceptos que guiaron su lectura. Fiel a este mismo punto de vista, el escenógrafo Hildegard Bechtler recreó aquella habitación anónima empleando un diseño moderno estructurado a base de líneas rectas y depuradas, en consonancia con unos figurines de corte actual. Por los enormes ventanales de la misteriosa estancia se filtraba una extraña luz blanquecina más surrealista que natural, ideada por Dominique Borrini. El conjunto evocaba la austeridad renacentista, pero su aparente armonía se rompía con la irrupción de lo inverosímil: una enorme columna negra, que dividía el escenario en dos áreas de juego asimétricas, actuaba como símbolo del enigma que aquel espacio impreciso de la ficción encierra celosamente.

#### *La dramaturgia española contemporánea*

Los autores españoles vivos también tuvieron su espacio en la programación del CDN planificada por el equipo de Isabel Navarro: desde los más consagrados como Josep María Benet i Jornet o José Luis Alonso de Santos, cuyas obras se representaron en el teatro María Guerrero, hasta los pertenecientes a la última hornada como Ignacio García May, Javier Tomeo y Jorge Márquez, que figuraron en el cartel de la sala Olimpia. Del primero de ellos, Gerardo Vera escenificó *Testamento*: una pieza intimista de diálogos concisos y personajes desgarrados por un deseo oculto, cuyo estreno, el 14 de marzo de 1996, constituyó un referente para las nuevas generaciones de dramaturgos. Rafael Álvarez elaboró otro espectáculo de factura parecida a la del *Lazarillo de Tormes*, a partir del texto de José Luis Alonso de Santos titulado *La sombra del Tenorio* (6 de febrero de 1995). Se trataba de un monólogo polifónico, pues encerraba múltiples diálogos potenciales, que el “Brujo” interpretó operando esos desdoblamientos de la personalidad con los que el bululú de los cincuenta fascinaba al auditorio. En esta evocación se sustentó su creación dramática: el actor se dirigía de forma directa al espectador para invitarle a dialogar con el personaje. A modo de contrapunto, la propuesta conjunta de Ignacio García May y José Luis Raymond se distinguió absolutamente de estas pautas: *Grita, un espectáculo en tiempos de sida* (24 de marzo de 1995) era, como el título indica, una protesta salvaje contra la intolerancia y la indiferencia social respecto a los problemas de la civilización moderna. José Luis Raymond conceptualizó el montaje inspirándose en la estética minimalista y empleando las técnicas propias de las *performances*.

Como espacio de su primera obra de teatro, *Diálogo en re mayor*, estrenada en la Olimpia el 17 de enero de 1996, Javier Tomeo elige un lugar cargado de misticismo literario: una estación de tren. Allí provoca el encuentro entre dos seres antagónicos: el Viajero A (interpretado por Eusebio Poncela) ser pasional cuyo deseo desahogado de vivir le incita a la autodestrucción, y el Viajero B (encarnado por Xavier Serrat) que ha encontrado la clave de la felicidad en las pequeñas cosas del día a día. Ariel García Valdès, director del montaje, compuso el enfrentamiento entre ambos al ritmo sugerido por la estructura textual: a medida que la intensidad dramática crecía, los personajes adquirían mayor movilidad, su juego corporal mutuo, cada vez más explícito, dibujaba espacialmente las relaciones de poder que se iban estableciendo, poco a poco, entre uno y otro.

Una escenografía que destacó especialmente por su perspicacia fue la diseñada por Rafael Garrigós para la puesta en escena de *La tuerta suerte de Perico Galápagos*: el decorado surrealista, de formas distorsionadas y vivos colores era el trampolín idóneo para la exaltación del personaje referido en el título. La comedia, escrita por Jorge Márquez, se representó en el teatro Olimpia en abril de 1996. Juan Margallo, artífice de su puesta en escena, convirtió el escenario en el enfermizo universo mental de Perico Galápagos: de la oscuridad surgían, materialmente, los fantasmas de su niñez, mientras confesaba los crímenes y pecados que le hubiera gustado cometer.

### *Diversificar la programación*

Isabel Navarro y su equipo concebían el CDN como una organismo polifacético que debía acoger otras formas expresivas colaterales al montaje puramente teatral: la danza contemporánea y el teatro de títeres. La diversificación de la oferta artística no sólo convertía la entidad en un centro creativo polivalente, sino que además propiciaba la captación de un público más heterogéneo. Así pues, entre el 5 y el 26 de mayo de 1995, el teatro Olimpia, sede destinada a la programación paralela de estos espectáculos, presentó cuatro producciones del Festival Internacional *Madrid en danza* que conformaron una muestra representativa de las últimas tendencias coreográficas: *Baratija*, de Pablo Molero, *Tango variations*, de Laurie Booth, *Situaciones cortas*, de Francesc Bravo y *Cuartel de Invierno-Miénteme por favor*, de Ramón Oller. Por otra parte, el Certamen Coreográfico de Madrid cambió sus fechas tradicionales para presentarse, a finales de 1995, bajo la rúbrica *Danza en Diciembre*, con las siguientes propuestas: Milagro de Diez & Diez Danza, *Moving Landscape* de Lanónima Imperial, *Jinete de peces sobre la ciudad*, de Danat Danza y *Retratos en la memoria* del Centro Andaluz de Danza. Esta iniciativa surgió de la necesidad de ofrecer un espacio en la capital para la exhibición de espectáculos y compañías españolas cuyas creaciones habían alcanzado un gran prestigio en Europa y que constituían, por tanto, una referencia ineludible en el discurso artístico del país. Finalmente, la organización de la Muestra Internacional de Teatro de Marionetas, *Titirimundi*, en mayo de 1996, motivada por el mismo espíritu que guió a Cipriano Rivas Cherif y Salvador Bartolozzi en los años del TEA, llevó a la segunda sala del CDN algunos de los mejores titiriteros del mundo: Thang Long (Vietnam), Green Gringer

Microtheater (Inglaterra), Claudio Cinelli (Italia), Teatro de Títeres de Voronez (Rusia) y Compañía Jordi Bertrán (España).

## Juan Carlos Pérez de la Fuente: una nueva etapa

El gobierno formado en mayo de 1996 y encabezado por José María Aznar, fusiona los Ministerios de Educación y Cultura, al tiempo que opera cambios sustanciales en el organigrama político y de dirección: la Ministra Esperanza Aguirre nombra a Tomás Marco Director General del INAEM y Eduardo Galán asume el cargo de Subdirector del Departamento Dramático. La política del nuevo responsable del Teatro apunta hacia la recuperación del público, así como la formación y creación de nuevos espectadores, mediante el fomento en España y la difusión en el extranjero de la dramaturgia nacional, pero también incentivando la producción privada y apoyando el desarrollo del teatro alternativo y aficionado. Respecto al terreno concreto del teatro público los objetivos de Eduardo Galán se centran en el fomento de la creatividad, la proyección internacional y el intercambio artístico:

Un teatro público debe velar por conjugar sus finalidades artísticas y escénicas con la imperiosa necesidad de contar con una respuesta mínima de espectadores. Un teatro público debe arriesgar en sus propuestas escénicas, de manera que pueda ofertar a los espectadores un teatro ligado a la modernidad (sin olvidarse de la tradición) y susceptible de recorrer Europa e Iberoamérica (lugares de intercambios escénicos naturales) portando muy alto el pabellón del teatro español. Un teatro público, en fin, debe estar abierto al progreso de las artes escénicas y a las novedades teatrales del panorama artístico internacional.<sup>84</sup>

El sistema de gestión colegiada desarrollado por el equipo anterior es sustituido por la figura única del Director Artístico. Su función se basa en la puesta en escena de una obra por temporada, pues el CDN se considera una unidad de producción, así como en la programación de dos teatros: María Guerrero y Olimpia. En ambos espacios, el responsable tiene por cometido exhibir una selección de montajes públicos o privados y planificar las producciones propias dirigidas por directores invitados.

Juan Carlos Pérez de la Fuente inicia su trayectoria al frente del CDN en septiembre de 1996 con una pauta de actuación muy clara: convertirlo en “la Gran Casa del Teatro”, o sea, en un espacio abierto a todos los creadores, en un foro de reflexión y diálogo social, próximo al espectador. Para lograrlo, es preciso que las propuestas de la institución ofrezcan perspectivas conectadas con las cuestiones mayores de la actualidad. Asimismo, el nuevo responsable se fija, como objetivo primordial, ampliar el área de influencia del CDN adoptando medidas que favorezcan la captación de un público más heterogéneo, como por ejemplo, la reducción del precio de las localidades para grupos o la posibilidad de adquirir un ventajoso abono de temporada, adaptado a las necesidades de cada espectador. Todo ello se rige por una misma meta: poner el CDN al alcance de todos los ciudadanos del Estado. En tanto que entidad “Nacional”, Juan Carlos Pérez de la Fuente



Chicho

*Pelo de tormenta*, de Francisco Nieva. Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente.  
Escenografía: José Hernández. Vestuario: Eva Arretxe y Rafael Garrigós, sobre dibujos de Pedro Moreno.  
Teatro María Guerrero. (Marzo de 1997).

estima que las producciones del Centro tienen carácter itinerante y deben ser presentadas, durante sus giras, en las mismas condiciones técnicas y artísticas con las que cuentan en Madrid, es decir, sin cambios en el reparto y diversificando sus formatos para permitir su adaptación a los distintos locales existentes. Por otra parte, el Director Artístico se propone abarcar, en sus sucesivas programaciones anuales, las corrientes y tendencias de la dramaturgia actual, así como recuperar a los clásicos contemporáneos españoles y extranjeros e incluir montajes procedentes de Iberoamérica.

### *Teatro María Guerrero*

#### *Definición de una identidad*

Las producciones del CDN dirigidas por Juan Carlos Pérez de la Fuente son fruto de una apuesta por los dramaturgos españoles coetáneos que intenta paliar injustos olvidos históricos y colmar así graves lagunas de nuestro repertorio escénico. Hasta el momento, las puestas en escena realizadas por el Director Artístico han correspondido a la obra de tres autores fundamentales del siglo XX: Francisco Nieva, máximo exponente de la generación de la Transición, Max Aub, intelectual republicano estrenado en el María Guerrero a los veintiséis años de su muerte y Antonio Buero Vallejo, precursor del realismo testimonial y talento mayor de nuestro patrimonio teatral.

*Pelo de tormenta* fue el primer montaje que Juan Carlos Pérez de la Fuente presentó en el CDN. El joven director hizo coincidir, intencionadamente, la fecha del estreno con el día en que dio comienzo a la primavera de 1997, porque según él, “la obra es una gran fiesta”, un despertar de los sentidos. Después de *Coronada y el toro* y *Los baños de Argel*, llega esta reópera al teatro María Guerrero, pieza cumbre de Francisco Nieva, a decir de sus defensores más entusiastas. Se trata de una cruda disección de la sociedad española en forma de viaje iniciático por un microcosmos que cristaliza, con sus símbolos contrapuestos, las múltiples caras de nuestra esencia. Dicha obra, que el propio dramaturgo incluye en su “Teatro Furioso”, cobró toda la fuerza de la rebelión contra los convencionalismos gracias a la propuesta de su creador escénico: onirismo y alegoría se mezclaron en una composición coral que recreaba, con sus movimientos, los ritos y procesiones de una tradición ancestral. La interpretación visceral de los actores se debió al tratamiento farfesco de los personajes (especialmente Pilar Bardem en el papel de la Abadesa o Ana María Ventura en el de Sor Juana de la Coz), pero su juego se estilizó a través de una gestualidad que, en ocasiones, rozaba el expresionismo, como en el caso del sacristán raboso, encarnado por un magistral Juan Carlos Martín. Los figurines de Pedro Moreno subrayaron el carácter grotesco de los tipos al tiempo que condensaron, estéticamente, la intencionalidad del discurso escénico: fantasía lúdica, erotismo, simbología y casticismo. El ritmo carnavalesco de la representación se distorsionaba con rupturas mágicas y extrañas, originadas por la composición musical de Manuel Balboa y la coreografía de Ramón Oller. La escenografía, ideada por José Hernández, redondeó la armonía conceptual del montaje. La enorme plaza que fundía, en un mismo espacio, escenario y platea, encarnaba un personaje más en el desarrollo de la acción: su plasticidad y su estructura la conver-



Chicho

*San Juan, de Max Aub. Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente. Escenografía: José Manuel Castanheira. Vestuario: Eva Arretxe y Rafael Garrigós. Teatro María Guerrero. (Abril de 1998).*

tían en un elemento activo poderoso, pues en ella quedaban integrados los espectadores, sentados en las gradas que la circundaban.

*Pelo de tormenta*, apuesta arriesgada y ambiciosa, tuvo un clamoroso éxito de público, respaldado unánimemente por la crítica. Si Eduardo Pérez Rasilla señaló “la correcta dirección de actores”, así como “el excelente diseño de los figurines de Pedro Moreno”<sup>85</sup>, Javier Villán incidía en la adecuada interpretación de la esencia textual:

La palabra de Nieva, que tan bien ha apresado Pérez de la Fuente, es poética y profética; barroca, suntuosa, popular; coral y enjoyada. Y recurre con notable inteligencia a juegos de humor que relajan algunos momentos tensos.<sup>86</sup>

Programar la reópera más importante de Francisco Nieva fue un acierto incuestionable pues el regreso al CDN de un autor clave en la dramaturgia española contemporánea indicaba la normalización de nuestra vida teatral. Si aventurarse en el barroco universo de *Pelo de tormenta* suponía un reto creativo largamente acariciado por Juan Carlos Pérez de la Fuente y una coherente elección en el marco del CDN, recuperar la obra mayor de Max Aub, antes de finalizar el milenio, constituía una obligación ética cuyo cumplimiento cancelaría la deuda del teatro público con el autor exiliado.

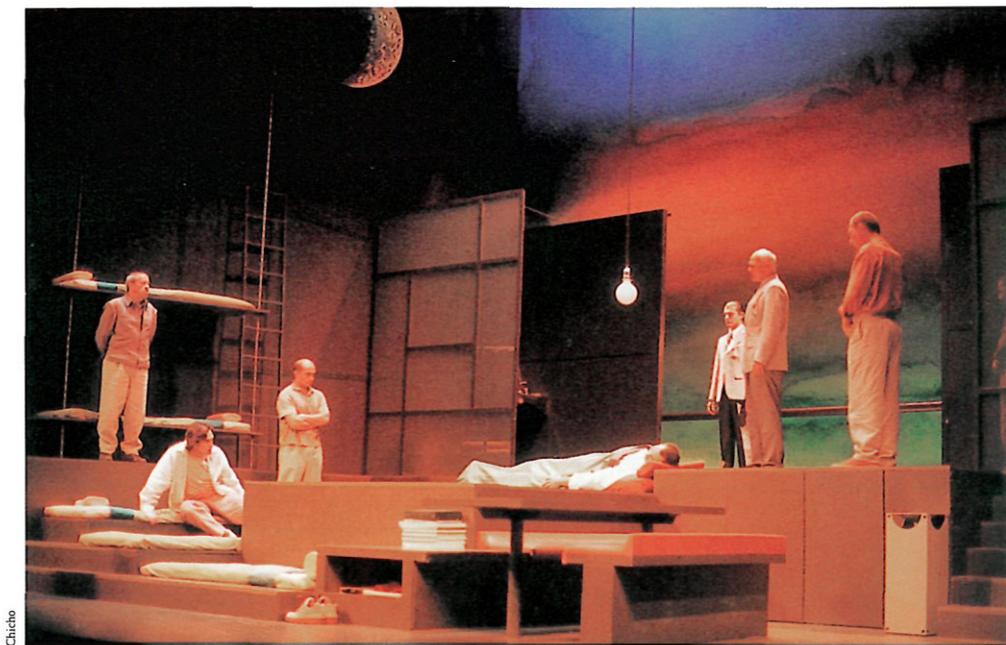
Con el estreno de *San Juan*, en el teatro Principal de Valencia, el 25 de febrero de 1998, se cumplía así otro sueño del Director Artístico: vencer la maldición que pesaba sobre *San Juan* por su pretendida irrepresentabilidad, pues el drama consta de cuarenta y cuatro personajes y exige una portentosa escenografía. Este fue, precisamente, uno de los argumentos que justificaron su recuperación por parte de la entidad estatal. Eduardo Galán, Subdirector General de Teatro, explicó dicha necesidad en los términos siguientes, incidiendo, a su vez, en la trascendencia de su significado ético:

*San Juan* es una obra que era necesario poner en pie; es un canto a la libertad, y el CDN debe ser un centro de libertad. La misión de un teatro público es abordar espectáculos de difícil producción por parte de un teatro privado, espectáculos de calidad en los que no se busca el éxito de público únicamente, sino que sea un éxito social y cultural.<sup>87</sup>

Juan Alfonso Gil Alborch, responsable de Teatros de la Generalitat Valenciana, entidad coproductora del espectáculo, mostró su entusiasmo respecto a la iniciativa de estrenar *San Juan* en Valencia puesto que el hecho “salvaba una asignatura pendiente con un autor que consideramos muy nuestro”<sup>88</sup>, tal y como afirmó en la rueda de prensa correspondiente, celebrada en la capital levantina. Por otra parte, la elección de Juan Carlos Pérez de la Fuente se inscribía en una voluntad de concienciación cultural y sociológica:

Estamos viviendo en España unos momentos en los que las minorías están siendo miradas de una manera extraña. La xenofobia no es un cuento, cobra fuerza entre nosotros. Aquí se nos ha olvidado demasiado pronto que hace unos años los españoles estábamos llamando a las puertas de muchos países europeos.<sup>89</sup>

*San Juan*, escrita en 1943, poco después de que su creador llegara a México, no es sólo un testimonio sobre la tragedia del colectivo judío que no encuentra asilo tras su diáspo-



Chircho

*La Fundación, de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente. Escenografía: Oscar Tusquets Blanca. Vestuario: Rafael Garrigós. Teatro María Guerrero. (Enero de 1999).*

ra forzada. La peripecia abarca un planteamiento mucho más trascendente cuya verdad humana tiene, hoy, absoluta vigencia: la represión, el individualismo enfermizo, la indiferencia, el fanatismo religioso... En *San Juan*, estos hechos no se denuncian desde la desesperanza, pues subyace el humor y la ironía, al tiempo que emana la voluntad de lucha por encima de todo. La actualidad de la reflexión se potenció, escénicamente, a través de la estilización simbólica del vestuario que superaba la reconstrucción histórica para alcanzar una dimensión intemporal, pero también, y sobre todo, mediante una escenografía abierta firmada por el arquitecto José Manuel Castanheira. La monumentalidad del decorado, que constaba de cuatro plantas en un espacio de veinte metros de largo por once metros de alto y recreaba las diversas partes de un buque, invadía parte de la platea. Dado que estaba estructurado como una continuación de los palcos, daba la sensación de que la embarcación absorbía a los espectadores en su inmenso vientre, comprometiéndoles con la situación que vivían los personajes. Como ellos, sentían el encierro, el inmovilismo de lo que era ya una cárcel eterna. La inclinación pronunciada del escenario era la imagen de una caída o la metáfora de un mundo cuyos pilares se tambalean. Juan Carlos Pérez de la Fuente resolvió una de las dificultades mayores del montaje, es decir, la fragmentación textual, gracias a un continuo movimiento escénico que convertía la bodega del barco en un angustioso laberinto de hierros y óxido, iluminada por unas luces tenebrosas y contrastadas.

*San Juan* triunfó contundentemente, así lo demostraron las críticas, así lo reflejaron las emocionadas palabras de un espectador privilegiado, José Monleón:

Max, no sólo has estrenado en el María Guerrero de Madrid, bien dirigido y entendido, sino que has llenado la sala durante semanas y has recibido aplausos —más serios, más conmovidos, que de costumbre— de miles de espectadores. Incluso han prorrogado un mes, un mes, el período de representación, ya largo, que te habían asignado. Una vieja historia ¿no? Porque al final la dignidad nos la suelen devolver quienes antes fueron marginados.<sup>90</sup>

El reestreno de *La Fundación*, en el María Guerrero, el 21 de enero de 1999, a los veinticuatro años de su primer montaje por José Osuna (15 de enero de 1974 en el Teatro Fígaro de Madrid), significó el cumplimiento en una misma iniciativa de varios cometidos: mantener la apuesta por los dramaturgos españoles contemporáneos, seguir paliando las injusticias históricas cometidas contra ellos, visitar la obra cumbre de Antonio Buero Vallejo desde una perspectiva contemporánea y hablar de la actualidad, objetivo entendido por Juan Carlos Pérez de la Fuente, como un compromiso deontológico inherente a la función social del CDN. En este sentido, el conflicto de esta tragedia buerista constituía el paradigma de los sistemas represivos aún vigentes en nuestra civilización: la confusión del hombre actual ante estas turbulencias sociales convertía la reflexión del autor en una necesidad programática.

