



ABRIR CAPÍTULO IV TOMO I

V - DEL INTERES RENOVADO A LA OFICIALIDAD Y EL CONSUMO (1978/79 - 1989)

5.1 EL ULTIMO TEATRO ESPAÑOL

La situación del teatro en España durante la última década presenta una serie de curiosas características, tan diferentes de las vistas y comentadas hasta ahora, que justifican por sí mismas el poder hablar de una nueva etapa tanto en lo que se refiere al teatro en general como al clásico en particular. Decimos características curiosas porque desde 1980 a nuestros días se viene produciendo sobre los escenarios españoles una sorprendente paradoja. Tal vez nunca como en estos últimos años ha contado el teatro español con una profusión de medios materiales y financieros tan sólida y continua, nunca había sido tan grande y decisiva la intervención del Estado, pocas veces habían sido tan frecuentes los "acontecimientos" escénicos, nunca se había contado con tal número de festivales, certámenes y jornadas. Pero frente a esa realidad aparentemente ostentosa, nunca tampoco había afrontado la escena española mayores problemas y desequilibrios: precariedad ya crónica de la empresa privada (que compite desfavorablemente con los precios

subvencionados de los cada vez más numerosos teatros públicos), sometimiento de éstos últimos a las directrices de una determinada política cultural, dependencia económica de la Administración... Dos son, sin embargo, los rasgos que, en última instancia, caracterizan -creemos que con precisión- al teatro español de los años ochenta, ambos íntimamente imbricados entre sí: de una parte, la conversión del espectáculo teatral en un fenómeno a medio camino entre el "acto cultural" (en la misma medida en que puede serlo una exposición pictórica, la presentación de un libro famoso o un ciclo de conferencias) y el objeto -prestigioso- de consumo; de otra, la ausencia, cada vez más pronunciada, de nuevos autores y nuevos títulos en la cartelera comercial (lo que no significa que no existan, sino, sencillamente, que no hay estrenos en el más estricto sentido de la palabra).

En nuestros días, el teatro ha dejado de ser -al menos en España- tanto un medio de comunicación de masas, como una forma mayoritaria de diversión, papeles ambos que en un pasado no excesivamente remoto, desempeñó con generosidad. En lo primero, perdió definitivamente su batalla contra la televisión; en lo segundo, contra el cine, los deportes y la música moderna. La relación del teatro en general (haciendo abstracción de géneros, tendencias y técnicas) con la sociedad en la que se desenvuelve ha variado. Difícilmente podrá verse en estos momentos a unos espectadores que acudan a una sala a dejarse adoctrinar, a escuchar -disimulado en forma de tragedia, comedia o drama- un sermón ideológico, político o social, un "mensaje". Es cierto que ello sigue sucediendo en determinadas ocasiones, como también que

existe todavía (y con una excelente salud) un teatro fundamentalmente lúdico (ya se trate de la revista de Lina Morgan, de los Dimonis de "Els Comediants", del mimo de "El Tricicle"...). Buena parte de la producción teatral española se orienta, sin embargo, hacia otro destino: el del puro consumo de productos estéticamente valiosos, que, además, por su origen histórico remoto -los clásicos-, por el trabajo de intérpretes y profesionales cualificados, por la aureola de sus autores -los de la guerra, los del exilio, los prohibidos por el régimen de Franco...-, por la aparatosidad del montaje, o por ser géneros que antaño fueron exclusivos de determinadas clases sociales (la ópera, el ballet), proporcionan a su receptor prestigio social¹ (real o puramente figurado en su imaginación). Cuentan, pues, poco las intenciones con las que el montaje se llevó a cabo. Predomina la recepción pasiva, esteticista, cada vez más impermeable a los "mensajes". Se admira la obra de teatro como se admira un cuadro. La risa -si hay buen humor- y el aburrimiento -si no hay nada o hay demasiado- son las únicas reacciones perceptibles. No es, por tanto, de extrañar que un público minoritario en relación con el que congregan otros actos sociales, a-crítico y desapasionado, prime al autor consagrado por el tiempo, al autor que aun ofreciendo "mensajes" de validez humana universal, lo hace ya -e inevitablemente- de manera descircunstancializada, inactual, por muchas semejanzas que pueda haber entre su tiempo y el nuestro. Por eso se sigue reponiendo a Moratín, a Zorrilla, a Echegaray y a Guimerá. Por eso los

¹ Todo lo cual no es sino índice de un profundo cambio generacional de ideas y valores sociales, cuya comprobación y justificación no podemos abordar aquí. Hemos de contar simplemente con su existencia.

autores de primer tercio de siglo mantienen, desde 1980, una presencia constante en la cartelera madrileña. Por eso los autores antiguos, medievales, renacentistas y barrocos han conocido un renovado auge sobre las tablas españolas. Auge que recíprocamente coincidió con una progresiva desaparición de nombres nuevos.

Es difícil que un autor novel llegue al público. Primero porque, como ya hemos dicho no interesa -no parece interesar- un teatro conflictivo, problemático, inmerso en la actualidad circundante. En segundo, porque la precariedad de la empresa privada y las fuertes inversiones del teatro público necesitan de obras consagradas, sin riesgos, de éxito seguro o fácilmente asegurable. Con lo cual se cierra el círculo. El público no demuestra interés por conocer autores nuevos, lo que obliga a presentarle una serie cada vez más reducida de nombres conocidos, aminorándose así las posibilidades de dar a conocer una nueva dramaturgia y de que ésta llegue a interesar y cree su propio público, como ya lo tienen los clásicos, García Lorca, Alonso Millán o Lina Morgan².

Juan Ignacio Ferreras³ resumía así, en 1988, el estado escénico en que se encontraban las tendencias dramáticas españolas aparecidas durante y tras la Guerra Civil:

"1. Guerra y teatro: sus obras están ya en los libros, y parecen irrecuperables. Una excepción: Alberti.

"2. Teatro del exilio: perdido o en trance de

² Cfr. el interesante artículo de Alberto Fernández Torres "Retrato intermitente del espectador teatral", en Anuario Teatral "El Público" 1985, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986; pp. 59 a 61. El autor enumera y explica los rasgos que caracterizan al nuevo espectador madrileño: ocasional, seleccionador, mayoritariamente culto, despolitizado.

³ Juan Ignacio Ferreras, El teatro en el siglo XX (desde 1939), Madrid, Taurus, 1988; pp. 100 y 101.

perderse.

"3. Teatro ideológico de los vencedores: no parece posible su resurrección, aunque existe una cierta continuación, ya muy desideologizada, con las obras, siempre en tono cómico, de Vizcaíno Casas, Eloy Herrera, Antonio D. Olano.

"4. El teatro convencional: continúa como el primer día de aparición en la posguerra, y sus obras siguen llenando las salas. La televisión también tiene la culpa de este estado de cosas, al reponer obras que prostituyen el arte escénico.

"5. La comedia burguesa de evasión: solamente Antonio Gala continuó estrenando obras bien construidas, aunque no todas ellas pertenecen a esta tendencia. Finalmente, creemos esta tendencia en pleno declive.