*La Fundación* forma parte de un debate sobre la lucha política del siglo XX, presente en otras obras de Antonio Buero Vallejo como *La doble historia del doctor Valmy* y *Jueces en la noche*, pero también es el drama existencial que clausura, circularmente, la producción

buerista, pues entronca con la temática y la estructura formal de su primer texto: *En la ardiente oscuridad*, estrenada por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa en 1950.

Para actualizar el discurso ético y el conflicto dramático que *La Fundación* encierra, Juan Carlos Pérez de la Fuente recortó la obra, como ya hizo José Osuna, para ofrecerlo en dos horas de representación y operó una *limpieza textual* que eliminó las referencias más directas al contexto histórico en que el autor la compuso. Por tanto, el director no optó por una mera lectura política que hubiera reducido su alcance y vigencia para los espectadores de 1998, sino que convirtió *La Fundación* en un examen de conciencia. El creador escénico ofreció una reflexión de hondo calado filosófico no exenta de alusiones a la tortura, la injusticia y la opresión que hoy perviven en el mundo a causa de la intolerancia ideológica o el fanatismo religioso. Su propuesta atacaba la actualidad desde el inicio de la representación: el telón de boca esbozaba una cruz, evocación, a su vez, de la T de “Teatro”, formada por veintidós pantallas de televisión. Este diseño futurista, concebido por el escenógrafo Oscar Tusquets Blanca, establecía una analogía con la manipulación mediática que nos acosa: la imagen audiovisual vende conceptos edulcorados de la felicidad e inventa realidades paralelas como la que experimenta Tomás en su delirio fantástico. En este tercer montaje de Juan Carlos Pérez de la Fuente el tratamiento del espacio aparecía, una vez más, como la clave de la representación: arquitectónicamente, la escenografía que ambienta la Fundación (primera parte) es la misma que la que recrea, después, la cárcel desvelada, salvando ciertas diferencias. La mutación del decorado se iba operando de forma gradual, a través de la composición luminotécnica ideada por José Luis Alonso y Luis Martínez. Mientras que la luz inicial trazaba colores suaves, frescos y envolventes, los haces luminosos de la segunda parte acentuaban los ángulos de los practicables y del mobiliario, con su crudeza blanquecina, creando contrastes expresionistas. El habitáculo pulcro y lineal del primer acto, que disponía de todas las comodidades (una biblioteca, una televisión con su video; una cadena “hi-fi”; taquillas individuales; etc.) para unos supuestos “científicos”, se transformaba en una prisión gélida y futurista con transparencias que anulaban la privacidad inicial.

A decir de la crítica, el concepto del montaje fue lo más sobresaliente del espectáculo, aunque algunos periodistas, como Javier Villán resaltaron también la labor interpretativa:

El paso de institución benéfica a cárcel (realidad subjetiva y realidad real) es un prodigio de dirección. De dirección que se apoya en una escenografía de alto riesgo (Oscar Tusquets); cambios sutiles: en el mobiliario, en las luces, en la conducta de los personajes. De la ilusión autoprotectora a la violencia evidente. Al fin, la cárcel; y la represión, la ejecución. Memorable el tono actoral. Algún distinguo en favor de Hector Colomé o de García Millán o de Notario. Y, ya puestos, de Otegui y de Esperanza Campuzano, Viyuela, Juan Fernández... Excelentes todos. Sin estrellas de relumbrón, la dirección consigue un conjunto homogéneo e intenso. Y diverso. Con matices.<sup>91</sup>

Tras su estreno en el teatro Campoamor de Oviedo, el 18 de noviembre de 1998, y su paso por Avilés, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, *La Fundación* llegó

a Madrid donde se presentó en una función solemne, el 21 de enero de 1999, que recordaba, por la distinción de sus asistentes, a los fastos de la época de María Guerrero:

Estuvieron los Reyes de España en el reestreno de *La Fundación*, acto impensable hace muchísimos años, cuando el rey, a lo que iba a un teatro era a ver a las coristas; y a llevarlas luego a un reservado. Aquí no hay coristas, sino condenados a muerte. Aplaudieron los Reyes sin reservas y, al final, Buero habló contra la violencia.<sup>92</sup>

### *Revisión del 98*

La temporada de 1998/99 propuso un recorrido por el siglo que terminaba con el montaje de un espectáculo cuádruple titulado *Valle-Inclán 98*, la reposición de *La casa de Bernarda Alba*, dirigida por Calixto Bieito y un extenso *Ciclo de Lecturas Dramatizadas* consagrado a los máximos exponentes de la Generación del 98.

El primero de ellos nació de un ambicioso y audaz proyecto teatral auspiciado y producido por tres importantes entidades de carácter público: el CDN, el Centro Dramático Gallego y el Centro Dramático de Viana do Castelo (Portugal). Dicha circunstancia implicaba el encargo de Juan Carlos Pérez de la Fuente de la escenificación de las cuatro piezas cortas que compusieron *Valle-Inclán 98* (17 de diciembre de 1999) a distintos profesionales vinculados a los mencionados centros. Así José Martíns, director de la institución portuguesa montó las esperpénticas *Galas del difunto*; Helena Pimenta se enfrentó a la comedia macabra *La cabeza del bautista*; Manuel Guede Oliva, principal artífice de la iniciativa y responsable del centro gallego, dirigió *Ligazón* y Eduardo Alonso abordó el ambiente fantástico de *El embrujado*. Cada uno de ellos penetró en la fantasía valleinclanesca desde perspectivas contrapuestas determinadas por sus respectivas estéticas escénicas. José Martíns exaltó en *Las galas del difunto* la excentricidad, la sordidez y la sensualidad de un prostíbulo que aspiraba a ser la metáfora condensada de esa concepción que tenía el autor de su propia sociedad: “un gran burdel en el que convergían prostitutas, muñidores de la doblez social y chafarrinones de la milicia y el clero”<sup>93</sup>. En cambio, Helena Pimenta apuntó hacia una marcada estilización de *La cabeza del Bautista* con su habitual rigor en la concepción del conjunto. Por su lado, el montaje de Manuel Guede hundía sus raíces en la imaginería simbolista como respuesta a una voluntad de atrevimiento indagación en el intrincado y denso universo de *Ligazón*. En contrapartida, Eduardo Alonso se adentró en el mundo de *El embrujado* de modo naturalista, más próximo a los cánones de su tradición tanto interpretativa como escénica. El conjunto quedó unificado por una misma escenografía compuesta por una pasarela que encarnaba, metafóricamente, el camino de la vida. Según Xavier Lama:

Con sus posibles lagunas y sus notables aciertos, esta puesta en escena supone una actualización original y viva de la obra de Valle-Inclán que rehuye los registros fáciles y resultones, el antropologismo de cartón-piedra y el efectismo monumental y fraudulento. Incluye además registros actorales de innegable brío y talento compositivo en medio del tono medio más digno.<sup>94</sup>

Valle-Inclán ya había estado presente en las tablas del CDN durante la temporada que iniciaba la gestión de Juan Carlos Pérez de la Fuente con *El yermo de las almas* (21 de marzo de 1997), pero la programación de esta obra no se debió a una decisión del nuevo director sino a un compromiso heredado del equipo anterior, que había convenido con Miguel Narros el montaje de una obra del autor gallego. Aunque, en un principio, se había establecido la puesta en escena de *Farsa y licencia de la reina castiza*, el responsable del María Guerrero se decantó, finalmente, por el drama que originalmente se titulaba *Cenizas*. El texto, desde su reestreno por Margarita Xirgu en Barcelona durante la temporada de 1915, tuvo que esperar 82 años para recobrar vida en un escenario. En *El yermo de las almas*, romántico, preciosista y, por tanto, atípico de la producción del autor, Valle-Inclán aborda temáticas contrapuestas: religión y ciencia, familia y adulterio, centrando el conflicto dramático en la agonía de una mujer, víctima de la presión moral de una época regida por estrictas convenciones sociales. Quizá por las características de una problemática tan anclada en la realidad finisecular, el montaje tuvo una acogida mitigada. Tanto el respetable como la crítica consideraron inoportuna la exhumación de la obra. Su rai-gambre echegarayesca dificultó su conexión con la sensibilidad actual.

Para conmemorar el primer centenario del nacimiento de Federico García Lorca, el CDN invitó una producción de Focus firmada por Calixto Bieito. El joven director creó una *Bernarda Alba* distinta de la que tradicionalmente ha cobrado vida en los escenarios: eligió, como cabeza de reparto, a María Jesús Valdès que caracterizó a la matriarca potenciando su feminidad y sensualidad. Julieta Serrano figuraba como su contraposición en el papel de Poncia: el personaje condensaba el resentimiento y el odio con un desgarrado shakespeariano y un erotismo obsesivo próximo al de la Celestina. Según la actriz:

Bieito ha hecho una *Bernarda* impregnada de realismo poético y ha unido ese universo de Lorca, con el de Buñuel y Dalí, huyendo del costumbrismo. El hábito de la función está en ese camino marcado por el sexo, la muerte, la violencia, la represión...<sup>95</sup>

En efecto, estas fueron las claves de la propuesta escénica de Calixto Bieito que tuvo por eje un hallazgo extraordinario: la aparición puntual de una trapezista desnuda colgada de una maroma, en algunos momentos clave de la representación, simbolizaba el universo surrealista recreado. Ella, Marisa Prada, encarnaba “la mujer golpeada contra un muro que entronca con la figura de la Adela ahorcada”<sup>96</sup>. La escenografía de Alfons Flores mantenía esta misma línea conceptual mediante una plástica simple, poderosa y fulgurante, fundamentada en un contraste insistente entre la vida y la muerte, que se concretaba en la contraposición lúdica de dos colores: el blanco y el negro, esencias equivalentes a la virginidad y el luto.

El año en que el CDN cumplió veinte años de controvertida singladura, la entidad ofreció también una mirada retrospectiva hacia la evolución dramatúrgica de nuestro siglo en forma de ciclo titulado *Teatro de la España del 98*. Entre el 22 de septiembre y el 16 de octubre de 1998 tuvieron lugar ocho dramatizaciones de textos elegidos por el

coordinador del evento Juan Antonio Hormigón, quien explicó, en los siguientes términos, las pautas de su actuación:

La selección que hemos efectuado (...) tiene el objetivo de agrupar una serie de textos representativos tanto por su interés formal en alguna de las direcciones estéticas antes anunciadas, como por su explicitación crítica de la vida española en muy diversas vertientes. Pretendemos igualmente mostrar cómo la literatura dramática expresa y asume los elementos de la crisis, el espíritu de renovación y la búsqueda de nuevos horizontes políticos, sociales y estéticos.<sup>97</sup>

Al día siguiente de cada lectura escénica se celebró una conferencia de carácter abierto que situaba al autor estudiado en su contexto histórico y artístico, al tiempo que proporcionó un análisis pormenorizado de la obra presentada. Los estudiosos de prestigio que protagonizaron sucesivamente las mencionadas intervenciones fueron, por orden cronológico: Eduardo Pérez-Rasilla; Jesús Rubio, Eduardo Galán, Andrés Amorós, Cristina Santolaria, Jorge Urrutia y Fernando Doménech. El programa del ciclo constaba de los siguientes títulos<sup>98</sup>: *El escultor de su alma*, de Ángel Ganivet; *¡Libertad!*, de Santiago Rusiñol; *La gobernadora*, de Jacinto Benavente; *El marqués de Bradomín*, de Ramón del Valle-Inclán; *El becerro de metal*, de Emilia Pardo Bazán; *La utopía*, de Ramón Gómez de la Serna; *Don Juan de Carrillana*, de Jacinto Grau y *La razón de la sinrazón*, de Benito Pérez Galdós. Cada una de estas obras estuvo dirigida, respectivamente, por: Juanjo Grandá, Juan Antonio Hormigón, Jesús Cracio, María Ruiz, Ángel Fernández Montesinos, Carlos Rodríguez, Ángel Facio y Antonio Malonda.

Con la programación de *Teatro de la España del 98*, Juan Carlos Pérez de la Fuente cumplía con uno de los cometidos que estableció al incorporarse como Director del CDN:

Las lecturas sobre textos dramáticos, más o menos escenificados, con un público siempre minoritario y escogido, no acaban de tener suficiente interés o repercusión. Tenemos la intención de poner en marcha lecturas dramatizadas de autores españoles, organizadas mediante ciclos. Debemos incluir en las invitaciones a especialistas, profesionales y productores que, de esta forma, tendrán acceso al conocimiento de textos, muchas veces inéditos, y a sus posibilidades de montaje.<sup>99</sup>

### *El teatro contemporáneo: un mosaico de perspectivas*

A lo largo de la última temporada del milenio, el CDN no sólo ofreció una mirada retrospectiva del siglo XX a través de las obras más emblemáticas del periodo, sino que también rememoró el espíritu de libertad que alentó su fundación:

Una libertad anhelada y vivida en el interior de las conciencias creadoras, la libertad individual y las libertades colectivas, todo eso que se empezó a vivir de otra manera en 1978.

Con estas palabras, publicadas en el programa de actividades de 1998/99, explicó Juan Carlos Pérez de la Fuente su intención de producir dos textos que interrogan la di-



Chiccho

*Helio Pedregal y Eusebio Lázaro en Cartas de amor a Stalin, de Juan Mayorga.  
Dirección: Guillermo Heras. Escenografía y vestuario: Rafael Garrigós. Teatro María Guerrero.  
(Mayo de 1999).*

mención existencial del hombre y la mujer finiseculares. En este sentido, tanto *El lector por horas*, de José Sanchis Sinisterra (8 de abril de 1999) como *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga (13 de mayo de 1999), abordan una temática universal: la imposibilidad de aprehender la realidad desde una perspectiva absoluta o, en otras palabras, el conflicto eterno del ser humano con la relatividad de sus propios valores. Como la mayoría de sus coetáneos y como indicio de una inquietud muy contemporánea, ambos autores cuestionan las convicciones individuales para encontrar una verdad, aunque el resultado de esta hermosa búsqueda nunca llegue a ser absoluto. La reflexión, el intercambio o la solidaridad figuran, en la dramaturgia actual, como los únicos cauces capaces de construir un futuro mejor. Pese a esta intención común, los dos dramaturgos mencionados, como es natural, parten de un conflicto dramático de muy diversas características.

José Sanchis Sinisterra, fiel a su actitud de incansable investigador de las fronteras de la teatralidad, incita al público en *El lector por horas*, a participar activamente en ese combate tácito que se establece entre la inteligencia retadora de Lorena y la sensibilidad escondida de Ismael. El espectador se ve progresivamente atrapado en ese juego metateatral que provoca una compleja interacción entre la ficción literaria de los textos leídos en voz alta por el lector misterioso y la laberíntica realidad vital de la muchacha ciega, presa del poder manipulador de su padre, Celso. *El lector por horas* es, en este sentido, la historia de una liberación y la disección de esa zona enigmática de nuestro espíritu que siempre logra escapar de los dominios de la razón. El director José Luis García Sánchez, concibió su puesta en escena desde ese terreno movedizo de lo mental, haciendo oscilar la interpretación de Clara Sanchis, Jordi Dauder y Juan Diego entre la contención y el desgarro, la frialdad y la pasión desatada, la neutralidad de la dicción y la marcada intencionalidad de las pausas o los silencios. La escenografía de Quim Roy recreaba con detalle el amplio salón biblioteca de una casa acomodada que evocaba la decadencia sensual del estilo *art déco*. La creación luminotécnica de Quico Gutiérrez potenciaba el carácter sombrío del ambiente textual al sumir el espacio escénico en una atmósfera de tenues claro-oscuros, subrayando, de forma gradual las transiciones de una escena a otra.

Si José Sanchis Sinisterra disecciona la mente trastornada de una joven que encuentra en la literatura la llave de su existencia, Juan Mayorga se adentra en la mente enferma de un creador cuya necesidad de expresión se ve trágicamente coartada por una circunstancia política. En *Cartas de amor a Stalin*, el autor desarrolla una reflexión sobre las complejas relaciones que se entretienen, inevitablemente, entre el arte y el poder, cuya omnipresencia llega incluso a entrometerse en la vida doméstica, hasta destruirla. Para ello, y basándose en la correspondencia que Bulgákov mantuvo con el dirigente soviético cuando no se le permitía publicar ni salir del país, Juan Mayorga imagina un extraño triángulo amoroso entre un Stalin fantasmagórico, el famoso escritor que, en su dilatada espera de una respuesta del dictador, se vuelve paranoico, y su esposa que no resiste la situación y le abandona. Guillermo Heras, director del montaje explicó en estos términos su perspectiva de la puesta en escena:



Chiccho

*Juan José Otegui en Eslavos, de Tony Kushner. Dirección: Jorge Lavelli. Escenografía y vestuario: Antonio Lagarto. Teatro María Guerrero. (Mayo de 1997).*

El espacio escénico del montaje está planteado como una metáfora del propio cerebro del escritor. Su despacho (hiperrealista) como isla. Nunca abandonaré este espacio salvo al final, cuando entre a ese Kremlin inventado por él mismo (...). La proyección mental del Stalin inventado por el escritor, como ese demonio que anda suelto por Moscú en su *El maestro y Margarita*, va apoderándose de todos los espacios hasta arrebatar al autor lo que éste más quiere, el despacho en que felizmente habitaba con su mujer y hasta su mesa de trabajo, logrando además todos los objetivos que cualquier demonio mefistofélico se suele proponer más allá de la compra del alma: el desquicie del cuerpo.<sup>100</sup>

La programación de la obra, que acababa de ser galardonada con los Premios Caja España y Borne correspondió a la apuesta decidida y valiente del CDN por los nuevos autores, empeño que se prolongará en el 2000 con la producción de *Los vivos y los muertos* de Ignacio García May.

Otras de las promesas que anunció el responsable del CDN en 1996 fijaban, como prioridades, conseguir que el teatro público dejara de estar en contradicción con el privado, promover la cooperación económica con instituciones estatales nacionales e internacionales y supeditar los criterios de programación a la actualidad del arte dramático internacional. Retomemos las declaraciones de Juan Carlos Pérez de la Fuente publicadas en *ABC*:

El teatro público nunca puede plantearse un enfrentamiento con el teatro privado. Todo lo contrario. Desde aquí les digo que estoy dispuesto a coproducir con ellos, de la misma manera que estoy dispuesto a coproducir con teatros nacionales y extranjeros y teatros públicos de distintas comunidades. Pero en el caso de la empresa privada, creo que podemos abrirles nuestras puertas y darles el prestigio de estar en el CDN, que sus obras se den a conocer, pero nunca cayendo en la competencia con la empresa privada. Que los empresarios sepan que pueden llegar, que esto sea normal, que no sea sectario, que esté abierto a cualquier producción, siempre que alcance un nivel de calidad importante.<sup>101</sup>

Aparte de la importante colaboración llevada a cabo con Portugal y Galicia para hacer posible el mencionado montaje de *Valle-Inclán 98*, debemos recalcar dos notables coproducciones que correspondieron a las intenciones referidas: *Eslavos*, en cuya financiación cooperó el Théâtre de la Colline (París) y *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Plà*, que contó con el respaldo económico del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya y Els Joglars.

La primera de ellas llevó al escenario público un brillante montaje del director invitado franco-argentino Jorge Lavelli y un texto que, como su título indica, aborda problemáticas poco frecuentes en la cartelera madrileña. *Eslavos* es un drama virulento sobre los desheredados del comunismo y la tragedia de Chernobil que cuestiona desde el humor el proceso de transformación de una Rusia descompuesta y bloqueada por la complejidad de su propio sistema burocrático. Su autor, Tony Kushner, norteamericano galardonado con el Premio Pulitzer y avalado por la magnífica puesta en escena que acababa de realizar Josep María Flotats de *Ángeles en América*, provocó la controversia y la



Chicho

*Yonquis y yanquis, de José Luis Alonso de Santos. Dirección: Francisco Vidal. Escenografía y vestuario: Ana Garay. Teatro Olimpia. (Septiembre de 1996).*



Chicho

*Elena Anaya y Chema de Miguel en A bocados: "Una luz que ya no está", de Antonio Álamo. Dirección Maxi Rodríguez. Teatro Olimpia. (Abril de 1997).*

expectación, pues desarrollaba una reflexión audaz e inteligente sobre la evolución de la sociedad occidental. Jorge Lavelli estrenó *Eslavos* en la Colline antes de hacerlo en el María Guerrero el 29 de mayo de 1997, con un elenco español compuesto de los actores: Juan José Otegui, Héctor Colomé, Manuel Tejada, Natalia Menéndez, Blanca Portillo y Ana Frau. Lógicamente, las características propias de cada teatro y tradición interpretativa originaron una creación escénica diferente. Respecto a las peculiaridades respectivas del montaje francés y del español el director declaró:

Creo que va haber una diferencia enorme con el montaje realizado en París, porque los actores están trabajando en otra lengua, en otro lugar de la sensibilidad. Hay en esta obra cosas que serían violentadas en un gran espacio y que aquí, (en el María Guerrero) descubren un lugar más natural. Yo lo prefiero. Y yo estoy en la búsqueda de lo verdadero, hasta tocar los confines de un teatro lírico.<sup>102</sup>

No menos polémico fue el espectáculo estrenado por Els Joglars en enero de 1998, *La increíble historia del doctor Floit & Mr. Plà*, escrito y dirigido por el provocador Albert Boadella. El autor ofrecía una visión satírica de la sociedad catalana basada en la prosa humorística de Josep Plà. La concepción del texto era fruto de una dinámica latente observada y sentida por Albert Boadella: el siglo se inicia y finaliza con la esquizofrenia nacionalista. Al tiempo que su comedia revisa el mito del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, materializado en la doble figura del creador de las lociones Floit y de Josep Plà, el autor construye una metáfora explícita sobre la dualidad del proceso socio-político que experimenta la comunidad catalana por convivir, desde hace varios siglos, con dos lenguas y dos culturas.

Estamos en *La increíble historia del doctor Floit & Mr. Plà*, ante dos figuras contrapuestas —dice Boadella—: la del empresario nacionalista, con una mano en el corazón y otra en el bolsillo, y la del hombre creador, contradictorio, escéptico, positivo, que induce a una forma de vida mediterránea, a una filosofía para estar bien en este entorno tan igualmente contradictorio y especial, pero al mismo tiempo tan gustoso para vivir.<sup>103</sup>

Como habitualmente acontece en los espectáculos de Els Joglars, sobresalió la perfección técnica del montaje, así como el ingenio de Albert Boadella para solucionar, a un ritmo que nunca decae, las transiciones más complejas.

La reacción del público madrileño fue tan buena como el de Barcelona. El éxito se sustentó, principalmente, en la carismática maestría del protagonista y veterano actor Ramón Fontseré, miembro consubstancial de Els Joglars desde 1982. Así aparece reflejado en la crítica firmada por Eduardo Pérez-Rasilla:

Es muy interesante el trabajo de actores, entre los que destaca, una vez más, la labor de Ramón Fontseré en los personajes de Marull y de Plà: la solución de encomendar al mismo actor los dos papeles principales no sólo busca los efectos del virtuosismo interpretativo —intención que, sin duda, no estuvo ausente a la hora de decirlo—, sino también en llevar a término el concepto que genera la historia y da sentido a la sátira.<sup>104</sup>

## Teatro Olimpia

A su llegada al CDN en 1996, Juan Carlos Pérez de la Fuente establece como meta urgente conferir una identidad propia al Teatro Olimpia. El proyecto radica en redefinir su función dentro del núcleo urbano, para integrarlo en su entorno y llevar a cabo una campaña de divulgación de sus actividades, que propicie la recuperación de un público que se ha distanciado de él. Dada su funcionalidad más versátil que la del María Guerrero, el Director Artístico destina el escenario de la Olimpia a la exhibición de obras contemporáneas, cuya temática entabla una conexión directa con los intereses de la juventud. Así lo expresó en una entrevista que le hizo Carlos Galindo al poco tiempo de asumir su nuevo cargo:

Al Olimpia quisiera convertirlo en teatro de los jóvenes, y para eso hemos rebajado el precio de las entradas. La palabra “jóvenes” está un poco desprestigiada. Me he fijado en el cine —una referencia en la que tenemos que fijarnos, porque funciona—, y los jóvenes van a ver películas que tratan de ellos, de sus vivencias, de sus problemas. En teatro los autores no hablan de sus temas. ¿Qué hemos hecho? Obligarles a escribir sobre los problemas de la juventud. Si ustedes escriben, nosotros vamos a seleccionar tres obras anualmente para representarlas en el Olimpia, y hasta podemos hacer un musical con ellos. Tenemos que buscar al espectador joven; tenemos que convencer a los jóvenes para que vengan al teatro ofreciéndoles cosas que les apetezcan, que les puedan convencer. Si eso lo hacemos bien tendremos público en el futuro, sin tener que competir con los espacios alternativos.<sup>106</sup>

La nueva personalidad del Teatro Olimpia empieza a dar sus frutos el 11 de septiembre de 1996 con el estreno de *Yonquis y yanquis*, de José Luis Alonso de Santos, dirigida por Francisco Vidal, en una producción de Pentación. La obra narra la historia de un grupo de marginados que se hacían en el barrio Las Fronteras, junto a la base americana de Torrejón, durante la Guerra del Golfo. El autor aborda los problemas inherentes a nuestras sociedades contemporáneas. La intolerancia, la droga, la prostitución, la delincuencia, el encarcelamiento y la violencia afectan en *Yonquis y yanquis* a unos seres sin perspectivas vitales ni profesionales. La diatriba antiyanqui con trasfondo bélico es el espejo agrandado de esa pequeña historia que enfrenta a los poderosos con los débiles, tratada siempre desde la mordaz comicidad del autor. Cabe destacar que el elenco que interpretó la obra se componía, en su mayoría, de actores formados en el Laboratorio del fallecido William Layton. Seguidamente, la segunda sala del CDN acogió *Destino desierto* (23 de octubre de 1996), escrita y puesta en escena por Ernesto Caballero, y producida por Teatro del Eco. El autor reúne en un espacio misterioso, de límites inciertos, a siete personajes que pretenden ser referentes sociológicos de nuestra actualidad: el profeta, el artista, la mujer moderna, la joven rebelde, la *jipi* idealista, la creyente y el indomable. Todos ellos acuden a una cita inexplicable que cambiará sus vidas de forma definitiva. La espera de un acontecimiento que no sucede más que en ellos mismos se asemeja, en su planteamiento, al *Godot* de Samuel Beckett, aunque aquí no sea cuestión de un dios, sino de unos seres que se desconocen y que ignoran por qué han llegado hasta

ese lugar donde se encuentran. La imprecisión textual se concretó, escénicamente, en un ámbito amplio e indefinido, a medias entre una agencia de viajes y un espacio metafísico. Por su lado, la dirección de actores incidió en las características que mejor definían al grupo social que cada tipo representaba, acentuando con frecuencia su faceta caricaturesca.

### *Las nuevas voces*

En esta novedosa etapa de relanzamiento del CDN, la andadura del Teatro Olimpia se inició bajo el signo de lo experimental con el estreno de tres piezas cortas inéditas de autores españoles jóvenes que desarrollaban diversas facetas de la realidad en que se mueven sus propias generaciones. El Consejo de Lectura de la institución, formado por los dramaturgos Ana Diosdado, Jerónimo López Mozo y José Luis Miranda seleccionó, entre las sesenta y ocho obras presentadas a su consideración: *Una luz que no está*, de Antonio Álamo, *Confesiones*, de Rafael Gordon y *Talgo con destino a Murcia*, de Charo González. Los textos quedaron unidos por un mismo título *A bocados* y la dirección única de Maxi Rodríguez. Sin embargo, “entre las tres –afirma el director asturiano– no hay ningún vínculo sino que el montaje está dispuesto para aprovechar una escenografía funcional realizada por Ana Garay”<sup>107</sup>. El espacio versátil recreado se modificaba, con gran economía de medios, para acoger sucesivamente el apartamiento del protagonista de *Una luz que no está*; el plató televisivo de *Confesiones* y la cantina de la estación de tren donde se desenvuelve *Talgo con destino a Murcia*. Pese a la disparidad de los planteamientos, Maxi Rodríguez intentó dar una coherencia al espectáculo buscando, como hilo conductor entre las diferentes escenas imaginadas, una interpretación homogénea y una música compuesta por Reverendo con letra de El Gran Wyoming. Estos elementos sirvieron de enlace entre una pieza y otra, subrayando los puntos álgidos de cada una de ellas. Maxi Rodríguez tituló su espectáculo con la singular expresión *A bocados* por su doble sentido: “el de estar en estado de transición y el que podemos encontrar en el hecho de que las relaciones humanas a veces se articulan y desarrollan a dentelladas”<sup>108</sup>.

Aunque Antonio Álamo, Rafael Gordon y Charo González imaginaron situaciones muy diferentes, de sus textos emanaba una misma amargura, un desasosiego vital que eligió la vía del humor ácido para autoliberarse. La soledad, el desamor, la dificultad de relacionarse con el prójimo eran las temáticas que afloraban en sus piezas desde una perspectiva crítica corrosiva. Según el director, “en las tres obras se habla de miedo: miedo al deseo en la primera; miedo a la ternura en la segunda y miedo a la vida en la última”<sup>109</sup>. Tras su estreno en Madrid el 9 de abril de 1997, *A bocados* recorrió varias ciudades españolas: Logroño, Oviedo, Sitges (Festival Internacional de Teatro) y Córdoba.

La voluntad de respaldar al autor español vivo se mantuvo en la planificación de la temporada siguiente, pues se inauguró el 18 de septiembre de 1997 con *Rey negro*, de Ignacio García del Moral. La obra también fue seleccionada por el Consejo de Lectura del CDN, entre ochenta textos, para su exhibición en el Teatro Olimpia. El estreno contó con un reparto de lujo encabezado por Juan José Otegui y Manuel Tejada y una direc-

ción excelente firmada por Eduardo Vasco, que rescató, sin altibajos y a un ritmo fluido, la sustancia del texto. *Rey negro*, narra la historia de Kigali, un rey exiliado de un país centroafricano en plena guerra civil, que tras recorrer varios países, acaba vagando como un desheredado más por las violentas calles de una gran urbe americana. Junto a él viaja su secretario Boniface, quien le protege de los múltiples avatares con los que se va encontrando en su bohemio y medio-soñado peregrinaje. Ambos intentan sobrevivir en una sociedad que no les admite ni reconoce y que se revela como una selva mucho más arriesgada que aquella de la que provienen. La crítica respaldó el montaje casi a la unanimidad; entre las valoraciones positivas recordemos las alentadoras palabras de Lorenzo López Sancho que lo calificó como “un brillante y renovador espectáculo del teatro español”<sup>110</sup>.

Un año más tarde, la sala Olimpia programó *Dedos*, de Borja Ortiz de Gondra, obra galardonada con el Premio Marqués de Bradomín de 1995 y escenificada por el mismo director de *Rey negro*. Cabe destacar, a propósito de este montaje que el proceso de trabajo de Eduardo Vasco, cuando aborda los textos de autores contemporáneos vivos, se basa sistemáticamente en una cooperación que suele derivar en la reescritura de algunos fragmentos, modulada por un concepto específico de puesta en escena:

Comienza siempre por una sesión de trabajo, que oscila desde varias conversaciones a días de encierro, en la que ambos sentamos las bases de lo que va a ser mi interpretación escénica de su texto, y para el cual el autor aporta la sabiduría del padre de la criatura que enriquece la propuesta y trabaja como dramaturgista. A partir del primer día de ensayos, lo que se lee es el escenario: el texto ha muerto y nace sobre él el espectáculo. Teatro.<sup>111</sup>

Autor y director acordaron finalmente para *Dedos* una lectura escénica que parafraseaba la esencia dramática. Con el fin de evitar caer en una fútil y peligrosa sucesión de anécdotas, la idea-guía de la propuesta era “que todo cambia para que nada cambie”<sup>112</sup>. En este sentido, la obra de Borja Ortiz de Gondra tiene como eje el intercambio de unos dedos que simboliza la adopción de la perspectiva vital del contrincante. Aún así, las relaciones de poder permanecen inmutables. Por otra parte, los personajes no son caracteres bien definidos sino emblemas de una tipología social, modelos de comportamiento cuya conjunción, aparentemente arbitraria, cristaliza en un mosaico de pareceres y maneras de afrontar la existencia. Así dibuja el autor las contradicciones de la sociedad contemporánea y aborda el problema mayor de la juventud: la insatisfacción, carencia producida por el paro, el desencanto político, el miedo paralizador al sida o el desamor.

Respecto a la creación escénica, Miguel Ángel Camacho, asiduo colaborador de Eduardo Vasco, creó unos efectos lumínicos agresivos y muy contrastados, en consonancia con el espíritu provocador de la puesta en escena. Cabe destacar la utilización de la tecnología como referencia ineludible a la vorágine informática que nos acecha. En este aspecto, la labor de Andrés Beladiez sobresalió por su originalidad: “diseñó las imágenes que se utilizaron, que comprendían desde las enormes webs rojas y amarillas del INEM, la agenda gigante donde la chica miraba los teléfonos, el parchís final o las puertas de distinto color del rellano”<sup>113</sup>.

Entre los dramaturgos de la última hornada que el CDN ha apoyado desde que Juan Carlos Pérez de la Fuente lo dirige, es preciso referirse a Yolanda Pallín, una joven autora madrileña, cuya trayectoria está indisociablemente unida a la de Eduardo Vasco, quien le ha estrenado ya varias obras: *Hiel* (1993), *Lista negra* (1998) y *Los motivos de Anselmo Fuentes*. Esta última, que obtuvo el Premio Calderón de la Barca de 1996, se dio a conocer el 13 de febrero de 1998, gracias a una coproducción de la compañía Noviembre Teatro, INAEM, CEyAC y CDN. El equipo artístico aglutinaba nuevamente al iluminador Miguel Ángel Camacho y al escenógrafo José Luis Raymond, así como a los dos únicos componentes del reparto José Luis Patiño y Francisco Rojas. La obra de Yolanda Pallín relataba, con sus habituales diálogos incisivos, un encuentro enigmático y amargo entre dos personajes que se atraen y se odian, unidos por un oscuro vínculo. El hecho de que *Los motivos de Anselmo Fuentes* se estrenara fuera de las sedes oficiales del CDN, en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, se debió a la intención de Juan Carlos Pérez de la Fuente de diversificar los espacios de producción de la entidad. El espectáculo se representó posteriormente con éxito en la sala Cuarta Pared, que dirige Javier Yagüe.

Un montaje notable con el que Emilio Hernández ganó el Premio ADE de Dirección de 1998, es *Madre Caballo* de Antonio Onetti, estrenado en el Teatro Olimpia el 5 de marzo de 1998. Con esta producción del Centro Andaluz de Teatro, se adelantaba la conmemoración del Centenario de Bertolt Brecht. En lugar de programar una obra del autor alemán, el CDN eligió esta revisión actualizada de *Madre Coraje*, la cual, según afirmó Antonio Onetti, sólo había conservado del texto original “una mujer que sobrevive a costa de la guerra tirando de un carro que deja a su paso los cadáveres de sus propios hijos”<sup>114</sup>. Pero la guerra de la que trata el autor sevillano no es otra que la de la droga, lacra devastadora y corruptora de todos los estamentos sociales, incluso de las instituciones policiales. Ambientado en Andalucía, con una coreografía flamenca, una música de Tomatito, una dicción y una gestualidad que convocan el carácter andaluz sobre el escenario, el montaje de Emilio Hernández retomaba la tradición escénica de *Madre Coraje*: economía de medios, concepción dialéctica de la historia, lucha de clases. Estos aspectos de la creación escénica se fundamentaron en las características textuales que Antonio Onetti imprime a *Madre Caballo*, pues hunde sus raíces en el realismo social del dramaturgo alemán y recrea, con su misma dureza, el universo marginal e implacable de los proscritos. Terele Pávez, actriz de raza, encarnaba con toda la fuerza de su experiencia y de su personalidad, la Madre traficante de drogas cuya actividad lucrativa causa la muerte de sus seres más queridos.

Tanto la interpretación como la propuesta de Emilio Hernández, pese a la controversia levantada por el intencionado paralelismo con el montaje original del Berliner Ensemble, tuvieron una buena acogida por parte de la crítica, como la que le propició Javier Villán, desde las páginas de *El Mundo*:

Hay elementos de un lirismo canalla, como de la francesa moribunda, cuya decadente levedad contrasta con su voluptuoso desguace anterior de puta derrotada. Hay un uso dramático esencial del flamenco más allá de la anécdota y el folclore; teatralidad pura con las bue-

nas voces de la bruja y de Juan Fernández que, además, da el tipo perfecto del sargento de la Guardia Civil corrupto y asesino. Razón de Estado, seguramente.

Y hay, sobre todo, en esa estética tenebrista y siniestra que impone Hernández, un conjunto actoral más que notable.<sup>115</sup>

### *Otros lenguajes escénicos*

El teatro Olimpia, en tanto que segunda sala del CDN destinada prioritariamente a un público juvenil, es el espacio reservado a las propuestas más arriesgadas. Desde este foro con vocación investigadora, el Centro ha ofrecido un amplio abanico de nuevos lenguajes escénicos creados por diversas compañías de muy contrapuesta estética: Els Comediants, La Zaranda, La Fura dels Baus, y Teatro de la Danza.

El año 1997 se inaugura con una producción ajena: *El libro de las bestias* de Els Comediants, compañía catalana que, en esa misma fecha, celebra sus 25 años de existencia. Tras un inmenso recorrido por diversos países con 270 funciones a sus espaldas, llega a la Olimpia esta lectura contemporánea dirigida por Joan Font y basada en la fábula medieval *Séptimo Libro de las Maravillas*, de Ramón Llull. La temática del libro sirvió de trampolín idóneo a la tradición estética del colectivo, que creó un espectáculo lleno de formas sensuales, pasión lúdica y hallazgos plásticos, potenciados por una escenografía multicolor y una gestualidad aparentemente instintiva, pues reproducía los movimientos propios de los animales. *El libro de las bestias*, cuyo planteamiento escénico entroncaba con su primer espectáculo *Non plus plis* (1972), construía una alegoría explícita sobre las relaciones de poder entre los hombres a través de la caracterización de unos animales que representaban, metafóricamente, la parte más oscura del ser humano: la zorra, el león, el mono, el elefante, el buitre...

En abril del año siguiente llega al teatro de Lavapiés una interesante propuesta del Teatro de la Danza, productora del espectáculo, que ofrecía una visión muy personal del mundo lorquiano con dos de sus piezas casi olvidadas: *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *El retablillo de don Cristóbal*, bajo la imaginativa dirección de Luis Olmos y Amelia Ochandiano. Esta doble programación festejaba el aniversario del grupo, que cumplía 20 años de andadura creativa y conmemoraba, simultáneamente, el centenario del autor granadino, dando vida a sus creaciones para guiñol con unos expresivos muñecos-actores.

La temporada sucesiva se inició bajo el signo de lo alternativo con La Fura dels Baus que presentó *Fausto versión 3.0* (17 de septiembre de 1998), versión libérrima de la leyenda revisitada por Goethe en su fundamental *Fausto I* y *Fausto II*, y enriquecida con los recursos propios del lenguaje de la compañía catalana. Ésta recurrió a las nuevas tecnologías (imagen audiovisual, sofisticados efectos de sonido, esencialmente) y multiplicó las peripecias de la acción a un ritmo trepidante, en un deseo de obedecer los dictados del dramaturgo alemán, desde unas coordenadas de actualidad. La Zaranda tomó el relevo de La Fura el 4 de noviembre del mismo año: aterrizaba así, por vez primera en el CDN con su última producción, *Cuando la vida eterna se acabe*, de Eusebio Calonge, diri-

gida por Francisco Sánchez, popularmente conocido como Paco de la Zaranda. El colectivo andaluz es un grupo que rompe con todas las convenciones. Su peculiar personalidad artística, considerada excepcional en el continente americano, cuenta también con la admiración de los europeos y particularmente con la de su lugar de procedencia: Jérez de la Frontera (Cádiz). De nuevo dejaron su huella imborrable en Madrid con un espectáculo poético, visceral, pleno de emoción y esperanza, cuyo principal cometido no radicaba en narrar una historia, sino en evocar la memoria e incitar a la reflexión.

Por otro lado, la Olimpia también constituye el marco idóneo para la organización del importante *Certamen Coreográfico* de Madrid, organizado por Paso a Dos que, en 1998, celebraba su duodécima edición. Tras doce años de singladura ha logrado conformar una plataforma abierta que engloba las manifestaciones principales de la nueva danza contemporánea y el ballet en España. Punto de encuentro e intercambio artístico, fundado en 1987, el evento anual y único, por sus características y proyección internacional, cuenta con el decidido respaldo del CDN, el INAEM, el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, The Movement Research, The American Dance Festival y The Place Theater. Numerosas compañías han alcanzado un notable prestigio tras su paso por el Certamen, entre las que cabe destacar, Diez y Diez, Nats Nuts o Provisional Danza. Coreógrafos como Blanca Li, Teresa Nieto, Paco Maciá o Emilio Gutiérrez han contribuido, con la calidad de sus creaciones, al desarrollo de la danza española contemporánea, tanto en España como en el extranjero.

*Danza en Diciembre*, último bastión madrileño de la danza de creación, fundado por Guillermo Heras en 1989, también tiene su lugar en el Teatro Olimpia. Desde su primera convocatoria, el ciclo se ha centrado en la difusión específica de la danza moderna, aquella que fusiona en un mismo espectáculo, diversas manifestaciones: flamenco, danza española o técnica clásica. Entre los grupos más importantes que han exhibido sus poéticas escénicas en el escenario de Lavapiés deben citarse los nombres de Mudances, Mal Pelo, Provisional Danza, Teresa Nieto, Nats Nuts y, Diez y Diez.