"6. La renovación por el humor: las reposiciones de Jardiel Poncela no indican un signo de salud ni mucho menos, sino que subrayan la actualidad de un teatro que fue renovador hace ya cuarenta años. A notar también que no existe un teatro de humor.

"7. La renovación por el drama: al estar personificada esta tendencia por Buero Vallejo, la tendencia continúa, pero a notar, también, que Buero no tiene seguidores ni ha fundado escuela.

"8. El realismo social: a pesar de Sastre y de Lauro Olmo, creemos esta tendencia a punto de desaparecer, y quizá no por falta de autores, sino porque las circunstancias sociales y políticas son muy diferentes.

"9. Arrabal: después del fracaso de 1977, creemos muy difícil que Arrabal logre un triunfo en España.

"10. El 'Nuevo Teatro': es la tendencia que está luchando en la actualidad, por imponerse ante el público y en una sociedad que no acaba de admitirlo".

Precisamente con respecto al "Nuevo Teatro", Ruiz Ramón había escrito en el colofón a su Historia del Teatro Español del siglo XX las siguientes palabras, concebidas cuando, tras la muerte de Franco y comenzada una nueva década, aún era posible creer en un cambio al que -significativamente- se le barruntaban, no obstante, grandes dificultades:

"Difícil es predecir lo que va a suceder a esa obra terminada y no estrenada de todos estos dramaturgos ni -caso de que se estrene- cuál será la función social de una estructura dramática surgida en una situación histórica distinta a la que está en comienzos de instalación (...). Nos tememos que, en virtud de la

lógica interna del cambio histórico, la mayoría de las obras surgidas como protesta y denuncia de su presente, no puedan ya encajar en el nuevo presente, que va a exigir, sin duda, nuevas formas de confrontación e inéditas vías dramáticas de acceso a la realidad. Los nuevos autores tendrán que volverse a hacer nuevos, si no quieren quedarse en testigos de un pasado inmediato, por muy necesario y noble que su testimonio pueda ser. En todo caso, aquellos que sigan escribiendo teatro habrán vivido como dramaturgos una experiencia, a la vez histórica y estética, única: ser puestos dos veces a prueba"⁴.

Prueba a la que el paso del tiempo dio ya cumplida respuesta.

Con un carácter provisional, explícitamente reconocido, las reflexiones de César Oliva⁵ sobre el último teatro español son las que más en cuenta tienen el peso ejercido por cuarenta años de una determinada tradición teatral. Que la restitución a nuestros escenarios de los autores "perdidos" del franquismo fue sólo un "acto testimonial, de agradecimiento a los servicios prestados" resulta para él evidente. Ningún autor anterior a 1975 -con las excepciones que más tarde veremos- fue habitual en nuestras carteleras: "el nuevo teatro español... estaba condenado porque servía informaciones propias de unos años que nadie quería recordar, sin lograr hechos estéticos relacionados con ese tiempo de transición", en el que era preciso encontrar nuevos códigos de expresión no adaptados a la censura. Por otra parte desaparecieron numerosos grupos independientes que en la década anterior habían proporcionado a los nuevos autores unos circuitos de estreno y difusión. Su lugar intentó ser pronto

⁴ Francisco Ruiz Ramón, op. cit.; p. 574.

⁵ Cfr. César Oliva, El teatro desde 1936, cap^a. VII "El teatro español de los ochenta"; pp. 425 a 433.

ocupado por agrupaciones estables que recibían ayuda pública y que se configuraron (a imitación del Teatre Lliure de Barcelona) como compañías de las comunidades autónomas, con programas de trabajo más o menos sólidos y con unos repertorios generalmente ya contrastados, aunque se promocionase la representación de autores vivos. Muchos de estos grupos fracasaron y desaparecieron (como el madrileño Teatro Estable Castellano, nacido del antiguo Teatro Experimental Independiente), al no contar con una infraestructura básica. Las agrupaciones verdaderamente independientes que lograron sobrevivir tuvieron que pagar el precio de una completa profesionalización, que rentabilizase al máximo sus actuaciones, tanto en lo estético como en lo económico. El componente abiertamente político que tuvieron sus representaciones en los años sesenta y setenta o desapareció por completo o quedó reducido a muy contadas e incidentales ocasiones. Y, sin embargo, pese a las dificultades existentes (sobre todo en el orden económico), y a la política de concentración inspirada desde las administraciones públicas locales (creación de sucesivos centros dramáticos en Cataluña, Valencia, Galicia, Extremadura..., el propio C.D.N. o el C.N.N.T.E.), pocas veces se ha podido contar en España con un mayor número de compañías y agrupaciones dedicadas al teatro. Los anuarios editados por la revista El Público del Centro de Documentación Teatral entre 1985 y 1989 recogieron un censo que abarcaba desde los grandes centros de producción dramática adscritos a la Administración pública (central, autonómica o municipal), hasta grupos vocacionales sin dedicación exclusiva al teatro, pasando tanto por compañías privadas dependientes de

un promotor o empresario como por los grupos estables con una infraestructura propia (como "Els Joglars", "Els Comediants" o "Dagoll-Dagom"). Un total de 429 grupos eran los registrados en 1985, 634 en 1986, 551 en 1987, 599 en 1988, 653 en 1989. Procedían geográficamente de todas las comunidades, aunque las compañías y agrupaciones andaluzas, madrileñas y catalanas contaban con una presencia más numerosa.

Esta gran riqueza cuantitativa de propuestas teatrales entrañaba beneficios y riesgos. El más evidente de los primeros era, desde luego, poder dotar a casi todo el territorio de la nación de una oferta mucho más variada que la de las décadas inmediatamente anteriores, no constante en el tiempo (excepto en las ciudades que siguieron manteniendo su condición de grandes centros dramáticos), sino agrupada las más de las veces en pequeñas temporadas y festivales. Festivales que también ampliaron su número, aunque su eficacia como medios de difusión dramática dependió obviamente de la calidad de los espectáculos presentados y de las propias aspiraciones del Festival⁶. Los hubo -los hay-, como los internacionales de Madrid, Sitges, Granada, Valladolid, Mérida, Almagro, el Iberoamericano de Cádiz o el de Otoño de la Comunidad de Madrid, que intentaron configurarse a la manera de grandes acontecimientos antológicos, reuniendo (dentro de sus diversas especialidades genéricas) grupos y compañías de renombre, que aseguren lo mejor posible un éxito artístico y económico. No es infrecuente que estos festivales

⁶ No vamos a ofrecer aquí ningún tipo de lista de los festivales de teatro aparecidos y desarrollados tras la supresión de los Festivales de España. Las recensiones más completas son las que año tras año ha venido publicando el Centro de Documentación Teatral a través de las guías y los anuarios de la revista El Público.

combinen teatro con música y danza, o que algunos incluyan piezas de género lírico. Tampoco lo es que las sesiones se vean acompañadas por algún tipo de jornadas científicas o debates. Así ha venido sucediendo, de hecho, con el Festival de Teatro Clásico de Almagro desde su primera edición en 1978. Otros festivales, de menor alcance, han servido, sin embargo, como medios de difusión teatral en su provincia, comarca o localidad. Su número, calidad e incluso periodicidad ha dependido de circunstancias siempre muy aleatorias: desde los compromisos de los grupos invitados, hasta el entusiasmo o apoyo de los patrocinadores.