### *Teatro Iberoamericano*

El acercamiento a Iberoamérica, firme propósito de Juan Carlos Pérez de la Fuente, que se inscribe en la política del Ministro de Cultura Mariano Rajoy, secundada enérgicamente por el Secretario de Estado de Cultura Miguel Ángel Cortés, ya se ha concretado en la acogida de cuatro producciones provenientes de ultramar. La compañía brasileña Macunaíma estrenó, el 26 de febrero de 1997: *Drácula y otros vampiros*, creado y dirigido por Antunes Filho. El Teatro Maticandela de Colombia se presentó en Madrid, el 11 de septiembre de 1997 con el espectáculo *Angelitos empatanados*, basado en la novela de Andrés Caicedo, y escenificada en la versión y dirección de Cristóbal Peláez. Por otra parte, la presencia en España del arte dramático mexicano se manifestó a través de dos interesantes espectáculos: *El cántaro roto*, de Heinrich von Kleist, dirigido por Harald Clemen, y llevado a la escena por la Compañía Nacional de México (30 de octubre de 1997), así como *Los ejecutivos*, de Víctor Hugo Rascón, escenificada por Luis de Tavira e

interpretada por la compañía formada en la Casa del Teatro de México, que él mismo dirige (6 de noviembre de 1997). En el marco de este proyecto de difusión de la creación artística iberoamericana cabe destacar, asimismo, la programación de dos espectáculos ilustrativos de la escritura argentina contemporánea. Me refiero al montaje *No se culpe a nadie de mi vida*, sobre textos de Julio Cortázar, protagonizado brillantemente por José Luis Pellicena y estrenado en el Teatro María Guerrero el 15 de abril de 1996, bajo la dirección de Emilio Hernández. El segundo texto que se integró en este empeño de difundir la dramaturgia procedente de Argentina fue *Yepeto*, compuesto por Roberto Cossa y dirigido por Juan Antonio Quintana en la sala Olimpia (13 de noviembre de 1997), en una coproducción de Teatro Íntimo y Cachivache.

### *Una gran apuesta*

El INAEM ha impulsado, durante el verano de 1999, un proyecto de magna envergadura en la sala Olimpia que se inscribe en el actual proceso de rehabilitación del Centro Histórico de Madrid. La intervención del edificio, cuyas obras de remodelación se desarrollarán a lo largo de 27 meses, obedece a un amplio conjunto de objetivos de índole urbanística, arquitectónica y cultural. La reforma radicará en la renovación y ampliación de las instalaciones del teatro, la creación de un hito arquitectónico (ya que constituirá una nueva referencia urbana para los itinerarios por las zonas más antiguas de la capital), y finalmente, la configuración de un espacio público innovador. La meta primordial de la iniciativa, derivada del Convenio entre las Administraciones suscrito en fecha 2 de junio de 1999, consiste en elaborar un espacio escénico flexible, determinado por el espíritu vanguardista de la institución y por ello, adecuado a las actuales técnicas de representación.

La sala proyectada de 560 m<sup>2</sup>, se plantea como un espacio neutro y versátil, y un aforo de 515 plazas, distribuidas sobre un graderío y en una tribuna de gradas retráctiles. El escenario de 16x11 metros de fondo se puede extender en continuidad con la sala, con una batería de peines continuos distribuidos en tres galerías técnicas. Bajo este techo técnico, una serie de plataformas móviles permiten incorporar el suelo de la sala al escenario o variar su pendiente.<sup>115</sup>

Paralelamente, se prevee la dotación de locales auxiliares, entre los que cabe destacar una sala de ensayos de idénticas características a las del escenario, la mejora de las condiciones de aislamiento acústico y de accesibilidad al edificio, así como la reforma del sistema de seguridad.

## NOTAS

- <sup>1</sup> OLIVA, César: *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989. (Historia de la Literatura Española Actual, Vol. 3); p. 285.
- <sup>2</sup> MONLEÓN, José: *Triunfo*, Madrid, 2 de diciembre de 1978; p. 73.
- <sup>3</sup> MONLEÓN, José: *Triunfo*, Madrid, 9 de diciembre de 1978; pp. 56-57.
- <sup>4</sup> MARSILLACH, Adolfo citado por Fernanda Andura Varela en “De teatro nacional a teatro público: 1976-1985”, *Historia de los Teatros Nacionales: 1960-1985*. (Vol. II) Edición de Andrés Peláez. Madrid: Centro de Documentación Teatral, INAEM, 1995; p. 161.
- <sup>5</sup> MARSILLACH, Adolfo: *Ibid*; p. 161.
- <sup>6</sup> CAZORLA, Hazel: “La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza”, en *Pipirijaina 1974-1983: Historia, antología e índices*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, INAEM, 1999; p. 30.
- <sup>7</sup> CAZORLA, Hazel: *Ibid*; p. 30.
- <sup>8</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco: “Una caja de sorpresas” en *Triunfo*, Madrid, 7 de marzo de 1979.
- <sup>9</sup> MARSILLACH, Adolfo citado por Fernanda Andura Varela: *Obr. cit.* Vol. II, (1995); p. 161.
- <sup>10</sup> BROD, Max citado por Angel S. Harguindey: *El País*, Madrid, 18 de enero de 1979; p. 27.
- <sup>11</sup> GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel citado por Ángel S. Harguindey: *Ibid.*; p. 27.
- <sup>12</sup> GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel: *Ibid.*; p. 27.
- <sup>13</sup> GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel: *Ibid.*; p. 27.
- <sup>14</sup> MIRALLES, Alberto: “Los Lunes del María Guerrero”, en *Primer Acto* n° 184; abril-mayo de 1980.; pp. 116-117.
- <sup>15</sup> PÉREZ Coterillo, Moisés: “¡Qué viene la censura!” en *Pipirijaina*, n° 13. Marzo-Abril, 1980.
- <sup>16</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “*Motín de brujas*, espléndido teatro total” en *ABC*, 27 de abril de 1980.
- <sup>17</sup> MEDINA, Miguel Ángel: *Primer Acto*, n° 185.
- <sup>18</sup> GÓMEZ, José Luis en *Programa de mano* editado por el CDN, noviembre de 1980.
- <sup>19</sup> LÁZARO CARRETER, Fernando citado por Fernanda Andura Varela: *Obr. cit.*, Vol. II (1995); p.176.
- <sup>20</sup> PASQUAL, Lluís: *IV Jornadas de Teatro Clásico Español*. Almagro, 1981. Ministerio de Cultura, 1984. pp. 137-138.
- <sup>21</sup> GÓMEZ ORTIZ, Manuel: “Un espectáculo mágico. *Leonci i Lena*, de Büchner, por el Teatro Lliure, en el María Guerrero”, en *Ya*, Madrid, 28 de septiembre de 1979.
- <sup>22</sup> CORBALÁN, Pablo citado por Fernanda Andura Varela: *Obr. cit.* Vol. II (1995); p. 170.
- <sup>23</sup> ALONSO, José Luis: *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro*. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid: ADE, 1991 (Serie: “Teoría y Práctica del Teatro”; n° 4). p. 346.
- <sup>24</sup> ALONSO, José Luis: *Ibid.*; p. 346.
- <sup>25</sup> FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: “El teatro consiste en dos actores, una manta y una pasión”, entrevista a José Luis Alonso, *El País*, Madrid, 12 de junio de 1982.

- <sup>26</sup> GARCÍA RICO, E. y MELIO ARAGONÉS, J.: “Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura” en Francisco Álvaro: *El espectador y la crítica. El Teatro en España en 1983*. Valladolid-Madrid: Sever-Cuesta, 1984. p. 46.
- <sup>27</sup> MONLEÓN, José: “La Dorotea, de Lope de Vega”, *Ibid.* p. 25.
- <sup>28</sup> AMORÓS, Andrés: *Anuario de El País*. Madrid: PRISA, 1982; p. 203.
- <sup>29</sup> VALENCIA, Antonio: “El Rey de Sodoma, de Fernando Arrabal” en Francisco Álvaro: *Obr. cit.* (1983); p. 59.
- <sup>30</sup> FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: “Viaje alrededor del teatro de Ángel García Pintado. Farsa, rito y sangre, sangre, mucha sangre”, *Pipirijaina*, 1974-1983. *Obr. cit.* (1999); p. 148.
- <sup>31</sup> KANTOR, Tadeusz: “El Teatro de la muerte”, *Pipirijaina* n° 25, abril de 1983; pp. 61-68.
- <sup>32</sup> HARO TECGLÉN, Eduardo: *El País*, Madrid, 4 de Octubre de 1981; p. 41.
- <sup>33</sup> SILES, Luis Eduardo: “José Ruibal: Recuperar la tradición española”, *Pipirijaina* 1974-1983. *Obr. cit.*; p. 170.
- <sup>34</sup> RUIBAL, José: *Ibid.*; p. 170.
- <sup>35</sup> “Estatuto del Teatro María Guerrero”, s/n, *El Público* n° 0. Madrid: Verano de 1983; p. 4.
- <sup>36</sup> PASQUAL, Lluís: “Así será la temporada del María Guerrero: Lluís Pasqual destapa la caja de sorpresas”, *El Público*, n° 0. Madrid: Verano de 1983; p. 28.
- <sup>37</sup> PASQUAL, Lluís: *Ibid.*; p. 28.
- <sup>38</sup> PASQUAL, Lluís: *Ibid.*; p. 28.
- <sup>39</sup> PASQUAL, Lluís: *Ibid.*; p. 28.
- <sup>40</sup> PÉREZ COTERILLO, Moisés: “Eduardo II de Inglaterra... un gran acto de amor y de comprensión entre los hombres”, *El Público* n°3. Madrid: diciembre de 1983; p. 32.
- <sup>41</sup> PÉREZ COTERILLO, Moisés: *Ibid.*; p. 32.
- <sup>42</sup> HARO TECGLÉN, Eduardo: “La ópera de perra gorda, de B. Brecht/K.Weill” en Francisco Álvaro: *El espectador y la crítica. El Teatro en España en 1984*. Madrid: Sever-Cuesta, 1985; p. 133.
- <sup>43</sup> HARO TECGLÉN, Eduardo: *El País*, Madrid, 17 de marzo de 1988.
- <sup>44</sup> MONLEÓN, José: *Diario 16*, Madrid, 18 de marzo de 1988.
- <sup>45</sup> GARCÍA LORCA, Federico: citado en *Anuario Teatral El Público 1987*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1987. p. 72.
- <sup>46</sup> MONLEÓN, José: *Diario 16*, Madrid, 25 de octubre de 1986.
- <sup>47</sup> ARROYO, Julia: “Cálido ramillete lorquiano”, *Ya*, Madrid, 25 de octubre de 1986.
- <sup>48</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “García Lorca, en píldoras, en el escenario del María Guerrero”, *ABC*, Madrid, 23 de octubre de 1986.
- <sup>49</sup> ALONSO, José Luis: “Retablillo de Don Cristóbal”, una entrevista de Juan Pedro Herráiz. *Primer Acto*, n° 216, noviembre/diciembre de 1986; pp. 20-23.
- <sup>50</sup> PÉREZ COTERILLO, Moisés: “El espejismo de *El Público*” en *Anuario teatral El Público 1987*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1986. p. 11.

- <sup>51</sup> PASQUAL, Lluís citado por Moisés Pérez Coterillo en “*El Público: un fragmento del futuro*”, *El Público* nº 82, enero/febrero de 1991; p.49.
- <sup>52</sup> PÉREZ COTERILLO, Moisés: “Un burdel en rojo y oro” en *El Público* nº 85, Madrid, julio/agosto de 1991; p. 20.
- <sup>53</sup> AMORÓS, Andrés citado en Francisco Álvaro: Obr. cit. (1985); obr. cit.; p. 63.
- <sup>54</sup> HARO TECGLÉN, Eduardo: *Ibid.*; p. 64.
- <sup>55</sup> PREGO, Adolfo: *Ibid.*; p. 64.
- <sup>56</sup> ALONSO, José Luis citado por Lola Santa-Cruz en “Sonrisas, poesía y fresca caricatura”, *El Público* nº 53, Madrid, febrero de 1988; p. 16.
- <sup>57</sup> HERAS, Guillermo, citado por Antonio Fernández Lera en “Divertimento no apto para melifluos”. *Ibid.* p. 14.
- <sup>58</sup> RUIZ, María y HERAS, Guillermo: Fragmento del programa de mano de *Orquídeas a la luz de la luna*, de Carlos Fuentes.
- <sup>59</sup> CASTRO, Antón: *El Día*, Zaragoza: 27 de enero de 1989.
- <sup>60</sup> MONLEÓN, José: *Diario 16*, Madrid, 26 de mayo de 1989.
- <sup>61</sup> PASQUAL, Lluís: “No sé muy bien para qué sirve el teatro, pero sé para lo que me sirve a mí” por Ángela Monleón, *Primer Acto* nº254, Madrid, mayo/julio de 1994; p. 12.
- <sup>62</sup> PLAZA, José Carlos citado en “De estreno: José Carlos Plaza: Trabajar con Ana Belén es como tocar un Stradivarius”, por Carlos Galindo en *ABC*, Madrid, 11 de diciembre de 1992; p. 92.
- <sup>63</sup> PLAZA, José Carlos: *Ibid.*; 92.
- <sup>64</sup> FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: “José Carlos Plaza: Un grito contra la sociedad domesticada” en *El Público* nº 84, mayo/junio de 1991; p. 13.
- <sup>65</sup> PLAZA, José Carlos: *Ibid.*; p. 13.
- <sup>66</sup> PLAZA, José Carlos: *Ibid.*; p. 12.
- <sup>67</sup> PLAZA, José Carlos: *Ibid.* p. 12.
- <sup>68</sup> DIAGO, Nel: “Revaloración de una obra maestra”, *El Público* nº 82, Madrid, enero/febrero de 1991; p. 115.
- <sup>69</sup> GÓMEZ, José Luis citado por Elena Pita en “El director José Luis Gómez presenta *Lope de Aguirre, traidor*: la utopía anegada en sangre”, *El Mundo*, Madrid, 4 de marzo de 1992.
- <sup>70</sup> MIRAS, Domingo: “Un fragmento de Alfonso Sastre”, *Primer Acto* nº 242, Madrid, enero/febrero de 1992; p. 27.
- <sup>71</sup> Mesa redonda publicada íntegramente en *Primer Acto* nº253, Madrid, marzo/abril de 1994, pp. 92-102. Los participantes fueron: Luis Araujo, Autor y Secretario General de la Asociación de Autores; Carlos Cuadros, periodista teatral, David Ladra, ensayista teatral, Javier Yagüe, Director de la Sala Cuarta Pared y José Carlos Plaza, director de CDN, y los directores de escena Omar Grasso y Juan Margallo.
- <sup>72</sup> GRASSO, Omar: *Ibid.*; p. 96.
- <sup>73</sup> SILES, Jaime: “Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas”, *Blanco y Negro*, Madrid, diciembre de 1994; p. 12.

- <sup>74</sup> VALIENTE, Pedro: "La sutil *nouvelle vague*", *El Público* n° 83, Madrid, marzo/abril de 1991; p. 36.
- <sup>75</sup> GILLES, Anquetil: *Le Nouvel Observateur*, París, octubre de 1992, p. 100.
- <sup>76</sup> LADRA, David: "El universo Wilson", *Primer Acto* n° 246, Madrid, noviembre/diciembre de 1992, pp. 53-4.
- <sup>77</sup> TÁVORA, Salvador citado por Ricardo Iniesta: "Salvador Távora y la Cuadra de Sevilla", *ADE-Teatro* n°56-57; enero/marzo de 1997, p. 109.
- <sup>78</sup> Dagoll Dagom, citado por Carlos Galindo en "Historia e *Historietas* de Dagoll Dagom", *ABC*, Madrid, 29 de mayo de 1994, p. 102.
- <sup>79</sup> ESPALLARGAS, Silvia entrevistada por Nathalie Cañizares Bundorf en el Teatro María Guerrero, el 23 de marzo de 1993.
- <sup>80</sup> Junta Directiva de la ADE: "Algunas notas sobre la situación teatral en España", *ADE-Teatro* n° 35-36, Madrid, abril de 1994; p. 6.
- <sup>81</sup> MARCO, Juan Francisco: "Cambios en los Centros Nacionales", una entrevista de Itziar Pascual en *Primer Acto* n° 254, Madrid, mayo/julio de 1994; p. 9.
- <sup>82</sup> GAS, Mario entrevistado por Carlos Cuadros: "Mario Gas, un director *for sale*", *Primer Acto* n° 257, Madrid, enero/febrero de 1995; p. 49.
- <sup>83</sup> PASCUAL, José entrevistado por Luis Bodelón: "Con José Pascual, director de *Terror y miseria del III Reich*", *Primer Acto* n° 261, Madrid, noviembre/diciembre de 1995; pp. 32-34.
- <sup>84</sup> GALÁN, Eduardo y PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos: *Reflexiones en torno a una política teatral*. Madrid: Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995. (Serie: Papeles de la Fundación, n°20); p. 82.
- <sup>85</sup> PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "*Pelo de tormenta*, treinta y tantos años después", *Reseña* n° 283, Madrid, marzo de 1997; p. 34.
- <sup>86</sup> VILLÁN, Javier: "Ceremonia, transgresión, libertad", *El Mundo*, Madrid, 21 de marzo de 1997.
- <sup>87</sup> GALÁN, Eduardo citado por Julio Bravo en "El Centro Dramático Nacional se embarca en el *San Juan* de Max Aub", *ABC*, Madrid, 15 de abril de 1998.
- <sup>88</sup> GIL ALBORCH, Juan Alfonso citado por Julio Bravo: *Ibid.*
- <sup>89</sup> PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos citado por Antonio Arco en "Pasó la tormenta, llegó el aplauso" en *La verdad*, Madrid, 30 de mayo de 1997; p. 7.
- <sup>90</sup> MONLEÓN, José: "Carta abierta a Max Aub después de ver juntos una representación del *San Juan* en el Teatro María Guerrero", en *Primer Acto* n° 274, Madrid, mayo/julio de 1998, p. 15.
- <sup>91</sup> VILLÁN, Javier: "El mejor Buero Vallejo", *El Mundo*, Madrid, 28 de enero de 1999; p. 58.
- <sup>92</sup> VILLÁN, Javier: *Ibid.*; p. 58.
- <sup>93</sup> LAMA, Xavier: *El Cultural*, 13 de diciembre de 1998; p. 48.
- <sup>94</sup> LAMA, Xavier: *Ibid.*; p. 48.
- <sup>95</sup> SERRANO, Julieta citada por Rosana Torres en "María Jesús Valdés crea una Bernarda Alba femenina y sensual", *El País*, Madrid, 7 de noviembre de 1998.

- <sup>96</sup> BIEITO, Calixto citado por Rosana Torres: *Ibid.*
- <sup>97</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio: *Teatro de la España del 98*, programa de mano, 22 de septiembre-16 de octubre de 1998.
- <sup>98</sup> La conferencia de Irene Vallejo sobre Don Juan de Carillana, de Jacinto Grau, prevista para el 14 de octubre de 1998, no tuvo lugar a causa de una alteración en la programación por causas ajenas al CDN. Para una información detallada sobre las características de cada dramatización consultar Nathalie Cañizares Bundorf: "98: Cambio de escena", *ADE-Teatro* n° 72/73, Madrid, noviembre-diciembre de 1998, pp. 17-30.
- <sup>99</sup> PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos: "Teatro y CDN", *ADE-Teatro* n° 54-55, Madrid, octubre-diciembre de 1996; p. 19.
- <sup>100</sup> HERAS, Guillermo: "Reflexiones sobre la puesta en escena de *Cartas de amor a Stalin*", *ADE-Teatro* n° 78, Madrid, diciembre de 1999; pp. 163-4.
- <sup>101</sup> PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos entrevistado por Carlos Galindo: "El CDN será un espacio abierto para todos los autores y todos los productores", *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1996; p. 90.
- <sup>102</sup> LAVELLI, Jorge: declaraciones recogidas por Itziar Pascual en *El Mundo*, Madrid, 3 de junio de 1997.
- <sup>103</sup> BOADELLA, Albert citado por Pedro M. Villora en "Boadella: Nos sentimos muy vinculados a Plà" en *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1998.
- <sup>104</sup> PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "*La increíble historia del doctor Floit & Mr. Plà*: dos caras de Cataluña", *Reseña* n° 292, Madrid, marzo de 1998; p. 23.
- <sup>105</sup> PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos entrevistado por Carlos Galindo: "El CDN será un espacio abierto para todos los autores y todos los productores", *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1996; p. 90.
- <sup>106</sup> RODRÍGUEZ, Maxi citado por Carlos Galindo en "Con *A bocados*, el CDN apuesta por el teatro joven", *ABC*, Madrid, 8 de abril de 1997.
- <sup>107</sup> RODRÍGUEZ, Maxi citado por Rosana Torres en "*A Bocados* reúne tres piezas de teatro breve", *El País*, Madrid, 8 de abril de 1997.
- <sup>108</sup> RODRÍGUEZ, Maxi citado por Sandra Solis: *La Nueva España*, Oviedo, 4 de junio de 1997.
- <sup>109</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: *ABC*, Madrid, 20 de septiembre de 1997.
- <sup>110</sup> VASCO, Eduardo: "Proyecto Dedos", *ADE-Teatro* n° 75, Madrid, abril-junio de 1999; p. 170.
- <sup>111</sup> VASCO, Eduardo: *Ibid.* p. 170.
- <sup>112</sup> VASCO, Eduardo: *Ibid.* p. 172.
- <sup>113</sup> ONETTI, Antonio citado por José Ramón Díaz Sande, *Reseña* n° 293, Madrid, marzo de 1998; p. 28.
- <sup>114</sup> VILLÁN, Javier: "Dialéctica y droga", *El Mundo*, Madrid, 8 de marzo de 1998.
- <sup>115</sup> *Presentación del nuevo Teatro Olimpia*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 1999.