El riesgo principal que acompañaba a una producción tan prolífica era evidente: lo que se ganaba en extensión podía perderse en calidad, en trabajo riguroso. Ya en una fecha tan temprana como 1980, Ricard Salvat advertía, en el caso concreto de Barcelona y Cataluña, a dónde podía conducir un frenesí teatral descontrolado y sin planificación:

"Cada vez pasan más y más cosas en Barcelona. Aunque las gentes de teatro prefieren seguir siendo cabeza de sardina que cola de león, lo que atomiza de una manera alarmante y progresiva los esfuerzos; uno no puede dejar de preguntarse qué pasaría en este país si los programadores culturales canalizaran toda esta vitalidad. Los señores de la Generalitat, del Ayuntamiento de Barcelona, de los Ayuntamientos de las otras ciudades catalanas, de la Diputación, de La Caixa, de las otras Cajas de Ahorros, de la Fundació Bofill, de la Fundació Miró, de las diversas entidades culturales, tienen la palabra. El tiempo pasa y no hacen nada. En vez de posibilitar que surja un gran león en el teatro catalán permiten sólo que haya bancos de sardinas"⁷.

⁷ Juicio valorativo sobre el teatro en Cataluña de Ricard Salvat, en Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1980). Valladolid, ed. del autor, 1981; p. 289.

Tres años después, Francisco Alvaro insistía en el mismo punto, refiriéndose esta vez a toda España:

"El lector que acostumbre a seguir los festivales que en España se celebran (...), comprobará cómo muchos de ellos se repiten en su programación y participación de grupos. Estos proliferan asombrosamente, cada año; tengo registrados más de 200 en las 17 Comunidades Autónomas, sin contar Madrid y Cataluña, que sumarán otros tantos. No diré cómo sostener económicamente estas agrupaciones teatrales, sino ni siquiera coordinarlas (...), y cómo, por otra parte, procurar una selección para que los festivales no se conviertan en repetición tópica y superflua. Y en cuanto al teatro vocacional -llámese de cámara o independiente- la proliferación a la que hemos aludido deberá también someterse a una selección rigurosa al discernir proyectos y propósitos (siempre animados de las mejores intenciones), calificaciones, concesión de ayudas o subvenciones con criterios rigurosos y exigentes y atendiendo a la calidad artística y 'profesionalidad' probada, sin lo cual toda tentativa de renovar o mejorar, cuando menos, la variopinta actividad escénica de estas agrupaciones, resultará ineficaz y, quizás, contraproducente"⁸.

La cuestión se mantendría viva en los años siguientes. En 1986, Juanjo Guerenabarrena iniciaba su artículo "La estrategia de los festivales"⁹ afirmando que de los dichos festivales "no se llegará a saber si son un remedio contra la pertinaz (son ya varios siglos de lo mismo) crisis teatral o una demostración palpable de que la escena camina por los senderos de la recuperación. Lo cierto es que nunca hubo tantos festivales como ahora y que nunca el público acudió con tanto afán al requerimiento de certámenes, muestras, jornadas o congresos". A esas alturas y ya con casi diez años de producción dedicada a

⁸ Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1983). Valladolid, ed. del autor, 1984; pp. 290 y 291.

⁹ En Anuario Teatral "El Público" 1986. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1987; p. 283.

este tipo de acontecimientos, nueve eran los festivales de mayor peso específico, tanto por su repercusión artística como por su dotación presupuestaria: los de Valladolid y Granada (dedicados preferentemente al teatro de vanguardia), los de Almagro y Mérida (clásicos), el Festival de Otoño de Madrid (macrofestival), y los de Madrid, Sitges, Iberoamericano de Cádiz y el Memorial Xavier Regás (certámenes misceláneos en los que tiene lugar todo tipo de estilos y tendencias). Quedan excluidos el "Grec" de Barcelona y los "Veranos de la Villa" de Madrid, por el carácter de auténticas minitemporadas que han conservado desde su creación. Casi setecientos millones de pesetas cubrieron en ese año 1986 los más de doscientos festivales repartidos por toda la geografía nacional, unos con una clara tendencia acumulativa (muchos espectáculos en pocos días -Festival de Otoño, Iberoamericano de Cádiz o Sitges-); otros, con un mayor lapso de tiempo entre estreno y estreno de los espectáculos (Almagro, Mérida o Memorial Xavier Regás). Los presupuestos para 1987 descendieron sensiblemente (excepto los del Festival de Sitges, que subieron de 19 a 30 millones).

Es difícil, en definitiva, saber qué beneficios o perjuicios reales ha aportado tamaña proliferación de festivales al teatro español. No puede asegurarse que constituyan por principio una amenaza para la cartelera habitual. Por contra, han permitido un contacto cada vez más frecuente de las compañías nacionales con otras extranjeras, favoreciendo así la entrada en España de "las corrientes más avanzadas del arte teatral mundial". Así mismo, la promoción de festivales ha supuesto mantener una oferta teatral en casi todo el territorio (bien que con sus limitaciones

-como ya apuntábamos líneas arriba-), y, sobre todo, incluir a la nación en los circuitos internacionales: "pocas producciones hay en el mundo que no puedan ser vistas en nuestro país con la rapidez necesaria, hasta hace poco totalmente desconocida".

En otro orden de cosas y como oportunamente quedó recogido en los Cuadernos "El Público", la subida al poder del Partido Socialista supuso un considerable aumento de los recursos asignados al teatro¹⁰. De los 325 millones de pesetas presupuestados para el año 1978 se pasó a 2.887 millones en 1985, desglosados de la siguiente manera: 138 millones para partidas dedicadas a la proyección internacional del teatro español; 660 millones en "acciones directas" (446 para empresas privadas, 60 para asociaciones culturales, 43 para corporaciones locales, 61 para comunidades autónomas, 50 para inversiones y gastos diversos), más el dinero empleado en la producción de espectáculos por los organismos ligados a la gestión de los Teatros Nacionales: Centro Dramático Nacional, 283,8 millones; Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 161,4 millones; Compañía Nacional de Teatro Clásico, 141,6 millones; Teatro de la Zarzuela, 713,5 millones; Ballet Nacional, 220,1 millones; Centro de Documentación Teatral, 44,4 millones. "No se incluyen ni los ingresos que estas unidades y servicios generaron con sus producciones, ni los gastos corrientes de infraestructura y personal fijo de los mismos". Los 141 millones asignados a la Compañía Nacional de Teatro Clásico -no creada todavía en el momento de hacer efectivos los presupuestos- se dedicaron a los

¹⁰ Cuadernos "El Público", nº 6, verano de 1985, pp. 13 y 14.

montajes de clásicos llevados a cabo por otros centros.

Más allá, sin embargo, de la mera consideración de las cifras, César Oliva expone en seis puntos los rasgos que han caracterizado al teatro español desde la aprobación en 1985, por el departamento de Cultura, de la Orden Ministerial de Ayudas al Teatro¹¹, que sustituyó "a la esperada Ley del Teatro, cuya gestión parecía encerrar mayores problemas de los previstos":

"a) Potenciación del teatro público. Ampliación del presupuesto del Centro Dramático Nacional, que coincide con el ingreso de España en el Mercado Común. Esta compañía ha llevado sus espectáculos a Francia, Italia, Portugal, además de América. El C.D.N. se convierte así en la principal imagen teatral de la administración.

"b) Dentro del sector público, creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que trata de investigar en formas modernas de expresión teatral, al tiempo que organiza cursos de información.

"c) En la misma línea, creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, cuya misión fundamental es la puesta en escena de textos españoles del Siglo de Oro y, en una segunda fase, del teatro universal.

"d) Reconversión del Centro de Documentación Teatral en un órgano de difusión de la cultura escénica, a través de un servicio periódico de publicaciones, en donde la revista El Público tiene especial protagonismo.

"e) Política de concertación con empresas que dispongan de local en donde desarrollar una programación constante y con reconocido interés artístico. Ello da lugar a los llamados teatros concertados, que hasta la fecha se reducen al ámbito de Madrid.

"f) Política de subvención a profesionales teatrales en general que, dadas una serie de circunstancias previas, se someten a la consideración de un Consejo Nacional del Teatro, que las estudia y distribuye"¹².

¹¹ El texto íntegro de la Orden se encuentra publicado en Cuadernos "El Público", n.º 6, pp. 42 a 47. Así mismo, entre las pp. 15 y 16, pueden encontrarse los artículos del Decreto-Ley 565 de 24 de abril de 1985 (por el que se reestructura el Ministerio de Cultura) referidos al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y dedicados a concretar la naturaleza, fines, funciones y estructura de dicho organismo.

¹² Oliva, op. cit.; p. 431.

Las consecuencias de esta situación nos remiten a los comentarios con los que abríamos este capítulo. Pocas veces ha contado el teatro español (sería más correcto decir una parte del teatro español) con mayor cantidad de medios materiales y financieros, pero las inversiones han ido dirigidas más al "gran acontecimiento" escénico que a la creación de una infraestructura alentadora de nuevos ingenios. Dentro y fuera del C.D.N. (pero siempre en el ámbito del teatro público, pues empresarios privados quedan ya muy pocos) han sido necesarios los éxitos seguros, nacionales o internacionales, para de esta forma dar prestigio una suerte de nueva cultura oficial. El teatro ha quedado, así, convertido en cuestión de Estado y éste, en el más poderoso de sus empresarios, "aunque sea a costa de producir una gran inflación de costos, necesitando, por tanto, grandes subvenciones para mantener el nuevo nivel de producción. Los autores españoles, que han visto limitada su presencia en los escenarios, pues no ofertaban el prestigio que urgían las circunstancias, han sido, y son, los que más censuran esas medidas de la administración"¹³.

En ese panorama de un teatro sin autores contemporáneos (o con muy pocos, y éstos herederos ya de tendencias dramatúrgicas muy antiguas), que cada vez más, en sus manifestaciones oficiales y genuinamente comerciales, se nos muestra como un repertorio cerrado, establecido, hasta cierto punto cosificado, en ese teatro -decimos- sólo ciertos grupos han sabido, podido o querido mantener una producción propia, nueva, alejada del mero catálogo

¹³ Oliva, op. cit.; p. 432.

de autores y títulos siempre repetidos. Desde distintos conceptos del arte dramático, "Els Joglars" (un teatro de palabra, desmitificador por imitación fiel), "Els Comediants" (un teatro lúdico de grandes espacios abiertos) o "La fura dels baus" (un teatro que destruye las convenciones del propio teatro) constituyen en este momento los mejores ejemplos de una producción original ampliamente difundida y con una general aceptación.

Para finalizar, resulta obligada ya una breve referencia a los autores que pese a todas las barreras y dificultades existentes continúan escribiendo para el teatro. Según palabras, una vez más, de César Oliva¹⁴, "constituye la dramaturgia española de finales de siglo tres bloques de autores, no definidos por sus características generales, sino por simples consideraciones cronológicas y ambientales".

El primer bloque es el constituido por aquellos autores con una producción significativa anterior a 1975, realistas, simbolistas o innovadores. De entre todos ellos, sólo Buero Vallejo y Gala han mantenido un ritmo, aunque lento, de estrenos. Los demás, cuando han logrado subir a un escenario ha sido más en virtud de un acto de restitución histórica que de una política teatral continuada, en representaciones demasiado aisladas del panorama general del teatro profesional. No obstante, hubo casos en los que se consiguieron buenos éxitos de crítica y público, como el obtenido por La taberna fantástica, de Alfonso Sastre, estrenada a finales de septiembre de 1985, con dirección de

¹⁴ Oliva, op. cit.; p. 433.

Gerardo Malla e interpretada en su papel protagonista por Rafael Alvarez "el Brujo".

Un segundo grupo es el de los autores dramáticos que se dan a conocer justo en el período histórico de la Transición, con escasos o poco significativos estrenos anteriores. "Su participación en el nuevo teatro español fue menos representativa, aunque en muchos casos llegaron a solaparse sus actividades con las de aquellos. Son dramaturgos escasamente condicionados por la censura, con un teatro poco politizado... aunque no menos comprometido socialmente"¹⁵. Buena parte de su obra fue conocida a través de publicaciones. Cada uno con sus propias características y trayectorias artísticas y estéticas, forman parte de este segundo bloque algunos nombres ya aparecidos en nuestro trabajo y otros nuevos: Francisco Nieva (nacido en 1929; escenógrafo y autor que no estrena, sin embargo, hasta 1976 -La carroza de plomo candente, El combate de Opalos y Tasia-; sin duda alguna, una de las personalidades más fascinantes del teatro español contemporáneo), Domingo Miras (1934), Miguel Signes (1935), Patricio Chamizo (1936), Teófilo Calle (1937), Francisco Melgares (1938), José Sanchís Sinisterra (1940), José Luis Alonso de Santos (1942; junto con el anterior tal vez los dos autores más comerciales; recuperador, el segundo, de la tradición del sainetismo y del costumbrismo), Alvaro del Amo (1942), Alfonso Vallejo (1943), Fernando Almena (1943), Miguel Angel Medina (1946), Jesús Alviz Arroyo (1946), Ignacio Amestoy (1947), Fermín Cabal (1948), Rodolf Sirera (1948), Sebastián Junyent (1948) y

¹⁵ Oliva, op. cit.; p. 435.

Javier Macua (1949), nombres a los que habría que añadir los de Francisco Ors, Fernando Quiñones (poeta y estudioso del flamenco), Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach (quienes suman su condición de autores a una extensa experiencia previa como actores y directores de escena).