*Si el teatro, “laboratorio de las conductas humanas”, como lo definió sabiamente Antoine Vitez, es el espejo cóncavo que refleja la historia de nuestra civilización, la crónica del María Guerrero cristaliza, quizá mejor que ningún otro, la evolución social, cultural, incluso política, de España. Desde aquella primera representación de 1885, en que Emilio Mario homenajeaba la memoria de Bretón de los Herreros con la reposición de su Muérete y verás, hasta La visita de la vieja dama, de Friedrich Dürrenmatt con la que Juan Carlos Pérez de la Fuente inaugurará el año 2000, han desfilaro por el escenario del Centro Dramático Nacional los mejores representantes de la vida teatral española y han monopolizado sucesivamente su sala los diferentes estamentos sociales que componen nuestra particular idiosincrasia. Si con María Tubau y Ceferino Palencia, el coliseo de la Princesa es el lugar predilecto de la mesocracia y de la comedia burguesa, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, lo convierten en el espacio de encuentro selectivo y cosmopolita de la aristocracia, que se congrega, en sus “sesiones de moda”, para escuchar los versos de Marquina, la mordaz prosa benaventina o los estrenos protagonizados por las más prestigiosas compañías europeas en lengua extranjera. Después, con la II República, se transforma, por obra de Cipriano Rivas Cherif, en sede de una rigurosa tentativa experimental, abierta a un público amplio y heterogéneo, cuyos resultados conformarán la base del futuro Teatro Nacional María Guerrero. Llegan tiempos difíciles. Tiempos de penuria y censura. Tiempos de deserción. Sin embargo, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, al cabo de treces años de esfuerzos conjuntos, lograrán reconquistar al público y mantener la dignidad de la creación dramática nacional, apoyando a los nuevos autores y conservando el contacto con el teatro internacional. Con José Luis Alonso, se acentúa esta abertura hacia el exterior y los niveles de asistencia alcanzan su cenit: ello se debe al carácter de excepción que imprime al María Guerrero en medio de un mediocre mare mágnum artístico. Su máxima audacia: El círculo de tiza caucasiano, de Bertolt Brecht; atreverse a estrenarlo en 1971 lo dice todo de su personalidad.*

*La llegada de la Democracia opera un cambio radical en la infraestructura teatral. El entonces Ministro de Cultura, Pío Cabanillas promueve la fundación del Centro Dramático Nacional en 1978. Durante sus primeros años, la entidad recién nacida atraviesa un periodo marcado por la controversia, la demagogia y los malentendidos ideológicos, provocados por una conflictiva relación entre los sucesivos Gobiernos y los Directores Artísticos que aquellos nombran. La falta de consenso y diálogo abierto entre el colectivo teatral y la Administración, la carencia de autonomía del Centro, constituyen un obstáculo mayor para la consecución de un proyecto que aún no se sustenta en una política clara ni concisa. Tras una etapa de búsqueda de definición de la entidad, por la que lucharon diligentemente Adolfo Marsillach, Nuria Espert, José Luis Gómez, Ramón Tamayo y José Luis Alonso, el CDN comienza a adquirir una personalidad propia con Lluís Pasqual, cuyas pautas de gestión se inspiran del modelo francés o del italiano, ideado por Giorgio Strehler para su Piccolo Teatro de Milán. Dicha dinámica se mantiene durante las sucesivas gestiones de José Carlos Plaza e Isabel Navarro, quienes siguen elaborando un repertorio de calidad y apostando, en mayor medida que su antecesor, por la dramaturgia contemporánea. En 1996 se produce, de nuevo, otro cambio sustancial. Las normas de organización y los objetivos artísticos que, hasta el momento, habían guiado la trayectoria del CDN, reciben un impulso renovador de la mano de Juan Carlos Pérez de la Fuente. Sus ambiciosos y múltiples proyectos, anunciados a principios de*

*su mandato, ya han sido puestos en práctica, cosechando excelentes resultados: un incremento de la dotación presupuestaria, un aumento notable del público, la configuración de un espacio de encuentro para los jóvenes en la redefinida sala Olimpia, la notable prioridad conferida al teatro español contemporáneo, el respaldo decisivo a los dramaturgos y directores de la última hornada, así como el inicio de una fundamental y necesaria relación de intercambio artístico con Iberoamérica. A dichos logros se suma una programación abierta que ofrece muy diversas perspectivas de la sociedad contemporánea. La incorporación de Francisco Nieva, Max Aub, Antonio Buero Vallejo, Fernando Arrabal, Tony Kushner o Friedrich Dürrenmatt, en las temporadas del CDN evidencian una clara mutación en nuestro panorama teatral: iniciada en 1978 se ha alcanzado la pluralidad social e ideológica y la asimilación de escrituras dramáticas largamente rechazadas o ignoradas.*



Apéndice

Espectáculos representados  
en el Teatro de la Princesa  
1885-1917



El listado siguiente recoge los estrenos, reposiciones y diversas campañas realizadas por las compañías españolas y extranjeras que han ocupado sucesivamente el cartel del Teatro de la Princesa a lo largo de las temporadas comprendidas entre el día de su inauguración y el último espectáculo de la temporada de 1917. Las fichas presentadas se limitan a dicho periodo dado que otros investigadores como Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos ya han llevado a cabo esta labor respecto al periodo comprendido entre 1918 y 1931, en sus dos estudios conjuntos: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, y *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. En lo referente a la etapa relativa al Teatro Nacional y al Centro Dramático Nacional, todos los estrenos acontecidos entre 1939 y 1998 aparecen reseñados en *Historia de los Teatros Nacionales*, editado en dos volúmenes por el Centro de Documentación Teatral y *XX años del Centro Dramático Nacional*, editado por el INAEM y el CDN.

Es preciso señalar que los treinta y tres primeros años del Teatro de la Princesa se inscriben en una época caracterizada por la imprevisión y la mutabilidad de la empresa teatral, así como por la ausencia de rigor informativo. La frecuente omisión, por parte de los críticos, de los nombres de autores, directores o actores que participan en la representación o su falta de precisión respecto a las fechas de los estrenos ha imposibilitado la elaboración de fichas completas. Sirva, aún así, la siguiente lista, de base a futuras investigaciones.

<p>COMPañÍA DE EMILIO MARIO Actrices: <i>Pilar Avalos; Javiera Caballero; Virginia Carriche; Josefa Guerra; María Guerrero; Carlota Lamadrid; Clotilde Lombía; Julia Martínez; Elisa Mendoza Tenorio; Victorina Morales; Ángela Ortiz; Rafaela Sala</i> Actores: <i>Elias Aguirre; Miguel Cepillo; Claudio Conte; José Cano; Saturnino González; Mariano Gutiérrez; Mariano Laboz; Emilio Mario; Ramón Rosell; Enrique Sánchez de León</i></p>	<p>TÍTULO ORIGINAL: <i>Dora</i> AUTOR: Victorien Sardou TRADUCTOR: Javier Santero GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>AUTOR: Miguel Echegaray GÉNERO: Comedia en tres actos y en verso DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>
<p>FECHA: 15 de Octubre de 1885 TÍTULO: <i>Muérete y verás</i> AUTOR: Bretón de los Herreros GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración del Teatro de la Princesa. Función de gala</p>	<p>FECHA: 24 de Diciembre de 1885 TÍTULO: <i>Quince días en Italia</i> TRADUCTOR: Luis Valdés GÉNERO: Comedia de enredo en tres actos DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 4 de febrero de 1886 TÍTULO: <i>Los Rantzau</i> AUTOR: Erckman y Chatrian GÉNERO: Comedia en cuatro actos DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>
<p>FECHA: 15 de Octubre de 1885 TÍTULO: <i>El corral de las Comedias</i> AUTOR: Tomás Lucéno GÉNERO: Sainete DIRECCIÓN: Emilio Mario TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración del Teatro de la Princesa. Función de gala</p>	<p>FECHA: 24 de Diciembre de 1885 TÍTULO: <i>Huyendo de la policía</i> TRADUCTOR: Luis Valdés GÉNERO: Juguete en un acto DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 12 de marzo de 1886 TÍTULO: <i>La vida de López</i> TÍTULO ORIGINAL: <i>Mr. Alphonse</i> AUTOR: Alexandre Dumas (hijo) TRADUCTOR: Mariano de Larra GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>
<p>FECHA: 28 de Octubre de 1885 TÍTULO: <i>¡Sin familia!</i> AUTOR: Miguel Echegaray GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 24 de Diciembre de 1885 TÍTULO: <i>Boda y bautizo</i> AUTOR: Miguel Echegaray y Vital Aza GÉNERO: Sainete en tres cuadros DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 3 de abril de 1886 TÍTULO: <i>La nuera</i> AUTOR: Emilio Álvarez GÉNERO: Comedia en verso DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>
<p>FECHA: Octubre de 1885 TÍTULO: <i>Mam'zelle Nitouche</i> TÍTULO ORIGINAL: <i>Mam'zelle Nitouche</i> AUTOR: Albert Millaud GÉNERO: Vodevil DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 24 de Diciembre de 1885 TÍTULO: <i>La donación del colono</i> TÍTULO ORIGINAL: <i>Mademoiselle de la Séguière</i> AUTOR: Jules Sandeau TRADUCTOR: Luis Valdés. Adaptación basada en la novela homónima de Jules Sandeau GÉNERO: Comedia romántica DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 22 de Febrero de 1886 TÍTULO: <i>Un arribillanario</i> AUTOR: Pedro Moo y Colson GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>
<p>FECHA: 2 de Noviembre de 1885 TÍTULO: <i>Lola</i> AUTOR: Enrique Gaspar GÉNERO: Comedia en tres actos DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 2 de Enero de 1886 TÍTULO: <i>La fiebre del día</i> AUTOR: Rafael Torromé GÉNERO: Comedia en tres actos y en verso DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 18 de marzo de 1886 TÍTULO: <i>Inconvenientes</i> AUTOR: Eusebio Sierra GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>
<p>FECHA: 20 de Noviembre de 1885 TÍTULO: <i>Dora</i></p>	<p>FECHA: Enero de 1886 TÍTULO: <i>El amigo Fritz</i> AUTOR: Erckman y Chatrian GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>	<p>FECHA: 1 de Abril de 1886 TÍTULO: <i>¡Pobre porfiada!</i> GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Carlota Lamadrid</p>
	<p>FECHA: 22 de enero de 1886 TÍTULO: <i>En primera clase</i></p>	<p>FECHA: Noviembre de 1886 TÍTULO: <i>El café</i> AUTOR: Leandro Fernández de Moratín GÉNERO: Comedia DIRECCIÓN: Emilio Mario</p>

TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada de 1886

FECHA: Noviembre de 1886  
TÍTULO: *Ella es él*  
AUTOR: Bretón de los Herreros  
GÉNERO: pieza cómica en un acto  
DIRECCIÓN: Emilio Mario  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada de 1886

FECHA: 12 de Enero de 1887  
TÍTULO: *Las mujeres que matan*  
AUTOR: Carlos Coello  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Emilio Mario  
MÚSICA: Manuel Fernández Caballero  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de todas las actrices de la compañía

FECHA: 5 de febrero de 1887  
TÍTULO: *El diputado por Bombignac*  
AUTOR: Alexandre Bisson  
TRADUCTOR: Luis Valdés  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Emilio Mario

FECHA: 19 de Febrero de 1887  
TÍTULO: *Vivir en grande*  
AUTOR: Miguel Echegaray  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Emilio Mario

FECHA: 15 de marzo de 1887  
TÍTULO: *Margarita*  
AUTOR: Francisco Pleguezuelo y Rojas  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Emilio Mario

FECHA: Marzo de 1887  
TÍTULO: *Un sarao*  
GÉNERO: Cuadro de costumbres  
DIRECCIÓN: Emilio Mario  
MÚSICA: Arrieta

FECHA: Abril de 1887  
TÍTULO: *Clases de adorno*  
AUTOR: Antonio Sánchez Pérez  
GÉNERO: Comedia en tres actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Emilio Mario  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Josefa Guerra

COMPañÍA DE ANTONIO VICO  
Actrices: *Consuelo Aliseldo; Matilde Bueno; Luisa Calderón; Carmen Cobeña; Josefa Cobeña; Elisa Casas; Antonia Contreras; Aurora Estruy; Amparo Guillén; Eloísa Martínez; Julia Moral; Rita Revuela; Marina Rodríguez; Rosario Sánchez; Carmen Segura*  
Actores: *Rafael Calvo; Ricardo Calvo; Eduardo Alonso; Donato Jiménez; Hilario Fernández; Mariano Fernández; Eduardo López; Cbio; Mariano Jiménez; Pedro Moreno; Carlos Sánchez; Jaime Rivelles y Antonio Vico*

FECHA: 17 de Diciembre de 1887  
TÍTULO: *Sullivan*  
AUTOR: Julián Romea

GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Antonio Vico  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada oficial. Función de Gala

FECHA: 14 de Enero de 1888  
TÍTULO: *El hijo de carne y el hijo de hierro*  
AUTOR: José Echegaray  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Rafael Calvo

FECHA: 23 de febrero de 1888  
TÍTULO: *El suicidio de Werther*  
AUTOR: Joaquín Dicenta  
GÉNERO: Drama romántico basado en Las penas del joven Werther, de Johan Wolfgang von Goethe  
DIRECCIÓN: Rafael Calvo

COMPañÍA DE MARÍA TUBAU Y CEFERINO PALENCIA  
Actrices: *María Álvarez Tubau; Josefina Álvarez; Consuelo Badillo; Elisa Bardo; María Castillo; María Fernández Arroyo; Jalsiana García; Angelina García Palencia; Manuela Gómez; María Rodríguez; María Soler*  
Actores: *Alfredo Alion; Francisco Álvarez; Luis Amato; Domingo García; Ricardo Manso; Eduardo Oltra; Joaquín Sánchez; Enrique Gervales; José Vallés; Ventura Vázquez; Eugenia Vila*

FECHA: 24 de Septiembre de 1890  
TÍTULO: *Batalla de damas*  
AUTOR: Augustin Eugène Scribe  
TRADUCTOR: Ramón Luna  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada 1890/91

FECHA: 27 de Septiembre de 1890  
TÍTULO: *Frau-frau*  
AUTOR: Henry Meilhac y Ludovic Halévy  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: Octubre de 1890  
TÍTULO: *Francillon*  
AUTOR: Alexandre Dumas  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 5 de noviembre de 1890  
TÍTULO: *Las sorpresas del divorcio*  
AUTOR: Alexandre Bisson y Antoine Mars  
TRADUCTOR: Ceferino Palencia  
GÉNERO: Farsa  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 21 de Noviembre de 1890  
TÍTULO: *Serafina, la devota*  
TÍTULO ORIGINAL: *Séraphine*  
AUTOR: Victorien Sardou  
TRADUCTOR: Enrique Gaspar  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 12 de Diciembre de 1890  
TÍTULO: *Genoveva*

AUTOR: Federico Urrecha  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 23 de Diciembre de 1890  
TÍTULO: *La Dama de las camelias*  
TÍTULO ORIGINAL: *La Dame aux camélias*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
TRADUCTOR: Luis Valdés  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 13 de Enero de 1891  
TÍTULO: *Guerra en tiempo de paz*  
TRADUCTOR: Ramón Álvarez Tubau  
GÉNERO: Drama en cinco actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 21 de Enero de 1891  
TÍTULO: *La dote*  
AUTOR: Rafael Torromé  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 29 de Enero de 1891  
TÍTULO: *La doctora*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
TRADUCTOR: Joaquín Caboto  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 23 de Febrero de 1891  
TÍTULO: *El Camino de la gloria*  
AUTOR: Manuel Linares Rivas  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 21 de Octubre de 1891  
TÍTULO: *María Egipcíaca*  
AUTOR: Rafael García Santisteban  
GÉNERO: Comedia en prosa  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: Diciembre de 1891  
TÍTULO: *París fin de siglo*  
TÍTULO ORIGINAL: *Paris fin de siècle*  
AUTOR: Blum y Toché  
TRADUCTOR: Pina Domínguez  
GÉNERO: Vodevil  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

COMPañÍA DE MARÍA TUBAU Y CEFERINO PALENCIA  
Actrices: *Josefina Álvarez; María Álvarez Tubau; Consuelo Badillo; Matilde Badillo; Navidad Blanco; Carlota Lamadrid; Carlota López Egea; Rosario Pino y Matilde Ortiz*  
Actores: *Francisco Álvarez; Sr. Arona; Sr. Bernal; Sr. Contreras; Sr. González; Ricardo Guerra; Joaquín Manín; Ricardo Manso; Ricardo Peña; Sr. Perrin; Felipe Sánchez Calvo; Enrique Sánchez de León; José Vallés; Sr. Ventura y Antonio Vico Escenógrafos: Sr. Amalio y G. Bussato*

FECHA: 8 de Febrero de 1892  
TÍTULO: *Termidor*  
TÍTULO ORIGINAL: *Tbermidor*  
AUTOR: Victorien Sardou

TRADUCTOR: Pedro Gil  
GÉNERO: Drama histórico en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 10 de Marzo de 1892  
TÍTULO: *El tercer aniversario o la viuda de Napoléon*  
AUTOR: Ricardo de la Vega  
GÉNERO: Sainete  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 25 de Marzo de 1892  
TÍTULO: *Un drama nuevo*  
AUTOR: Manuel Tamayo y Baus  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Antonio Vico  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de la campaña de Antonio Vico

FECHA: 30 de Marzo de 1892  
TÍTULO: *¡Traidor, inconfeso y mártir!*  
AUTOR: José Zorrilla  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Antonio Vico

FECHA: 17 de Abril de 1892  
TÍTULO: *Por derecho de conquista*  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada de primavera.  
Debut de Enrique Sánchez de León

FECHA: 19 de Abril de 1892  
TÍTULO: *Las vengadoras*  
AUTOR: Eugenio Sellés  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Refundición de *Las vengadoras* estrenada en 1884

FECHA: 14 de Mayo de 1892  
TÍTULO: *Los cotarrones*  
AUTOR: Sr. Criado y Sr. Cocat  
GÉNERO: Pieza Cómica  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Cierre de la temporada

FECHA: 29 de Noviembre de 1893  
TÍTULO: *Las ideas de la Sra. Aubray*  
TÍTULO ORIGINAL: *Les idées de Madame Aubray*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
TRADUCTOR: Sr. López Guijarro  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: Enero de 1894  
TÍTULO: *La marquesita*  
TÍTULO ORIGINAL: *La petite marquise*  
AUTOR: Henry Meilhac y Ludovic Halévy  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 29 de febrero de 1894  
TÍTULO: *Nieves*  
AUTOR: Ceferino Palencia  
GÉNERO: Drama en verso  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

COMPAÑÍA DE MARÍA GUERRERO  
Actrices: *María Domínguez; María Guerrero y María Sala*  
Actores: *Ricardo Calvo; Felipe Carsi; Fernando Díaz de Mendoza; Sr. Guerra; Sr. Mendiguchía y Sr. Núñez*

FECHA: 20 de Octubre de 1894  
TÍTULO: *Un crítico incipiente*  
AUTOR: José Echegaray  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ricardo Calvo  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña

FECHA: Finales de octubre de 1894  
TÍTULO: *El vergonzoso en palacio*  
AUTOR: Tirso de Molina  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ricardo Calvo

FECHA: 25 de Noviembre de 1894  
TÍTULO: *María Rosa*  
AUTOR: Angel Guimerá  
TRADUCTOR: José Echegaray  
GÉNERO: Melodrama en tres actos  
DIRECCIÓN: Ricardo Calvo

FECHA: 21 de Diciembre de 1894  
TÍTULO: *Sofía*  
AUTOR: Juan Antonio Cavestany  
GÉNERO: Melodrama  
DIRECCIÓN: Ricardo Calvo