El último grupo de autores, de los que en este trabajo sólo cabe dar una breve noticia, son los que inician su carrera dramática mucho después de la muerte de Franco. No tienen, por tanto, ningún tipo de relación ni de atadura con anómalas situaciones ya pretéritas. Su obra está escrita sin condicionamientos políticos ni estéticos, sin que cuente para nada vinculación alguna con el simbolismo o el realismo. Entre los nombres de esta auténtica vanguardia teatral española podemos contar los de Eduardo Ladrón de Guevara (1939), Manuel Gómez García (1950), Guillem Jordi Graells (1950), Miguel Alarcón (1951), José Luis Alegre Cudós (1951), Teodoro García (1952), Miguel Murillo (1953), José Luis Carrillo (1955), Antón Reixa (1957), Ernesto Caballero (1957), Paloma Pedrero (1957), Ignacio del Moral (1957), María Manuela Reina (1958), Nacho Novo (1958), Adolfo Camilo Díaz (1963), Sergi Belbel (1963), Maxi Rodríguez (1965), Ignacio García May (1965)... Todos ellos autores tendentes a la creación de un nuevo teatro literario, sin renunciar al humor como forma de expresión, y prestando atención en sus obras a los problemas actuales, aunque sin el compromiso de una militancia política o social expresa.

5.2 CLASICOS SOBRE CLASICOS

5.2.1 UNA NUEVA PUESTA EN MARCHA

Vistas, pues, las circunstancias que durante la última década han afectado al teatro español, cabe decir, a propósito de los autores y géneros estudiados, que el nuevo auge experimentado por los mismos ha tenido lugar, sin duda alguna, al amparo de los organismos oficiales o en acontecimientos auspiciados por ellos. En el año 1979 dos hechos tuvieron -según nuestro juicio- especial importancia para el asunto que nos ocupa. De una parte, la celebración en Almagro de las II Jornadas de Teatro Clásico Español (entre el 24 y el 27 de septiembre de 1979), que versaron sobre los Problemas de una lectura actual; de otra, el estreno, dentro de la programación del Centro Dramático Nacional, de Los baños de Argel, de Miguel de Cervantes, en una cuidada y espectacular adaptación de Francisco Nieva.

Las II Jornadas tuvieron, en efecto, el valor de conducir a un debate público muchas de las cuestiones que, planteadas en reseñas críticas y comentarios periodísticos, afectaban al inusitado renacimiento de los autores y obras clásicas sobre nuestros escenarios. En el programa de ponencias se entremezclaban temas concernientes a la pura investigación erudita -filológica o histórica- con otros que abordaban problemas de índole interpretativa o dramática. Participaron en aquellas reuniones John E. Varey ("Espacio escénico"), José Antonio Maravall ("Sociedad barroca y 'comedia' española"), José

María Díez Borque ("Públicos del teatro español del siglo XVII"), Juan Manuel Rozas ("Sobre la técnica del actor barroco"), Francisco Ruiz Ramón ("Teatro clásico y crítica de la sociedad"), Luciano García Lorenzo ("La comedia burlesca del siglo XVII"), Francisco Rico ("Lenguaje y acción en El caballero de Olmedo. Amor, muerte e ironía"), Francisco Nieva ("El teatro de Cervantes. Una frustración genial"), José Luis Gómez ("Problemas de actuación"), José Monleón ("Política general. Política teatral"), Andrés Amorós ("Punto de vista del crítico"), César Oliva ("Aproximación a la dramaturgia de los textos clásicos"), Nuria Espert ("Punto de vista del actor") y José Martín Recuerda ("Una génesis y tres interrogantes sobre el teatro clásico español")¹⁶. Los estudios de los profesores Varey, Maravall, Díez Borque, Rozas, García Lorenzo y Rico tuvieron un contenido fundamentalmente histórico-literario, de valoración poética de la obra y de reconstrucción de las circunstancias sociales y escénicas coetáneas. José Antonio Maravall afirmó al comienzo de su ponencia que "se podía hablar y sería apasionante hablar de este tema: en qué manera es válido y tiene sentido, el problema de la relación -y, por tanto, de la recepción- de la comedia española del siglo XVII en la sociedad de nuestros días. Para ello habría que ser más sociólogo que historiador..."¹⁷. Y, efectivamente, unos conocimientos sociológicos más específicos que los del filólogo o los del historiador del teatro son los necesarios para abordar la curiosa relación existente durante

¹⁶ Cfr. Francisco Ruiz Ramón (cord.), II Jornadas de Teatro Clásico Español (Problemas de una lectura actual). Almagro 1979. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

¹⁷ II Jornadas; pp. 37 y 38.

toda la década pasada entre un tipo de teatro, minoritario por definición a lo largo de un gran período de tiempo, y unos locales de representación llenos de público y multiplicados por todo el país. Líneas arriba hemos intentado ya un esbozo de explicación de tan sugerente fenómeno. En 1979 voces mucho más autorizadas que la nuestra por su conocimiento directo del mundo del espectáculo no renunciaron tampoco a discutir cuestiones que se presentaban con una acuciante actualidad. Francisco Ruiz Ramón planteó el problema de cómo poner a prueba el teatro clásico, afirmando que eran los propios hombres de teatro los encargados de hacerlo, huyendo a un tiempo tanto de la arqueología, como de la arbitrariedad de la adaptación, porque ambos caminos habían demostrado ser una muerte segura para el teatro clásico. Era así necesario tener siempre en cuenta la difícil relación dialéctica entre el significado pasado y el sentido presente de todo texto clásico, en el que confluían junto a la muestra de un tipo de sociedad (de manera no mimética, pero sí referencial), la expresión de sus tensiones y su crítica. Y ello sin olvidar que el propósito fundamental que animó a los autores del Barroco español era -por encima de adoctrinamientos- el de divertir a un público. Mayor interés, si cabe, podía encerrar para el historiador del teatro la opinión de José Luis Gómez, por cuanto se hallaba sustentada por una experiencia directa de actor y director escénico. Afirmó en su ponencia que España contaba con una riquísima herencia de teatro clásico, pero no con una tradición teatral:

"La presencia de una 'tradición' supone, naturalmente, que en épocas sucesivas haya existido un planteamiento adecuado de los problemas y la

preocupación de transmitir a las generaciones futuras los hallazgos propios y los testimonios del tiempo vivido. Cada generación, a su vez, se enfrenta al legado anterior con una tensión particular, conservando unas cosas y rechazando otras. La palabra 'tradición', por otra parte, tiene aspectos muy cuestionables. A menudo, como la transmisión viva es dificultosa, una interpretación literal de la 'tradición' esteriliza las obras, las momifica y genera tan sólo convenciones vacías de contenido, sin otra justificación que la de un dudoso respeto al pasado.

"Simultáneamente, cabe agregar que la tradición preserva un sentido de identidad que es necesario y que constituye una conciencia de la propia especificidad de un pueblo. Sin esta conciencia, este pueblo no puede generar obras de arte auténticas"¹⁸.

De esta forma, los hallazgos válidos hechos por las generaciones pasadas sí pueden ser transmitidos por la "tradición", por las tradiciones "de actuación", aunque es necesario reconocer "que éstas son pasajeras. Cada época ha de interpretar las obras pasadas con el espíritu que les corresponde y en el que cada presente influye"¹⁹. Al desconocimiento general del teatro clásico en España y al dilema de qué sentido debía tener su puesta en escena, se sumaba así la cuestión central de la divergencia entre el hoy y el ayer. Ante la ausencia de una tradición continua (fuera de soluciones personales) y la falta de una frecuentación mínima del tema, los problemas específicos de la actuación se presentaban (¿se siguen presentando hoy?) múltiples: la variedad de los temas y conflictos planteados en las obras (alejados además de nuestra realidad social inmediata y perceptible), la expresión literaria en verso y el "estilo" de la obra (sus cualidades dramáticas y poéticas), entre otros. ¿Qué

¹⁸ Jornadas; p. 233.

¹⁹ Jornadas; p. 234. La marca de las palabras citadas es nuestra.

soluciones se aportaban? Ante todo una potenciación de la interpretación "realista" (es decir, la adecuada al "estilo" de la obra), interaccionando los recursos físicos y psíquicos del actor:

"No es difícil entender que de muy poco sirve decir bien el verso... proyectar sonoramente la voz, o saltar como un felino, si el actor no se ha capacitado para dar vida a un carácter, a una persona, a un personaje.

"El primer problema en la aproximación a nuestros clásicos reside ahí: se los representa a menudo externamente, como si no hubiera personajes (caracteres). Y así esas obras pierden la primera de las cualidades de todo buen teatro; la capacidad de producir emociones, la capacidad de conmover"²⁰.

Puestas las bases para la construcción del personaje, sí puede abordarse ya el problema de la dicción del verso, necesitado de un difícil equilibrio entre la desmedida ilustración rítmica y lingüística y la psicologización prosificadora. Para ello el actor precisa de unas condiciones específicas. "El actor que se enfrenta al verso clásico -prosigue José Luis Gómez- ha de tener un entrenamiento de sus emociones, de su imaginación y ha de poseer una fina percepción musical"²¹. Un conocimiento profundo de las formas métricas y poéticas del teatro áureo, un aparato fonador perfectamente entrenado, recursos corporales, sentido de la realidad poética y medida de sí mismo, eran otras tantas condiciones requeridas para solucionar los problemas de actuación planteados por la revisión escénica de la herencia clásica.

José Monleón en "Política general. Política teatral" hizo un

²⁰ II Jornadas; p. 240.

²¹ II Jornadas; p. 241.

repaso de lo que había sido la consideración del teatro clásico bajo el régimen de Franco: su calidad de fuente de impregnación ideológica; los intentos de renovación llevados a cabo sucesivamente (y frustrados en mayor o menor medida) por Tamayo, Marsillach, Narros, Vergel o Martín Recuerda; lo rutinario de montajes oscilantes entre la ilustración folklórica y el superespectáculo; la crisis de confianza ante las posibilidades comunicativas de las obras dramáticas, etc.:

"El hecho cierto es que el conjunto de montajes de los clásicos de Luis Escobar, José Tamayo, Cayetano Luca de Tena, Miguel Narros y Alberto González Vergel, que han sido los directores más asiduos -casi siempre en el Español-, arroja un resultado decepcionante y desproporcionado para tantos años de trabajo. El hecho de que determinados montajes hayan roto el tono rutinario, para volver a ser éste el dominante en el espectáculo siguiente, sólo puede interpretarse como la expresión de una ideología -que incluye una concepción de los clásicos- opuesta a una investigación capaz de renovar la representación de los clásicos españoles. Muchos directores tenían bastante claro lo que debía hacerse, pero faltaba el aparato, el equipo, la continuidad y el apoyo que permitieran hacerlo.

"Si en el Español, de Madrid, con una compañía titular y una dedicación a los clásicos, se ha conseguido tan poco, es evidente que menos podía conseguirse en los empeños esporádicos del Nacional, de Barcelona, o en los Festivales y Campañas. Y esto ha sido así, porque el problema nunca ha radicado en la falta de talentos individuales, de directores que entendieran el problema, sino de una cultura teatral que se plantease seriamente la representación viva de los clásicos"²².

En los años setenta, la desaparición de los motivos ideológicos que hicieron de los clásicos la médula de un teatro oficial, el incendio del teatro Español y la crisis de los Festivales, supusieron la práctica desaparición de los clásicos,

22 ~~II Jornadas~~; pp. 256 y 257.

sin haberse desarrollado todavía una escuela "capaz de crear un interés... que los pusiera a salvo de la dependencia estatal"²³. Para Monleón no debe desdeñarse tampoco la importancia que en este proceso pudo tener un público tal vez cansado de la magnificación de la historia de España y de sus valores tradicionales, utilizados como un arma psicológica de represión. El público (y aún deberíamos añadir nosotros, los hombres de teatro) identificaron "el 'uso' de los clásicos con los clásicos mismos, en lugar de oponer un modo distinto de representarlos"²⁴. Era necesaria, en cualquier caso, una nueva disposición para abordar la escenificación de los textos clásicos, una disposición que tuviera presente el ayer del texto y su significado actual:

"El problema, en fin, es arduo. Porque es teatral y, sin embargo, el teatro no puede resolverlo. Pertenece a los límites impuestos por la ideología dominante, por sus tradiciones culturales y por la estructura del teatro español. A la mayoría de nuestros hombres de teatro no les intimida ningún clásico. Simplemente, como a nuestro público, les aburren. Aunque, a veces, les levanten un monumento, sin pasión, sin amor, en el cumplimiento de un oscuro deber"²⁵.

La exposición de Andrés Amorós ("Punto de vista del crítico"²⁶) consistió en un resumen muy didáctico de los problemas apuntados por los ponentes que le habían precedido. La eterna cuestión de la fidelidad o adaptación de los contenidos de las obras clásicas se resolvía a favor de un moderado apoyo

²³ ~~II Jornadas~~; p. 257.

²⁴ ~~II Jornadas~~; p. 258.

²⁵ ~~II Jornadas~~; p. 263.

²⁶ ~~II Jornadas~~; pp. 267 a 284.

a esta última, sustentado, ante todo, en razones prácticas: 1ª) la evidente dificultad léxica y sintáctica de muchos textos áureos; 2ª) los diferentes ideales y concepciones de la vida; 3ª) la imposibilidad material de una representación arqueológica absolutamente fiel; 4ª) la necesidad de reproducir los efectos de la obra clásica a través de nuevas técnicas escénicas y de actuación (por la diferencia evidente de público); y 5ª) haberse suprimido los prejuicios académicos. Se apuntaba, sin embargo, un riesgo evidente: el de terminar despreciando el texto original y montar una obra en el aire sin sustancia alguna. La pérdida de público experimentada durante las temporadas inmediatamente anteriores se podía justificar, primero en la desaparición general del público teatral español; segundo, en el rechazo de un teatro -el clásico- al que no se comprendía y que, por lo tanto, aburría. ¿Soluciones? O intentar convencer de que los clásicos no aburren insistiendo en su variedad (buscando nuevos autores, nuevas obras), o buscar nuevos públicos. En cualquier caso, abordarlos desde una cuidada actualización:

"Creo que es inevitable que los montajes se hagan desde hoy, mostrando la conexión con los problemas históricos de aquella época, tal como hoy la vemos... Problemas económicos, sociales, políticos, históricos, sexuales..."²⁷.

Se trataba, ante todo, de romper la indiferencia y poder así, en un momento dado, normalizar la representación de los clásicos mediante montajes académicos e innovadores -rupturistas-simultáneos. Como última propuesta de trabajo y estudio, se

27

II Jornadas; p. 276.

abogaba por la creación de un instituto universitario de teatro clásico.