#### CAMPAÑA DE SARAH BERNHARDT

FECHA: 28 de Octubre de 1895  
TÍTULO: *La Tosca*  
TÍTULO ORIGINAL: *La Tosca*  
AUTOR: Victorien Sardou  
GÉNERO: Drama histórico en cinco actos  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 29 de Octubre de 1895  
TÍTULO: *La Dama de las camelias*  
TÍTULO ORIGINAL: *La Dame aux camelias*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
GÉNERO: Drama romántico  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 31 de Octubre de 1895  
TÍTULO: *Magda*  
AUTOR: Herman Sudermann  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 30 de Octubre de 1895  
TÍTULO: *Fedra*  
TÍTULO ORIGINAL: *Phèdre*  
AUTOR: Jean Racine  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 3 de Noviembre de 1895  
TÍTULO: *Gismonda*

TÍTULO ORIGINAL: *Gismonde*  
AUTOR: Victorien Sardou  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 7 de Noviembre de 1895  
TÍTULO: *Fedora*  
AUTOR: Victorien Sardou  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única que clausuró la campaña de Sarah Bernhardt en el Teatro de la Princesa

COMPAÑÍA DE MARÍA TUBAU Y CEFERINO PALENCIA  
Actrices: *María Álvarez Tubau; Sra. Alverá; Sra. Arnaiz; Sra. Blanco; Sra. Calzadilla (E.); Sra. Calzadilla (V.); Sra. Catalá; Sra. Elorz; Sra. Jiménez Lera; Sra. Nestosa (P.); Sra. Nestosa (S.); Sra. Palma; Sra. Paris; Sra. Ruiz y Sra. Valero*  
Actores: *Sr. Almada; Francisco García Ortega; Sr. Mendiguchía; Sr. Morales; Francisco Morano; Sr. Ossorio; Sr. Pacbeo; Sr. Porredón; José M. Prado; Sr. Rando; Pascual Sánchez-Bort; Sr. Santiago; Ricardo Valero; José Vallés y Antonio Vico*

FECHA: 25 de Septiembre de 1897  
TÍTULO: *Batalla de damas*  
TÍTULO ORIGINAL: *Bataille de dames*  
AUTOR: Augustin Eugène Scribe  
TRADUCTOR: Pedro Gil  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada 1897/98. Función de gala

FECHA: 7 de Octubre de 1897  
TÍTULO: *Magda*  
AUTOR: Herman Sudermann  
TRADUCTOR: Sres. Costa y Jordá  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 25 de Octubre de 1897  
TÍTULO: *La Condesa Romani*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
TRADUCTOR: Sres. Salvador y Valladar (seudónimos de dos escritores conocidos). No se han encontrado más datos  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 29 de Octubre de 1897  
TÍTULO: *Don Juan*  
TÍTULO ORIGINAL: *Don Juan*  
AUTOR: Molière  
TRADUCTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia en cinco actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: Noviembre de 1897  
TÍTULO: *Currita Albornoz*  
AUTOR: Ceferino Palencia  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos y siete cuadros, basada en la novela Pequeñeces, del Padre Coloma  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 20 de Noviembre de 1897  
TÍTULO: *Sergio Panine*  
AUTOR: Mr. Ohnet  
TRADUCTOR: Luis París  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 27 de Noviembre de 1897  
TÍTULO ORIGINAL: *Le prince d'Ancre*  
AUTOR: Henri Lavedan  
TRADUCTOR: Juan Pérez Seoane  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: Diciembre de 1897  
TÍTULO: *El Escandrijo*  
TÍTULO ORIGINAL: *La Boîte de Bibi*  
TRADUCTOR: Sr. Arimón  
GÉNERO: Vodevil  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 17 de Diciembre de 1897  
TÍTULO: *¿Infidel?*  
TÍTULO ORIGINAL: *¿Infedele?*  
AUTOR: Roberto Bracco  
TRADUCTOR: Sr. Tedeschi  
y Eugenio Sellés  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 9 de abril de 1898  
TÍTULO: *El pedestal*  
AUTOR: Luis Ruiz Contreras  
GÉNERO: Comedia en tres actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

#### CAMPAÑA DE ANTONIO VICO Y LUISA CALDERÓN

##### Lista de la Compañía

Actrices: *María Bajaterra; Luisa Calderón; Aurelia Camarero; Elisa La Rosa; Rita Revilla; Concepción Ríos; Rosario Sánchez; Concepción Solís; Juana Valle; Manuela Valli; Enriqueta Zamora; Julia Zamora*

Actores: *Fernando Calvo; Manuel González; Rafael López; José Nortes; Alfonso Perrín; Carlos Sánchez; José Sánchez; Ramón Vallarino; Ventura Vázquez Palencia; José Vico; Antonio Vico (hijo) y Antonio Vico*

Apuntadores: *Antonio María Gómez; Miguel Pastor; Arturo la Rosa*  
Director del sexteto: *Antonio Cobeña*  
Representante: *Ángel Cuevas*

FECHA: 28 de Octubre de 1898  
TÍTULO: *Don Juan Tenorio*  
AUTOR: José Zorrilla  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Antonio Vico

FECHA: 25 de Noviembre de 1898  
TÍTULO: *Teresa Raquin*  
TÍTULO ORIGINAL: *Thérèse Raquin*  
AUTOR: Émile Zola  
TRADUCTOR: Luis Ruiz Contreras  
GÉNERO: Drama en cuatro actos sacado de la novela homónima por Émile Zola y W. Bunsach  
DIRECCIÓN: Antonio Vico

#### COMPañÍA DE MARÍA TUBAU Y CEFERINO PALENCIA

Actrices: *María Álvarez Tubau; Adriana Ayuso; Concha Catalá; Dolores Estrada; Eloísa Jiménez Lera; Juana L. de Mezquia; Paulina Martínez; Matilde Moreno; Enriqueta Palma; Teresa París; Mannela Pérez; Elvira Rojas; Julia Sala; Isabel Salinas; Adela Sánchez y Teresa Valle*  
Actores: *Alejandro Almada; Juan Casañer; Waldo Fernández; Alfredo Ferrer; Enrique Gil; Nicolás González; Francisco Iglesias; Antonio Manchón; Miguel Muñoz; José Nortes; Francisco Palanca; José M. Prado; Luis Reig; Pascual Sánchez-Bort; José Vallés; Fernando Villalonga; Luis Villanova y Pedro Vázquez*  
Apuntadores: *Ambrosio Pérez; José Delgado y Alberto La Rosa*

Director del sexteto: *Luis V. Arche*  
Pintores escenógrafos: *G. Bussato; Sr. Amalio y Luis Muriel*  
Peluquero: *Marcos Palencia*  
Representante: *Ramón A. Tubau*

FECHA: Diciembre de 1898  
TÍTULO: *El tío Roque*  
AUTOR: Enrique Novellas  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 14 de Febrero de 1899  
TÍTULO: *Celosa*  
TÍTULO ORIGINAL: *Jalouse, vaudeville*  
AUTOR: Alexandre Bisson  
TRADUCTOR: Juan Seoane  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 14 de Marzo de 1899  
TÍTULO: *Hotel Severini*  
TRADUCTOR: Javier Santero y Pedro Gil (seudónimo de Ceferino Palencia)  
GÉNERO: Comedia farsesca en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: Abril de 1899  
TÍTULO: *La corte de Napoleón*  
TÍTULO ORIGINAL: *Madame Sans-Gêne*  
AUTOR: Victorien Sardou  
TRADUCTOR: Pedro Gil (seudónimo de Ceferino Palencia)  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: Abril de 1899  
TÍTULO: *Sor Ángela*  
AUTOR: Juan Antonio Cavestany  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 27 de abril de 1899  
TÍTULO: *El ventorrillo*  
AUTOR: Enrique de la Vega  
GÉNERO: Sainete  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 27 de abril de 1899  
TÍTULO: *Plantas de salón*  
AUTOR: Fernández Arias  
GÉNERO: Comedia en un acto  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 16 de Octubre de 1899  
TÍTULO: *La enamorada*  
AUTOR: Marco Praga  
TRADUCTOR: Manuel Bueno  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 21 de Octubre de 1899  
TÍTULO: *La vida de Bobemia*  
TÍTULO ORIGINAL: *La vie de Bobème*  
AUTOR: Henri Murger  
TRADUCTOR: Pedro Gil. La adaptación está basada en Scènes de la vie de Bohème, de Théodore Barrière  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

#### CAMPAÑA DE SARAH BERNHARDT

FECHA: Noviembre de 1899  
TÍTULO: *Frou-frou*  
AUTOR: Henri Meilhac  
y Ludovic Halévy  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt

FECHA: Noviembre de 1899  
TÍTULO ORIGINAL: *La Dame aux camélias*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt

FECHA: Noviembre de 1899  
TÍTULO: *Adrienne Lecouvreur*  
AUTOR: Eugène Scribe y Legouvé  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt

FECHA: Noviembre de 1899  
TÍTULO: *Hamlet*  
AUTOR: William Shakespeare  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Sarah Bernhardt

FECHA: 12 de Noviembre de 1899  
TÍTULO: *Colinette*  
AUTOR: Victorien Sardou  
TRADUCTOR: Marqués de Altavilla  
GÉNERO: Comedia histórica en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 12 de Diciembre de 1899  
TÍTULO: *La duquesa de la Vallière*  
AUTOR: Juan Antonio Cavestany  
GÉNERO: Comedia histórica en cuatro actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
ESCENÓGRAFO: Luis Muriel

FECHA: 24 de Diciembre de 1899  
TÍTULO: *El voluntario*  
AUTOR: Adelardo Fernández Arias  
GÉNERO: juguete cómico  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 24 de Diciembre de 1899  
TÍTULO: *Las bodas de Camacho*  
TRADUCTOR: Joaquín Arimón  
GÉNERO: Vodevil en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 22 de Enero de 1900  
TÍTULO: *La juerga*  
TÍTULO ORIGINAL:  
AUTOR: Federico Oliver  
GÉNERO: Drama en tres actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
ESCENÓGRAFO: Luis Muriel

FECHA: 13 de Febrero de 1900  
TÍTULO: *La mamá pequeña*  
TÍTULO ORIGINAL: *L'Amé*  
AUTOR: Frédéric Lemaître  
TRADUCTOR: Enrique Gaspar  
GÉNERO: Comedia costumbrista en cuatro actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 9 de Octubre de 1900  
TÍTULO: *La princesa de Bagdad*  
TÍTULO ORIGINAL: *La princesse de Bagdad*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
TRADUCTOR: Pedro Gil  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 3 de Noviembre de 1900  
TÍTULO: *La Reina y la Comedianta*  
AUTOR: Juan Antonio Cavestany  
GÉNERO: Comedia histórica en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 20 de Diciembre de 1900  
TÍTULO: *La madre*  
TÍTULO ORIGINAL: *La mamma*  
AUTOR: Marco Praga  
TRADUCTOR: Manuel Bueno  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 4 de febrero de 1901  
TÍTULO: *Pepita Tudó*  
AUTOR: Ceferino Palencia  
GÉNERO: Drama histórico en cuatro actos y un prólogo.  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
ESCENÓGRAFO: Luis Muriel  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada de primavera

FECHA: 3 de abril de 1901  
TÍTULO: *El enigma*  
TÍTULO ORIGINAL: *L'énième*  
AUTOR: Paul Hervieu  
GÉNERO: Drama en dos actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 26 de Abril de 1901  
TÍTULO: *La Arlésiana*  
TÍTULO ORIGINAL: *L'Arlésienne*  
AUTOR: Alphonse Daudet  
TRADUCTOR: Rodrigo Soriano  
GÉNERO: Drama en cinco actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 18 de Octubre de 1903  
TÍTULO: *Adriana Lecouvreur*  
TÍTULO ORIGINAL: *Adrienne Lecouvreur*  
AUTOR: Eugène Scribe y Legouvé  
TRADUCTOR: Pedro Gil

GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada de 1903-1904

FECHA: 18 de Octubre de 1903  
TÍTULO: *Las castañeras picadas*  
AUTOR: Ramón de la Cruz  
GÉNERO: Sainete  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada de 1903-1904

FECHA: 31 de Octubre de 1903  
TÍTULO: *Las vecinas*  
AUTOR: Carlos Miralles y Francisco Vicens  
GÉNERO: Juguete cómico en un acto  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 1 de Noviembre de 1903  
TÍTULO: *La Castellana*  
TÍTULO ORIGINAL: *La Châteleine*  
AUTOR: Alfred Capus  
TRADUCTOR: Ricardo Blasco  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 26 de Noviembre de 1903  
TÍTULO: *Resurrección*  
AUTOR: Lev Tolstoi  
TRADUCTOR: Sres. Jover y Ayuso.  
Arreglo basado en la adaptación teatral que Henry Bataille hizo de la novela  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
ESCENÓGRAFO: Luis Muriel y Manuel Amorós

FECHA: 13 de Diciembre de 1903  
TÍTULO: *El tren*  
AUTOR: Adelardo Fernández Arias  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 23 de Diciembre de 1903  
TÍTULO: *El primer pleito*  
TRADUCTOR: Cristóbal de Castro y Juan Cadenas  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 14 de Enero de 1904  
TÍTULO: *El hijo de Coralie*  
TÍTULO ORIGINAL: *Le fils de Coralie*  
AUTOR: Mr. Delpit  
TRADUCTOR: Ricardo Catarineu y Pedro Gil  
GÉNERO: Melodrama burgués en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 23 de Enero de 1904  
TÍTULO: *Lazo de unión*  
AUTOR: Rafael Galván Candela y Emilio G. del Castillo  
GÉNERO: Comedia en un acto y en prosa  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 11 de Febrero de 1904  
TÍTULO: *El banco*  
AUTOR: Mr. Coppée  
TRADUCTOR: Ricardo Catarineu

GÉNERO: Monólogo en verso  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 14 de Febrero de 1904  
TÍTULO: *Fotografías de exposición*  
AUTOR: Enrique Arroyo  
GÉNERO: Juguete cómico en un acto  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 5 de marzo de 1904  
TÍTULO: *La suerte*  
AUTOR: Emilia Pardo Bazán  
GÉNERO: Diálogo dramático en un acto  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de María Tubau. Función de gala.

COMPañA DE EMILIO THUILLIER  
Actrices: *Josfina Álvarez; Consuelo Badillo; Luisa Calderón; María Comendador; Margarita Díaz; Mercedes Díaz; Virginia Fábregas; Ana Ferri*  
Actores: *Sr. Aguirre; Francisco Cardona; Francisco Comes; Manuel Díaz; Ricardo Manso; Sr. Martínez; Sr. Montenegro; Sr. Pastor; Sr. Rausell y Emilio Thuillier*

FECHA: 20 de Octubre de 1904  
TÍTULO: *La fierecilla domada*  
TÍTULO ORIGINAL: *The Taming of the Shrew*  
AUTOR: William Shakespeare  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada 1904/05

FECHA: 26 de Octubre de 1904  
TÍTULO: *El loco Dios*  
AUTOR: José Echegaray  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de los actores mexicanos Virginia Fábregas y Francisco Cardona como nuevos integrantes de la compañía de Emilio Thuillier

FECHA: Noviembre de 1904  
TÍTULO: *Divorciémonos*  
TÍTULO ORIGINAL: *Divorçons*  
AUTOR: Victorien Sardou  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

CAMPAÑA DE JANE HADING  
Y CHARLES LE BARGY

FECHA: 14 de Noviembre de 1904  
TÍTULO: *Demi-monde*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Charles Le Bargy  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña de Hading-Le Bargy

FECHA: 15 de Noviembre de 1904  
TÍTULO: *L' étrangère*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Charles Le Bargy

FECHA: 16 de Noviembre de 1904  
TÍTULO: *La châteleine*  
AUTOR: Alfred Capus  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Charles Le Bargy

FECHA: 19 de Noviembre de 1904  
TÍTULO: *Le retour de Jérusalem*  
AUTOR: Maurice Donnay  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Charles Le Bargy

FECHA: 29 de Noviembre de 1904  
TÍTULO: *El Catadrático*  
AUTOR: José Francos Rodríguez  
GÉNERO: Drama en tres actos  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

FECHA: 24 de Diciembre de 1904  
TÍTULO: *La Doncella de mi mujer*  
AUTOR: Bilhaud y Hennequin  
TRADUCTOR: Sres. Luceño y Reparaz  
GÉNERO: Vodevil  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

FECHA: 14 de Enero de 1905  
TÍTULO: *¿Quo Vadis?*  
AUTOR: Sienkiewitz  
TRADUCTOR: Alberto Michel. Adaptación de la novela homónima de Sienkiewitz, basada en la versión francesa para la escena de Emile Moreau  
GÉNERO: Drama histórico en ocho cuadros  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

FECHA: Enero de 1905  
TÍTULO: *Las viudas alegres*  
GÉNERO: Vodevil  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

FECHA: 20 de Febrero de 1905  
TÍTULO: *Otelo*  
TÍTULO ORIGINAL: *Otello*  
AUTOR: William Shakespeare  
TRADUCTOR: Francisco Navarro Ledesma y José Cubas  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

FECHA: 26 de Febrero de 1905  
TÍTULO: *Caramolas de amor*  
GÉNERO: Vodevil en tres actos  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

COMPañA DE FRANCISCO GARCÍA ORTEGA Y MATILDE MORENO  
Actrices: *Eloisa Bagá; Josefina Blanco; Ana María Camps; Josefa Cobeña; Teresa Gil; Matilde Moreno; Teresa Molfosa; Concepción Oria; Ana María Quijada; Luisa Rodríguez; Dolores Soriano*  
Actores: *Fernando Alharriba; Juan Catalá; Germán de Castro; Julio del Cerro; Francisco García Ortega; José López Alonso; José Lucio; Pedro Llorente; Fernando Montenegro; Pablo Pradas; Juan Redondo; Pedro Sepúlveda; Antonio Torner; Gerardo de Thomas; Francisco A. Villagómez*  
Apuntadores: *Bonifacio Clavo; Jesús Ferrer*

Director del sexteto: *Mario Bretón*  
Escenógrafos: *Manuel Amorós y Julio Blancas*  
Peluquero: *Meseguer*  
Mueblista: *Federico Vázquez*  
Contador: *Primitivo Lucio*  
Representante: *Miguel Poveda*

FECHA: 14 de Noviembre de 1905  
TÍTULO: *Rafael*  
AUTOR: Eduardo Pardo  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega

#### CAMPAÑA DE SUZANNE DESPRÉS

FECHA: 17 de Noviembre de 1905  
TÍTULO ORIGINAL: *Les remplaçantes*  
AUTOR: Eugène Brieux  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Suzanne Després  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de la compañía de Suzanne Després. Función única

FECHA: 18 de Noviembre de 1905  
TÍTULO: *Le détour*  
AUTOR: Henri Bernstein  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Suzanne Després  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 19 de Noviembre de 1905  
TÍTULO: *La massière*  
AUTOR: Frédéric Lemaître  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Suzanne Després  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 26 de Noviembre de 1905  
TÍTULO: *Casa propia*  
TÍTULO ORIGINAL: *Les locataires*  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega

#### CAMPAÑA DE MR. FERAUDY Y MARIE LECONTE

FECHA: 21 de Diciembre de 1905  
TÍTULO: *Les affaires sont les affaires*  
AUTOR: Octave Mirbeau  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Mr. Feraudy  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña de la compañía francesa de Mr. Feraudy y Marie Leconte en la Princesa. Función única

FECHA: 22 de Diciembre de 1905  
TÍTULO: *Cabotins*  
AUTOR: Mr. Pailleron  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Mr. Feraudy  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 23 de Diciembre de 1905  
TÍTULO: *El 30 de Lima*  
TRADUCTOR: Sr. Abati y Sr. Olive  
GÉNERO: Juguete cómico  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega

FECHA: 30 de Diciembre de 1905  
TÍTULO: *El encanto de una bora*

AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Diálogo fantástico  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega  
TIPO DE FUNCIÓN: Función a beneficio de Josefina Blanco

FECHA: 26 de enero de 1906  
TÍTULO: *El marqués de Bradomín*  
AUTOR: Ramón del Valle-Inclán  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Francisco García Ortega

FECHA: 12 de febrero de 1906  
TÍTULO: *Cuando los hijos lloran*  
AUTOR: Antonio Zozaya  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega

FECHA: 8 de marzo de 1906  
TÍTULO: *La herencia de Arans*  
AUTOR: Luis y Agustín Millares  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega

FECHA: 24 de Marzo de 1906  
TÍTULO: *Benvenuto Cellini*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Biografía dramática en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega

FECHA: 5 de abril de 1906  
TÍTULO: *Frivialdad*  
AUTOR: Antonio de Hoyos y Vinent  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Matilde Moreno

FECHA: 7 de Abril de 1906  
TÍTULO: *Los conquistadores*  
AUTOR: José Santos Chocano  
GÉNERO: Drama heroico en verso, en tres actos y un prólogo  
DIRECCIÓN: Francisco García Ortega  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Luis Echaide