Algunas ideas más, todas ellas con interés, se apuntaron en las restantes intervenciones. César Oliva ("Aproximación a la dramaturgia de los textos clásicos") señaló la existencia de una cierta mecánica de la adaptación, rastreable desde las últimas centurias:

"... Lo que interesa señalar ahora es tan sólo la arbitrariedad del 'corte', obedeciente a gustos de la época, gustos de autor o gustos del público al que irá dirigida. Pero esa mecánica de adaptación aún palpable en nuestros escenarios hoy día, no tiene normativa precisa, no dispone de una auténtica gramática, sin la ayuda de la ciencia. La semiología, que estudia con enorme precisión la delimitación de las estructuras superficiales y profundas de las obras, opera en este sentido con indudable acierto"²⁸.

El mérito principal de las II Jornadas de Almagro estuvo, como dijimos anteriormente, en haber expuesto a la luz de un debate académico -y público- cuestiones que hasta el momento sólo habían encontrado cauce de expresión -y no siempre de manera adecuada- en las reseñas periodísticas y en polémicas de muy escasa difusión. Pese a los lastres que dificultaban el desarrollo del arte escénico en España y a numerosos inconvenientes de todo tipo, el teatro entraba en una nueva etapa que pronto habría de revelarse cuantitativamente muy fecunda. Discutir, dar forma y encontrar caminos de solución para los problemas formales, artísticos y de adaptación se hacía tarea inexcusable. Particularmente en el campo del teatro clásico, en un momento en

²⁸ II Jornadas; p. 294.

que numerosos adaptadores, directores e intérpretes volvían sus ojos hacia él, buscando nuevos temas, nuevos argumentos, piezas exóticas que representar o, sencillamente, el alarde de un prurito culturalista. Resaltar la tensión que se daba en el teatro clásico entre la ideología que se parecía defender y la puesta en cuestión de esa misma ideología por la estructura de la acción dramática, la capacidad del teatro clásico para poder ser recibido y comprendido -y disfrutado- en nuestros días, el conocimiento que el público podía tener de la existencia de los problemas escénicos y académicos discutidos, el dilema entre potenciar el juego sensorial de la intriga o hacer primar los contenidos ideológicos, la conservación de documentos escritos y audio-visuales, el montaje de obras clásicas no dramáticas, la relación teórica entre espectáculo y espectador, etc. fueron otras tantas materias surgidas al socaire de las ponencias y de los cuatro coloquios subsiguientes. Vistas aquellas discusiones con la perspectiva que procura el paso de los años, resalta, ante todo, la constatación de una nueva sensibilidad hacia el teatro clásico, sensibilidad que en períodos precedentes o no existía o no estaba lo suficientemente desarrollada.

El primer resultado práctico, con cierta envergadura, de esa nueva consideración fue (siempre según un juicio personal perfectamente rebatible) el montaje por el Centro Dramático Nacional de la obra de Miguel de Cervantes Los baños de Argel (nº900), estrenada en el teatro María Guerrero de Madrid el 4 de diciembre de 1979, bajo dirección de Francisco Nieva.

Ese año, el Centro Dramático Nacional había abierto su

programación en el María Guerrero el 26 de septiembre, con la presentación del Teatre Lliure de Barcelona, que ofreció un triple programa: hasta el día 30 Leonci i Lena de George Büchner, en versión catalana de Carme Serrallonga y con dirección de Lluís Pasqual; del 3 al 7 de octubre Titus Andrónic (nº 922) de Shakespeare, con dirección, escenografía y vestuario de Fabiá Puigserver; y del 10 al 14 del mismo mes La bella Helena, de Peter Hacks, en versión catalana de Kim Vilar y Guillem Jordi Graells, con dirección de Pere Planella. Antes de que los trabajos de montaje de Los baños dieran comienzo aún hubo tiempo de estrenar la comedia mitológica de Calderón La fiera, el rayo y la piedra (nº 893), interpretada por el taller de tercer curso de la R.E.S.A.D.²⁹.

El montaje cervantino se aparece ante nosotros como emblemático de la nueva época por diversas razones. La primera, el propio autor. No es que Cervantes haya sido un nombre extraño en las carteleras españolas posteriores a 1939³⁰, pero sí lo han sido los títulos de sus obras mayores, atentas casi siempre las gentes de teatro a la escenificación de los Entremeses y de dramaturgias quijotescas. De hecho, y según nuestros datos, ésta fue la única ocasión en que entre 1939 y 1989 -y hasta nuestros días- se han llevado a la escena Los baños. Una segunda razón es que, frente al interés meramente divulgativo que muchos montajes empezaban a tener, frente a una utilización ideológica en uno u

²⁹ Por su parte, en el teatro del Círculo de Bellas Artes, se llevaba a las tablas la obra de Gorki Los veraneantes, bajo dirección de Carlos Gandolfo y con escenografía y vestuario de Carlos Cytrynowski. El espectáculo estuvo en cartel desde el 16 de noviembre de 1979 hasta el 17 de enero de 1980.

³⁰ Remitimos, una vez más a nuestro artículo "Cincuenta años de teatro cervantino", en Anales Cervantinos, XXVIII, 1990, pp. 155 a 190. Un segundo artículo sobre el mismo tema se encuentra en imprenta.

otro sentido de los clásicos, frente al desinterés, la precariedad de medios o el simple propósito de rellenar programación, el proceso de montaje de Los baños reveló un intento artístico serio, consecuente con unos principios estéticos meditados, en relación con un auténtico trabajo de investigación dramática, interpretativa, plástica e, incluso, académica. En relación con todo ello -y ésta sería una tercera razón- se contó con un brillante despliegue de medios, con un equipo técnico numeroso y cualificado, y con unos responsables artísticos (director, escenógrafo, coreógrafo... intérpretes) que aseguraban que el espectáculo no se redujera a una simple anécdota y se perdiera en la indiferencia. Una cuarta y última razón sería el confuso eco hallado en la crítica, a mitad de camino entre el desconcierto causado por la enormidad de los medios puestos en juego -se inauguraba así la moda de los grandes acontecimientos escénicos, que habrá de caracterizar al teatro español de los ochenta- y el tópico heredado de la baja calidad del teatro cervantino.

Primeramente, el montaje de Los baños supuso, en efecto, la reivindicación de un teatro -de una parte de nuestra herencia literaria teatral- conscientemente olvidado no ya por sus lejanos coetáneos, sino por historiadores e investigadores actuales, limitados por los categóricos criterios estéticos recibidos del siglo XIX. Frente a una consideración crítica lastrada, pues, por la inercia del juicio, Nieva afirmó en su momento que "Cervantes pertenece a esa forma de madurez espiritual que llamamos 'modernidad' y acaso por ese insobornable fondo de su conciencia frente a la inmoderada reprimenda dogmática no fue el

extraordinario dramaturgo que también hubiera podido ser. Mas hoy creo que hay que cuidar de su teatro porque en él apunta un 'siglo de oro que no se realizó'. Y esto es importante"³¹. La modernidad de Cervantes es lo que le permitía "ser interrogado por nosotros, por el teatro de hoy, seguros de que su respuesta nunca será parcial, sino relativa y ambigua; es decir, humana"³². Buena parte del planteamiento general de la obra se basaba, por tanto, en una interpretación reivindicativa del teatro cervantino; teatro desconcertante por cuanto tenía de negación de la cómoda convencionalidad barroca, pero más abierto, por ello mismo, a posibilidades de nuevas lecturas³³.