CAMPAÑA DE JOSÉ TALLAVÍ  
LISTA DE LA COMPañA  
Actrices: *Julieta Álvarez; Ana María Cam; Rosa Cob; María Hurtado; Luis Morón; Antonia Rodríguez; Julia Sala; María Santoncha; Emilia Santoncha; Juana Torres y Concepción Villar*  
Actores: *Luis Camarero; Román Camarero; Luis Cernadas; Norberto Chico; Julio Escobar; Manuel González; Antonio P. Indarte; Rafael Ferrada y Constante Viñas*  
Apuntadores: *José García y Mannel Miranda Gallo*  
Mueblista: *Vázquez.*  
Sastrería: *viuda de Izquierdo*  
Director del sexteto: *Antonio Sánchez Jiménez*  
Representante: *Fernando Molina*

FECHA: 20 de Octubre de 1906  
TÍTULO: *Los espectros*

TÍTULO ORIGINAL: *Gengangere*  
AUTOR: Henrik Ibsen  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: José Tallaví  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración  
de la campaña de José Tallaví en la Princesa

FECHA: Noviembre de 1906  
TÍTULO: *El Místico*  
AUTOR: Santiago Rusiñol  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: José Tallaví

FECHA: 15 de Noviembre 1906  
TÍTULO: *Numa Roumestan*  
TÍTULO ORIGINAL: *Numa Roumestan*  
AUTOR: Alphonse Daudet  
TRADUCTOR: Emilio Mario  
GÉNERO: Drama en cinco actos  
y seis cuadros  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier  
ESCENÓGRAFO: Manuel Amorós  
y Julio Blancas  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración  
de la segunda campaña de Thuillier  
en la Princesa

FECHA: 26 de Noviembre de 1906  
TÍTULO: *El Intruso*  
AUTOR: Vicente Blasco Ibáñez  
TRADUCTOR: Adaptación realizada  
por los Sres. Jover y Castillo  
GÉNERO: Drama en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

FECHA: 24 de Diciembre de 1906  
TÍTULO: *¡Jettatore!*  
AUTOR: Gregorio Laferrere  
GÉNERO: vodevil  
DIRECCIÓN: Emilio Thuillier

CAMPAÑA DE GIOVANNI GRASSO  
Y MIMI AGUGLIA FERRAU

FECHA: 31 de Enero de 1906  
TÍTULO: *Malìa*  
AUTOR: Capuana  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Giovanni Grasso  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación  
de la compañía siciliana de Giovanni Grasso  
y Mimi Aguglia Ferrau

FECHA: 10 de Febrero 1907  
TÍTULO: *La figlia di Jorio*  
AUTOR: Gabriele D'Annunzio  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Giovanni Grasso

FECHA: 14 de Febrero 1907  
TÍTULO: *Piedra entre piedras*  
AUTOR: Hermann Sudermann  
GÉNERO: Melodrama en tres actos  
DIRECCIÓN: Giovanni Grasso

FECHA: 5 de Marzo de 1907  
TÍTULO: *El duelo*  
TÍTULO ORIGINAL: *Le duel*  
AUTOR: Henry Lavedan

TRADUCTOR: Sres. Aragón y Agustí  
GÉNERO: Drama en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función inaugural  
de la temporada de primavera

FECHA: 18 de Marzo de 1907  
TÍTULO: *Las alegres comadres*  
AUTOR: Ceferino Palencia  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

FECHA: 31 de Marzo de 1907  
TÍTULO: *Cartas de novios*  
AUTOR: Enrique Arroyo  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ceferino Palencia

COMPañA DE CARMEN COBEÑA  
Y FEDERICO OLIVER  
Actrices: *María Luisa Aijón; Josefina Álvarez;*  
*María Calvo; Carmen Cobeña; Josefa Cobeña;*  
*Mercedes Davaoqui; Carlota Lamadrid; Isabel Luna;*  
*Carlota Plá; Dolores Soriano; Matilde Zaldivar*  
Actores: *Luis Amato; Ricardo Calvo;*  
*Benito Cobeña; Rafael Cobeña; Francisco Comes;*  
*Juan Llivri; Federico Llorens; Ricardo Manso;*  
*Francisco Morano; Ramón Gatuellas;*  
*Leovigildo Ruiz-Tatay y Luis Torres*

FECHA: 19 de Octubre de 1907  
TÍTULO: *Lealtad de una mujer y aventuras  
de una noche*  
AUTOR: José Zorrilla  
GÉNERO: Comedia romántica en verso  
DIRECCIÓN: Federico Oliver  
TIPO DE FUNCIÓN: Primera Velada  
Académica

FECHA: 19 de Octubre de 1907  
TÍTULO: *Sofronio*  
AUTOR: José Zorrilla  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Federico Oliver  
TIPO DE FUNCIÓN: Primera Velada  
Académica

FECHA: 17 de Noviembre de 1907  
TÍTULO: *Los ojos de los muertos*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Melodrama en tres actos  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 26 de Noviembre de 1907  
TÍTULO: *La madre*  
AUTOR: Santiago Rusiñol  
TRADUCTOR: Gregorio Martínez Sierra  
GÉNERO: Drama en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 11 de Diciembre de 1907  
TÍTULO: *Mora de la Sierra*  
AUTOR: Federico Oliver  
GÉNERO: Drama costumbrista en tres actos  
DIRECCIÓN: Federico Oliver  
ESCENÓGRAFO: Luis Muriel

FECHA: 20 de Diciembre de 1907  
TÍTULO: *La vida que vuelve*

AUTOR: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero  
GÉNERO: Comedia costumbrista en dos actos  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 24 de Diciembre de 1907  
TÍTULO: *La pesca del millón*  
AUTOR: Emilio Mario  
GÉNERO: Vodevil  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 24 de Enero de 1908  
TÍTULO: *El Alcalde de Zalamea*  
AUTOR: Calderón de la Barca  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Federico Oliver  
TIPO DE FUNCIÓN: Segunda Velada  
Académica

FECHA: 29 de Enero de 1908  
TÍTULO: *Los segadores*  
AUTOR: Luis de Armiñán  
GÉNERO: Drama político en tres actos  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 14 de Febrero de 1908  
TÍTULO: *O Locura o santidad*  
AUTOR: José Echegaray  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Federico Oliver  
TIPO DE FUNCIÓN: Tercera Velada Académica

FECHA: 14 de Febrero de 1908  
TÍTULO: *El mirlo*  
AUTOR: Sr. López Barbadillo  
y Diógenes Ferrand  
GÉNERO: Entremés  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 22 de Febrero de 1908  
TÍTULO: *Señora ama*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Drama rural en tres actos  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 15 de Marzo de 1908  
TÍTULO: *Casa de muñecas*  
TÍTULO ORIGINAL: *Et dukkehjem*  
AUTOR: Henrik Ibsen  
TRADUCTOR: "Zeda" (seudónimo  
de Sr. Fernández Villegas)  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 15 de Marzo de 1908  
TÍTULO: *La Intrusa*  
TÍTULO ORIGINAL: *L'Intrusa*  
AUTOR: Maurice Maeterlinck  
TRADUCTOR: Ramón Franco  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: Marzo de 1908  
TÍTULO: *Los primos*  
AUTOR: Tomás Camacho y Palomera  
GÉNERO: Juguete  
DIRECCIÓN: Federico Oliver

FECHA: 27 de Marzo de 1908  
TÍTULO: *Papa Lebonnard*

TÍTULO ORIGINAL: *Le père Lebonnard*  
AUTOR: Jean Aicard  
TRADUCTOR: "Augusto Abril"  
GÉNERO: Drama en cuatro actos y en verso  
DIRECCIÓN: Federico Oliver  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Francisco Morano

FECHA: 9 de Abril de 1908  
TÍTULO: *La montañesa de Olmeda*  
AUTOR: Luis Maldonado  
GÉNERO: Comedia costumbrista en tres actos  
DIRECCIÓN: Federico Oliver  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Carmen Cobeña

COMPañIA DE MARÍA GUERRERO  
Y FERNANDO DÍAZ DE MENDOZA  
Actrices: *Catalina Bárcena; Encarnación Bofill; Matilde Bueno; María Calvo; María Cancio; Luis García; Carmen Jiménez; María Guerrero; Aurora Lebré; Elena Riquelme; Concepción Robles; Mercedes Ruiz de Velasco; Elena Salvador; Consuelo Soriano; Nieves Suárez*  
Actores: *Félice Carsi; Alfredo Cirera; Manuel Díaz; Fernando Díaz de Mendoza; Mariano Díaz de Mendoza; Hilario Fernández; José García Aguilar; Ramón Guerrero; Ricardo Juste; José López Alonso; Luis Martínez Tovar; Luis Medrano; Fernando Montenegro; Francisco Palanca; Antonio Suárez; Francisco Urquijo; Ricardo Vargas*

FECHA: 27 de Noviembre de 1909  
TÍTULO: *Doña María la Brava*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Drama histórico en cuatro actos y en verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada

FECHA: 23 de Diciembre de 1909  
TÍTULO: *El drama de los venenos*  
TÍTULO ORIGINAL: *L'affaire des poisons*  
AUTOR: Victorien Sardou  
TRADUCTOR: Ricardo Blasco  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 23 de Enero de 1910  
TÍTULO: *La fuente amarga*  
AUTOR: Manuel Linares Rivas  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 12 de Febrero de 1910  
TÍTULO: *Amores y amoríos*  
AUTOR: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 12 de marzo de 1910  
TÍTULO: *La tragedia del beso*  
AUTOR: Carlos Fernández Shaw  
GÉNERO: Tragedia en verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de María Guerrero

FECHA: 12 de marzo de 1910  
TÍTULO: *La reina vieja*  
AUTOR: Ángel Guimerá  
TRADUCTOR: Alfonso Danvila  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de María Guerrero

FECHA: 12 de Marzo de 1910  
TÍTULO: *Herida de muerte*  
AUTOR: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero  
GÉNERO: pieza cómica  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de María Guerrero

FECHA: 21 de Marzo de 1910  
TÍTULO: *El vergonzoso en Palacio*  
AUTOR: Tirso de Molina  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 21 de Marzo de 1910  
TÍTULO: *Mensajero de paz*  
AUTOR: Ricardo Blasco  
GÉNERO: pieza en un acto  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza

CAMPANA DEL TEATRO JUBILCAU, DE BADEN,  
VIENA  
LISTA DE LA COMPañIA  
Director: *Fernand Schutz*  
Régisseur: *Ernest Mab*  
Secretario: *Franz Zich*  
Primera Tiple: *Antonia Fischer*  
(*del Vestentheater de Berlín*)  
Primera Tiple Cómica: *Dora Bulner*  
(*del Bonachertheater de Viena*)  
Segunda Tiple Cómica: *Laura Vally*  
Característica: *Elsa Hassmann*  
Primer Tenor: *Hans Horaten*  
(*del teatro Ander-Wien de Viena*)  
Tenor Baritono: *Charles Cirka*  
Primer Tenor Cómico: *Ottily Ecbovab*  
Tenor Cómico: *Eduard Elitcb*  
Segundo Tenor: *Josef Rebberger*  
Directores de Orquesta: *Charles Wiesmann*  
y *Natt Kohler*

FECHA: 27 de Marzo de 1910  
TÍTULO: *Sueño de vals*  
TÍTULO ORIGINAL: *Ein Walzertraum*  
AUTOR: Oscar Strauss

FECHA: 28 de Marzo de 1910  
TÍTULO: *El conde Luxemburgo*  
TÍTULO ORIGINAL: *Der Graf von Luxembourg*  
AUTOR: Franz Lehar

FECHA: 1 de Abril de 1910  
TÍTULO: *El barón zingaro*  
TÍTULO ORIGINAL: *Der Zigeuner baron*  
AUTOR: Jean Strauss

FECHA: 30 de Abril de 1910  
TÍTULO: *El murciélago*  
TÍTULO ORIGINAL: *Der Fiedermaus*  
AUTOR: Jean Strauss

CAMPANA DE ERMETTE ZACCONI  
LISTA DE LA COMPañIA  
Actrices: *Ints Cristina-Bagni; Desi Ferrero; Linda Zessi; Virginia Boidi-Geri; Ida Rosaspina; Lina Dominici; Teresina Leigheb; Giannina Gbeduzzi-Gatti; Narcisa Morelli; Emilia Micheletti; Margherita Bagni*  
Actores: *Ermette Zacconi; Ambrogio Bagne; Amicore Morelli; Umberto Mozzato; Dante Cappelli; Ferruccio Sagglio; Augusto Rosaspina; Raoul Fortunati; Antonio Paganini; Enrico Dominici; Gentile Miotti; Augusto Geri; Aldo Cattoli; Angelo Pezzaglia; Ettore Gatti; Rodolfo Baccolini; Raffaele Sinagra*

FECHA: 21 de Mayo de 1910  
TÍTULO: *Tristi amori*  
AUTOR: Giacosa  
GÉNERO: Drama en tres actos  
DIRECCIÓN: Ermette Zacconi  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 21 de Mayo de 1910  
TÍTULO: *Pietro Caruso*  
AUTOR: Roberto Bracco  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ermette Zacconi  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 22 de Mayo de 1910  
TÍTULO: *Oscuro dominio*  
AUTOR: Archita Valente  
GÉNERO: Drama en tres actos  
DIRECCIÓN: Ermette Zacconi  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 22 de Mayo de 1910  
TÍTULO: *Il cantico dei cantici*  
AUTOR: Felice Cavalotti  
GÉNERO: Boceto poético en un acto  
DIRECCIÓN: Ermette Zacconi  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 28 de Mayo de 1910  
TÍTULO: *Spettri*  
TÍTULO ORIGINAL: *Gengangere*  
AUTOR: Henrik Ibsen  
GÉNERO: Drama en tres actos  
DIRECCIÓN: Ermette Zacconi  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única.

FECHA: 11 de Noviembre de 1910  
TÍTULO: *El hombre de mundo*  
AUTOR: Ventura de la Vega  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada 1910/11. Función de gala

FECHA: 18 de Diciembre de 1910  
TÍTULO: *En Flandés se ha puesto el sol*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Drama histórico en verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 9 de Febrero de 1911  
TÍTULO: *La flor de la vida*  
AUTOR: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero  
GÉNERO: comedia costumbrista  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 20 de marzo de 1911  
TÍTULO: *Yo he puesto una pica en Flandes*  
AUTOR: Luis Gabaldón y Rafael Santa Ana  
GÉNERO: Parodia de En Flandes se ha puesto el sol, de Eduardo Marquina  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 26 de Marzo de 1911  
TÍTULO: *La cena de las burlas*  
AUTOR: Sem Benelli  
TRADUCTOR: Ricardo J. Catarineu  
GÉNERO: Comedia en tres actos y en verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 8 de Abril de 1911  
TÍTULO: *El palacio triste*  
AUTOR: Gregorio Martínez Sierra  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

#### CAMPAÑA DE CÉCILE SOREL

FECHA: 10 de Abril de 1911  
TÍTULO: *La rencontre*  
AUTOR: Mr. Bertou  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Georges Grand  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de la compañía francesa de Cécile Sorel y Georges Grand

FECHA: 17 de Abril de 1911  
TÍTULO: *Magda*  
AUTOR: Hermann Sudermann  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Georges Grand

FECHA: 20 de Abril de 1911  
TÍTULO: *Demi-monde*  
AUTOR: Alexandre Dumas (hijo)  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Georges Grand

FECHA: 30 de Abril de 1911  
TÍTULO: *La raza*  
AUTOR: Manuel Linares Rivas  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Emilio Thuillier

FECHA: 14 de Mayo de 1911  
TÍTULO: *La chocolatería*  
TÍTULO ORIGINAL: *La petite chocolatière*  
AUTOR: Paul Gavault  
TRADUCTOR: Joaquín Arimón  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: La representación de la obra finalizó con la interpretación de La Alcadesa de Pastrana, poema de Eduardo Marquina

#### CAMPAÑA DE FERRUCCIO CARAVAGLIA

FECHA: 21 de Mayo de 1911  
TÍTULO: *El Cardenal*  
AUTOR: Sr. Traversi  
TRADUCTOR: Adaptación de la novela homónima del Sr. Pasker  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña de la compañía de Ferruccio Caravaglia. Función de gala

FECHA: 25 de Mayo de 1911  
TÍTULO: *La fine di Sodoma*  
AUTOR: Hermann Sudermann  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 28 de Mayo de 1911  
TÍTULO: *El Capitán fracasa*  
AUTOR: Sr. Teo  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 30 de Mayo de 1911  
TÍTULO: *Beethoven*  
AUTOR: Sr. Fauchon  
TRADUCTOR: Sr. Stechetti  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 31 de Mayo de 1911  
TÍTULO: *Rey Lear*  
TÍTULO ORIGINAL: *King Lear*  
AUTOR: William Shakespeare  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 1 de Junio de 1911  
TÍTULO ORIGINAL: *Papá excelencia*  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 3 de Junio de 1911  
TÍTULO: *Tristán e Isolda*  
AUTOR: Richard Wagner  
TRADUCTOR: Ettore Mochino  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 5 de Junio de 1911  
TÍTULO ORIGINAL: *La morte civile*  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Ferruccio Caravaglia  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 21 de Diciembre de 1911  
TÍTULO: *El Alcázar de las perlas*  
AUTOR: Francisco Villaspesa  
GÉNERO: Drama histórico en verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
ESCENÓGRAFO: Manuel Amorós y Julio Blancas

FECHA: 23 de Enero de 1912  
TÍTULO: *Doña Desdenes*  
AUTOR: Manuel Linares Rivas  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

#### CAMPAÑA DE MARTHE RÉGNIER

FECHA: 26 de Enero de 1912  
TÍTULO: *L'amour veille*  
AUTOR: Robert de Flers y A. de Caillevet  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Marthe Régnier  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de la compañía francesa de Marthe Régnier. Función única

FECHA: 27 de Enero de 1912  
TÍTULO: *La petite chocolatière*  
AUTOR: Paul Gavault  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Marthe Régnier  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 29 de Enero de 1912  
TÍTULO: *Mon ami Teddy*  
AUTOR: André Rivoire y Lucien Besuard  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Marthe Régnier  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 14 de Febrero de 1912  
TÍTULO: *El rey trovador*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 5 de marzo de 1912  
TÍTULO: *La marquesa Rosalinda*  
AUTOR: Ramón del Valle-Inclán  
GÉNERO: Farsa  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 15 de Marzo de 1912  
TÍTULO: *La posteridad*  
AUTOR: Sr. Micho y Sr. Sotillo  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 24 de Marzo de 1912  
TÍTULO: *El aventurero*  
TÍTULO ORIGINAL: *L'aventurier*  
AUTOR: Alfred Capus  
TRADUCTOR: Ricardo Blasco  
GÉNERO: Comedia burguesa  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 8 de Abril de 1912  
TÍTULO: *Malvaloca*  
AUTOR: J. y S. Álvarez Quintero  
GÉNERO: Comedia costumbrista en tres actos  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de María Guerrero

FECHA: 22 de Abril de 1912  
TÍTULO: *La marquis de Priola*

AUTOR: Henri Lavedan  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Mr. Hertz y Mr. Coquelin  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación  
de la compañía francesa de Charles Le Bargy

FECHA: 23 de Mayo de 1912  
TÍTULO: *Los dos Pierrots*  
TÍTULO ORIGINAL: *Les deux Pierrots*  
AUTOR: Edmond Rostand  
TRADUCTOR: Ricardo J. Catarineu  
GÉNERO: Poema lírico  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 26 de Mayo de 1912  
TÍTULO: *Voces de gesta*  
AUTOR: Ramón del Valle-Inclán  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 30 de Mayo de 1912  
TÍTULO: *El amigo Teddy*  
AUTOR: Rivoir y Besnard  
TRADUCTOR: Antonio Palomero  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Emilio Thuillier

FECHA: 17 de Noviembre de 1912  
TÍTULO: *Malvaloca*  
AUTOR: J. y S. Álvarez Quintero  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración  
de la temporada de 1912/13

FECHA: 28 de Noviembre de 1912  
TÍTULO: *La noche del sábado*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Reposición en homenaje  
a Jacinto Benavente

FECHA: 23 de Diciembre de 1912  
TÍTULO: *Veletas*  
AUTOR: Eusebio de Gorbea  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 31 de Diciembre de 1912  
TÍTULO: *El misterio del cuarto amarillo*  
TÍTULO ORIGINAL: *Le mystère de la chambre  
jaune*  
AUTOR: Gaston Leroux  
TRADUCTOR: "Gil Parrado"  
GÉNERO: Melodrama policíaco  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 14 de Febrero de 1913  
TÍTULO: *Cuando florezcan los rosales*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Comedia in verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 21 de Febrero de 1913  
TÍTULO: *El caprichito*  
AUTOR: Sr. Fernández del Villar

GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 3 de Marzo de 1913  
TÍTULO: *Mamá*  
AUTOR: Gregorio Martínez Sierra  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 11 de Marzo de 1913  
TÍTULO: *Farsa de amor*  
AUTOR: Ricardo Catarineu  
GÉNERO: Comedia lírica  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 22 de Marzo de 1913  
TÍTULO: *Por los pecados del Rey*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Drama histórico in verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

#### CAMPAÑA DE FÉLIX HUGUENET

FECHA: 12 de Abril de 1913  
TÍTULO: *La robe rouge*  
AUTOR: Eugène Brieux  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Félix Huguenet  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación  
de la compañía francesa de Félix Huguenet  
y Mme. Géniat. Función única

FECHA: 13 de Abril de 1913  
TÍTULO: *Les Flambeaux*  
AUTOR: Henri Bataille  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Félix Huguenet  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 14 de Abril de 1913  
TÍTULO: *Le secret de Polichinelle*  
AUTOR: Pierre Wolff  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Félix Huguenet  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 15 de Abril de 1913  
TÍTULO: *Les Marionnettes*  
AUTOR: Pierre Wolff  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Félix Huguenet  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 16 de Abril de 1913  
TÍTULO: *Le foyer*  
AUTOR: Octave Mirbeau y Mr. Nathauson  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Félix Huguenet  
TIPO DE FUNCIÓN: Última función  
de la campaña de Félix Huguenet y Mm. Géniat

#### CAMPAÑA DE ROSARIO PINO

LISTA DE LA COMPAÑÍA  
Actrices: *Emilia Domínguez; Adela Garzón;  
María Luisa Goróstegui; Consuelo León;  
Isabel Más; Carlota Pazo; María Pazo;  
Rosario Pino; Concepción Robles; Adriana Robles;  
Dora Sánchez*  
Actores: *Luis Aguadín; José Cañizares;*

*Juan Ginestal; Guillermo Mancha;  
Luis Martínez Tovar; Enrique Moreno;  
Mariano Ozores; José Portillón; Modesto Rivas;  
Alberto Serrano; Emilio Valenti; Ricardo Vargas*

FECHA: 8 de Octubre de 1913  
TÍTULO: *Sacrificios*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación  
de la compañía de Rosario Pino e inauguración  
de la temporada de 1913/14.

FECHA: 15 de Octubre de 1913  
TÍTULO: *Mirandolina (La Locandiera)*  
AUTOR: Carlo Goldoni  
TRADUCTOR: Cristóbal de Castro  
GÉNERO: Comedia

FECHA: 26 de Octubre de 1913  
TÍTULO: *Los que esperan*  
AUTOR: Antonio Fernández Lera  
GÉNERO: Comedia

FECHA: 14 de Noviembre de 1913  
TÍTULO: *El retablo de Agrillano*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Drama religioso fantástico  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración  
de la temporada oficial por María Guerrero  
y Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 12 de Diciembre de 1913  
TÍTULO: *La malquerida*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Drama in tres actos  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 24 de Enero de 1914  
TÍTULO: *La Virgen del mar*  
AUTOR: Santiago Rusiñol  
TRADUCTOR: Gregorio Martínez Sierra  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 6 de Febrero de 1914  
TÍTULO: *Doña María de Padilla*  
AUTOR: Francisco Villaespesa  
GÉNERO: Drama histórico in verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 20 de Febrero de 1914  
TÍTULO: *La fuerza del mal*  
AUTOR: Manuel Linares Rivas  
GÉNERO: Drama de tesis  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 14 de Marzo de 1914  
TÍTULO: *Yo amo... tú amas*  
AUTOR: Sr. López Montenegro  
GÉNERO: Monólogo  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 25 de Marzo de 1914  
TÍTULO: *El destino manda*  
TÍTULO ORIGINAL: *Le destin est maître*  
AUTOR: Paul Hervieu  
TRADUCTOR: Jacinto Benavente

GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 21 de Abril de 1914  
TÍTULO: *Alceste*  
AUTOR: Benito Pérez Galdós  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de María Guerrero

**CAMPAÑA DE MARGARITA XIRGU  
LISTA DE LA COMPAÑÍA**

Actrices: *Amparo Álvarez Segura; Cecilia Coy; Adela Coy; Isabel Luna; Celia Ortiz; Julia Riazar; María de las Rivas; Julia Sala; Josefina Santalucía; Josefa Segura; Margarita Xirgu*  
Actores: *Francisco Barraycoa; Manuel Fernández; Federico Gorritx; José Lucio; Vicente Morales; Julio Ordóñez; Miguel Ortín; Ricardo Puga; José Rivero; Leovigildo Ruiz-Tatay; Fernando Sala; José Soler; Fernando Villalonga*

FECHA: 8 de Mayo de 1914  
TÍTULO: *El patio azul*  
AUTOR: Santiago Rusiñol  
TRADUCTOR: Eduardo Marquina y Sr. Peña  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña de Margarita Xirgu. Función doble

FECHA: 8 de Mayo de 1914  
TÍTULO: *Electra*  
AUTOR: Hoffmannsthal  
TRADUCTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña de Margarita Xirgu. Función doble

FECHA: 10 de Mayo de 1914  
TÍTULO ORIGINAL: *L'Aigrette*  
AUTOR: Dario Niccodemi  
TRADUCTOR: Sr. Gómez Carrillo  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu

FECHA: 16 de Mayo de 1914  
TÍTULO: *El destino manda*  
TÍTULO ORIGINAL: *Le destin est maître*  
AUTOR: Paul Hervieu  
TRADUCTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Drama en dos actos  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 20 de Mayo de 1914  
TÍTULO: *Salomé*  
AUTOR: Oscar Wilde  
TRADUCTOR: Joaquín Peña  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu

FECHA: 30 de Noviembre de 1914  
TÍTULO: *Las Flores de Aragón*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Drama histórico en cuatro actos y verso

DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada de 1914/15

FECHA: 20 de Diciembre de 1914  
TÍTULO: *La garra*  
AUTOR: Manuel Linares Rivas  
GÉNERO: Comedia dramática en dos actos  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 24 de Diciembre de 1914  
TÍTULO: *La Danza de los Macabeos*  
AUTOR: Joaquín Belda  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 11 de Enero de 1915  
TÍTULO: *Una mujer*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Comedia en tres actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 18 de Enero de 1915  
TÍTULO: *Castilla Madre*  
AUTOR: Alberto Valero Martín  
GÉNERO: Poema rústico en verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 25 de Enero de 1915  
TÍTULO: *El hombre que asesinó*  
TÍTULO ORIGINAL: *L'Homme qui assassina*  
AUTOR: Pierre Frondaie  
TRADUCTOR: "Gil Parrado" (seudónimo de Antonio Palomero Dechado)  
GÉNERO: Melodrama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 4 de Marzo de 1915  
TÍTULO: *El collar de estrellas*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

**CAMPAÑA DE MARGARITA XIRGU**

FECHA: 13 de Abril de 1915  
TÍTULO: *El amor tardío*  
AUTOR: Alberto Insúa y Alfonso H. Catá  
GÉNERO: Drama en tres actos  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu

FECHA: 19 de Abril de 1915  
TÍTULO: *El tercer marido*  
AUTOR: Sabatino López  
TRADUCTOR: Ricardo J. Catarineu  
GÉNERO: Comedia en tres actos  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu

FECHA: 27 de Abril de 1915  
TÍTULO: *La Patria chica*  
AUTOR: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero  
GÉNERO: Zarzuela en un acto  
MÚSICA: Ruperto Chapí  
DIRECTOR DE ORQUESTA: Maestro Faixá  
TIPO DE FUNCIÓN: Función a beneficio del Taller de Santiago de Compostela. Función de gala

FECHA: 27 de Abril de 1915  
TÍTULO: *La fuerza bruta*

AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia en un acto y dos cuadros  
TIPO DE FUNCIÓN: Función a beneficio del Taller de Santiago de Compostela. Función de gala

FECHA: 27 de Abril de 1915  
TÍTULO: *Molinos de viento*  
AUTOR: Luís Pascual Frutos  
MÚSICA: Pablo Luna  
DIRECTOR DE ORQUESTA: Maestro Faixá  
TIPO DE FUNCIÓN: Función a beneficio del Taller de Santiago de Compostela. Función de gala

FECHA: 27 de Abril de 1915  
TÍTULO: *El amor es frágil*  
AUTOR: Maestro Faixá  
GÉNERO: Canción  
MÚSICA: Maestro Faixá  
DIRECTOR DE ORQUESTA: Maestro Faixá  
TIPO DE FUNCIÓN: Función a beneficio del Taller de Santiago de Compostela. Función de gala

**CAMPAÑA DE MARGARITA XIRGU**

FECHA: 3 de Mayo de 1915  
TÍTULO: *Acara*  
AUTOR: Eugenio Sellés  
GÉNERO: Drama en tres actos  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu

FECHA: 10 de Mayo de 1915  
TÍTULO: *Sirenas mudas*  
AUTOR: Ramón Goy de Silva  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu  
TIPO DE FUNCIÓN: Función a beneficio de Ricardo Puga, primer actor de la compañía de Margarita Xirgu

FECHA: 14 de Mayo de 1915  
TÍTULO: *La cortina verde*  
AUTOR: Sr. Dantas  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Margarita Xirgu  
TIPO DE FUNCIÓN: Última función de la campaña de Margarita Xirgu

**CAMPAÑA DE FRANCISCO MORANO**

**LISTA DE LA COMPAÑÍA:**  
Actrices: *Mariana Antón; Amparo Fernández-Villegas; Pura Fernández Villegas; Juan Gil Andrés; Pilar Martín Gómez; María G. Movellán; Elena Rodríguez; Margarita Robles; María Robles; María Santoncha; Julia Salamanca*  
Actores: *Juan Aguado; Ernesto Álvarez; Gaspar Campos; Benito Cobeña; José Latorre; Manuel Marín; Francisco Morano; José María de Monteaquedo; José Morera; Víctor Pastor; José Ramírez; Rafael Rivelles*  
Apuntadores: *Vicente Serrano; Julián Arenas*  
Pintores Escenógrafos: *Rovescalli; Murriel; Amorós y Blancas*  
Atrezzo y Sastretería: *Francisco Román*  
Maquinista: *Luis Antonet*  
Representante: *Manuel Domínguez*

FECHA: 10 de septiembre de 1915  
TÍTULO: *Señora ama*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Drama rural  
DIRECCIÓN: Francisco Morano  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña de Francisco Morano

FECHA: 20 de Septiembre de 1915  
TÍTULO: *El negocio es el negocio*  
TÍTULO ORIGINAL: *Les affaires sont les affaires*  
AUTOR: Octave Mirbeau  
TRADUCTOR: Carlos de Batlle  
GÉNERO: Comedia Dramática en tres actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Francisco Morano  
TIPO DE FUNCIÓN: Obra exclusiva de la compañía de Francisco Morano

FECHA: 10 de Octubre de 1915  
TÍTULO: *El intérprete de Hamlet*  
AUTOR: Felipe Sassone  
GÉNERO: Tragicomedia en cuatro actos y un prólogo  
DIRECCIÓN: Francisco Morano

FECHA: 15 de Octubre de 1915  
TÍTULO: *La llamada*  
AUTOR: Enrique Kistermarkes  
TRADUCTOR: Federico Reparaz  
GÉNERO: Comedia dramática en tres actos y en prosa  
DIRECCIÓN: Francisco Morano  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 16 de Octubre de 1915  
TÍTULO: *La tizona*  
AUTOR: Enrique López de Alarcón y Ramón de Godoy  
GÉNERO: Drama romántico en cuatro actos y en verso  
DIRECCIÓN: Francisco Morano  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única.

FECHA: 20 de Diciembre de 1915  
TÍTULO: *El duque de El*  
AUTOR: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero  
GÉNERO: Comedia Romántica  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la temporada oficial por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 7 de Enero de 1916  
TÍTULO: *El Cometa*  
AUTOR: Ricardo Baroja  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 10 de Enero de 1916  
TÍTULO: *La casa de los crimenes*  
AUTOR: Sr. García Álvarez y Muñoz Seca  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

#### CAMPAÑA DE LUCIEN GUITRY

FECHA: 11 de Enero de 1916  
TÍTULO: *La griffe*

AUTOR: Henri Bernstein  
GÉNERO: Drama en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Lucien Guitry  
TIPO DE FUNCIÓN: Representación extraordinaria realizada por la compañía francesa del Teatro de la Porte-Saint-Martin (París)

FECHA: 13 de Enero de 1916  
TÍTULO ORIGINAL: *L'émigré*  
AUTOR: Paul Bourget  
GÉNERO: Drama en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Lucien Guitry  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 14 de Enero de 1915  
TÍTULO ORIGINAL: *Samson*  
AUTOR: Henri Bernstein  
GÉNERO: Drama en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Lucien Guitry  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 15 de Enero de 1915  
TÍTULO ORIGINAL: *La Massière*  
AUTOR: Jules Lemaître  
GÉNERO: Comedia en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Lucien Guitry  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 16 de Enero de 1916  
TÍTULO: *L'Abbé Constantin*  
AUTOR: Ludovic Halévy y Pierre Decourcelle  
TRADUCTOR: Luis Valdés  
GÉNERO: Comedia en tres actos.  
Adaptación teatral basada en la novela homónima de Ludovic Halévy  
DIRECCIÓN: Lucien Guitry  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 17 de Enero de 1916  
TÍTULO: *La leona de Castilla*  
AUTOR: Francisco Villaspesa  
GÉNERO: Drama histórico en tres actos y en verso  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 14 de Febrero de 1916  
TÍTULO: *Campo de armijo*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 20 de Marzo de 1916  
TÍTULO: *Viva el difunto*  
AUTOR: Tomás Luceño  
GÉNERO: Sainete  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 30 de Marzo de 1916  
TÍTULO: *El Gran Capitán*  
AUTOR: Eduardo Marquina  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 12 de Abril de 1916  
TÍTULO: *La túnica amarilla*  
AUTOR: Georges Hazelton y Harrys Beurims  
TRADUCTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Drama

DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Beneficio de Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 15 de Mayo de 1916  
TÍTULO: *Clitemnestra*  
AUTOR: Esquilo  
TRADUCTOR: Ambrosio Carrión  
GÉNERO: Tragedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

#### CAMPAÑA DE ALBERT BRASSEUR Y JEAN COQUELIN

FECHA: 25 de Mayo de 1916  
TÍTULO: *Les deux écoles*  
AUTOR: Alfred Capus  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Albert Brasseur y Jean Coquelin  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de la compañía francesa de Albert Brasseur y Jean Coquelin

FECHA: 26 de Mayo de 1916  
TÍTULO: *Triplepatte*  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Jean Coquelin  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 27 de Mayo de 1916  
TÍTULO: *Ma tante d'Honneur*  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Albert Brasseur y Jean Coquelin  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 28 de Mayo de 1916  
TÍTULO: *Petit Café*  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Albert Brasseur y Jean Coquelin  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 29 de Mayo de 1916  
TÍTULO: *L'Institut de Beauté*  
AUTOR: Alfred Capus  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Albert Brasseur y Jean Coquelin  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

FECHA: 30 de Mayo de 1916  
TÍTULO: *La petite fonctionnaire*  
AUTOR: Alfred Capus  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Albert Brasseur y Jean Coquelin  
TIPO DE FUNCIÓN: Función única

CAMPAÑA MARGARITA XIRGU Y FRANCISCO FUENTES  
LISTA DE LA COMPAÑÍA  
Actrices: Amparo Álvarez Segura;  
Sra. Bravo; Julia Mesa; Julia Rianza;  
Rafaela Satorres; Sra. Santaularia; Josefina Segura;  
Margarita Xirgu  
Actores: Sr. Álvarez; Francisco Barrycoa;  
Pedro Cabré; Sr. Casanova; Francisco Fuentes;  
Federico Gómez; Vicente Morales; Miguel Ortiz;  
José Ramón Rivero; José Soler

FECHA: 5 de Octubre de 1916  
TÍTULO: *La hija de Jorio*

TÍTULO ORIGINAL: *La figlia de Iorio*  
AUTOR: Gabriele D'Annunzio  
TRADUCTOR: Felipe Sassone  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de la compañía de Margarita Xirgu y Francisco Fuentes

FECHA: 16 de Octubre de 1916  
TÍTULO: *Marianela*  
AUTOR: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.  
Adaptación de la novela homónima de Galdós  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes

FECHA: 2 de Enero de 1917  
TÍTULO: *La mujer desnuda*  
TÍTULO ORIGINAL: *La Femme nue*  
AUTOR: Henri Bataille  
TRADUCTOR: Alfonso Hernández Catá  
GÉNERO: Drama en cuatro actos  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes

FECHA: 6 de Enero de 1917  
TÍTULO: *Gente conocida*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes

FECHA: 19 de Enero de 1917  
TÍTULO: *La Chiquilla*  
TRADUCTOR: J. J. Allende y José Rosales  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes

FECHA: 8 de Febrero de 1917  
TÍTULO: *La lima de fuego*  
AUTOR: Ramón López Montenegro  
GÉNERO: Entremés  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes

FECHA: 23 de Marzo de 1917  
TÍTULO: *El mal que nos hacen*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes  
TIPO DE FUNCIÓN: Última función de la campaña de Margarita Xirgu y Francisco Fuentes

CAMPAÑA DE IRENE LÓPEZ HEREDIA Y ERNESTO VILCHES  
LISTA DE LA COMPAÑÍA  
Actrices: *Milagros Alaxá; María Canelé; Magdalena Dueñas; Carmen Escalera; Carmen González; Irene López Heredia; Ana Navacerrada; Mercedes Sampedro; Úrsula Zamacois*  
Actores: *Alfredo Alaix; Manuel Arbó; Ceferino Barrajón; Héctor Codina; Pedro González; José Olózaga; Agustín Povedano; Luis Reig; Ignacio Salamanca; Antonio Suárez; Agustín del Valle; Ernesto Vilches*

FECHA: 12 de Abril de 1917  
TÍTULO: *El glorioso triunfo*  
AUTOR: Arnold Bennet  
TRADUCTOR: Carlos Dotesio y Enrique Arroyo  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Ernesto Vilches  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de la compañía de Irene López Heredia y Ernesto Vilches

FECHA: 26 de Noviembre de 1917  
TÍTULO: *Campo de armijo*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
TIPO DE FUNCIÓN: Presentación de Carlos Díaz de Mendoza y Guerrero como nuevo miembro de la compañía e inauguración de la temporada oficial

FECHA: 4 de Diciembre de 1917  
TÍTULO: *La Enemiga*  
TÍTULO ORIGINAL: *La Nemica*  
AUTOR: Dario Niccodemi  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 1 de Enero de 1918  
TÍTULO: *El Bandido*  
AUTOR: Sr. Insúa y Sr. Cara.  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 8 de Enero de 1917  
TÍTULO: *El último pecado*  
AUTOR: Pedro Muñoz Seca  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 1 de Febrero de 1917  
TÍTULO: *Estrazilla*  
AUTOR: José Ortega Munilla.  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 8 de Febrero de 1917  
TÍTULO: *Gloria y familia*  
AUTOR: Antonio Domínguez  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: 21 de Febrero de 1917  
TÍTULO: *La mujer X*  
AUTOR: Alexandre Bisson  
TRADUCTOR: Alfonso Dánvila  
GÉNERO: Melodrama judicial  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

FECHA: Marzo de 1917  
TÍTULO: *Los caborros*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza  
ESCENÓGRAFO: Sr. Garay

CAMPAÑA DE MARGARITA XIRGU

FECHA: 19 de Abril de 1917  
TÍTULO: *El dragón de fuego*  
AUTOR: Jacinto Benavente  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes  
TIPO DE FUNCIÓN: Inauguración de la campaña de Margarita Xirgu

FECHA: 8 de Mayo de 1917  
TÍTULO: *Santa Juana de Castilla*  
AUTOR: Benito Pérez Galdós  
GÉNERO: Drama  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes

FECHA: 25 de Mayo de 1917  
TÍTULO: *El otro peligro*  
AUTOR: Maurice Donnay  
TRADUCTOR: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero  
GÉNERO: Comedia  
DIRECCIÓN: Francisco Fuentes  
TIPO DE FUNCIÓN: Función a beneficio de Margarita Xirgu





**Nathalie Cañizares Bundorf** es Licenciada en Estudios Teatrales por la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle (Paris). Como investigadora teatral ha publicado numerosos artículos en las revistas *Études Théâtrales* (Bélgica) y *ADE-Teatro*. Así mismo ha traducido obras de Adolphe Appia (*La obra de arte viviente*, *La música y la puesta en escena*) y Denise Bonale (*Retrato de familia*) y participa habitualmente en seminarios y conferencias, de entre los que cabe destacar: Dramaturgia de la puesta en escena (Medina del Campo, 1998), Teatro español en Iberoamérica (Buenos Aires, 1999) y el XVIII Festival Don Quijote de Teatro Hispánico (París, 1999).





MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CULTURA

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA



**Centro de  
Documentación  
Teatral**

Edición realizada en colaboración con:



ISBN 84-87583-33-4



9 788487 583333