Con todo, la recepción del montaje por parte de la crítica fue dispar. Los grandes cortinajes magníficamente estampados con los que se sugerían ambientes, parajes, ámbitos humanos, fenómenos de la naturaleza; la suntuosidad del vestuario de época, la cuidada coreografía de los movimientos escénicos, provocaron todos ellos más suspicacias que entusiasmos. Eduardo Haro Tecglen escribía en El País:

"Al presenciar la representación de 'Los baños de Argel' podemos olvidarnos de Cervantes y quedarnos con un grande, fastuoso, inteligente espectáculo teatral.

³¹ Francisco Nieva, "Cervantes: un teatro al margen", en "Los baños de Argel", de Miguel de Cervantes Saavedra. Un trabajo teatral de Francisco Nieva. Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980 (Colección Libro Documento 1); p. 31.

³² Ibidem; p. 31.

³³ Una completa fuente de información sobre la intencionalidad del montaje, así como de los recursos técnicos empleados en él, puede encontrarse en el libro ya mencionado 'Los baños de Argel' de Miguel de Cervantes Saavedra. Un trabajo teatral de Francisco Nieva. Entre los artículos reunidos en dicha obra, cabe destacar los firmados por Francisco Ruiz Ramón ("Algunos principios metodológicos para la lectura del teatro clásico español"), Francisco Márquez Villanueva ("El tema de los cautivos") y George Camamis ("Las costumbres de Argel"); los debidos a la pluma de Nieva (entre ellos, la reproducción de la penencia leída en Almagro, "El teatro de Cervantes, una frustración genial"), son los que obviamente contienen el grueso de justificaciones sobre la oportunidad, forma y contenido del montaje. Junto a ellos habría que resaltar, por su valor combativo y polemista, la nota "El teatro de Cervantes", publicada en ABC, el 28-12-79, p. 49. Los datos técnicos y los testimonios fotográficos reunidos en el libro lo convierten en la fuente principal para la reconstrucción del montaje.

Cervantes fue un autor relativamente torpe en un tiempo de autores diestros (...). (Nieva) ha introducido su propio expertísimo oficio y, a pesar de un respeto y un amor indudables, lo ha adulterado"³⁴.

No muy diferente resultaba la opinión de Adolfo Prego en Blanco y Negro:

"De un modo deliberado Nieva dio vía libre a su fantasía. Colores, luces, recitado operístico, gesticulación ridícula, recompusieron una obra aparentemente intragable por la escena contemporánea, y llevó a cabo la creación de un soberbio espectáculo, cuya potencialidad mágica puede desarrollarse en virtud de los grandes recursos materiales puestos a disposición del director. Pero yo no puedo admitir que el Centro Dramático Nacional se gaste los millones en hacer política anticultural. Porque de eso se trata. Sobre el débil esqueleto dramático de don Miguel cayeron toneladas de peso"³⁵.

Partiendo de ese mismo planteamiento sobre lo discutible de unos gastos financieros tan altos en un solo montaje cuando tantas eran las carencias culturales y educativas de nuestro país, Lorenzo López Sancho desde ABC escribía:

"No recuerdo otra ocasión antes de ahora en estos últimos cincuenta años en que se hayan puesto tantas y tan ricas cosas al servicio de una adaptación de teatro clásico... En sí mismo, el alarde es admirable.
(...)

"Francisco Nieva es, ante todo, un artista global, su capacidad imaginativa, su formación artística rebasan el nivel exigible a un director de escena. Ha planteado, pues, su trabajo como una recreación escénica mucho más amplia que el simple texto original de 'Los baños de Argel' y declara su empeño al manifestar que ha insertado en su composición

³⁴ Citado a través de Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1979). Valladolid, ed. del autor, 1980; pp. 100 y ss.. Todos los textos críticos citados tienen esta procedencia, salvo cuando se indique lo contrario.

³⁵ Frente a la protesta de actualidad por parte del adaptador y director, no deja de llamar la atención la sugerencia de que ésta es una obra dramática "aparentemente intragable por la escena contemporánea".

materiales de 'La gran sultana' y 'Los tratos de Argel', así como algunas poesías cervantinas. El trabajo de preparación es sólido. Realmente era necesario leer atentamente, como Nieva lo ha hecho, la historia del cautivo que aparece en el capítulo XXXIX del Quijote... De este relato del cautivo ha sacado Nieva la inclusión, así lo dice, del personaje de Agi Morato... Espectáculo barroco, extremadamente lírico, casi musical... Nieva ha desbordado hasta límites fatigosos la tramoya... Delirante utilización del color y de las formas, barroquismo exacerbado, fastuosidad en los figurines... Más que teatro renovador, o teatro moderno, nos parece que Nieva ha caído en lo que podríamos llamar 'teatro modernista'... Espectáculo total... La versión, la representación, es excesiva. ¿Está Cervantes en ella? Está. Pero hay un esteticismo desbordante... En el delirio de esa representación fastuosa... hay un descuido evidente en la dirección de actores, y una disminución del carácter humano de los personajes, tratados un poco como marionetas, distanciados de sus pensamientos por la espectacularidad gestual de su expresión..."³⁶.

Un montaje de las características comentadas y reseñadas debía convertirse, por fuerza, en un campo más de batalla entre quienes atacaban y defendían la licitud y oportunidad de las adaptaciones textuales. Manuel Díez Crespo sostuvo en El Alcázar la postura más tradicional:

"Evidentemente lo primero que tenemos que plantearnos en esta ocasión es el tema del respeto a los clásicos. Y al decir respeto a los clásicos, no queremos decir que se estudien y se miren como piezas de museo, sino que se pongan en escena en toda su integridad. De ahí que si se trataba de representar una comedia del cautiverio, tal es 'Los baños de Argel', en homenaje a Cervantes, se pusiera en escena íntegra. Luego puede suceder que no guste a eso que se denomina 'gran público'. Pero a éste habrá que decirle que se trata de una obra del más grande escritor de la lengua castellana, y que si no les gusta pues... ¡qué le vamos a hacer! De suerte que si se trata de hacer cultura a través del teatro es necesario que el público hoy tan desorientado, sepa lo que cada autor ha escrito, ofreciéndoselo sin mixtificaciones".

³⁶ ABE, 8-12-79, pp. 43 y 44.

Frente al respeto sumo por la intangibilidad de la obra dramática -y consecuentemente, el rechazo de toda adaptación perturbadora-, estaba el desprecio -expresado en un puro tópico- por la pieza arqueológica y, por tanto, la disculpa en Diario 16 de Fernández Santos por los aditamentos:

"Téngase en cuenta que la obra cervantina estrenada es teatralmente un cadáver y no creo que en sí misma tenga más valor que el de reliquia de nuestro más grande novelista, dramaturgo poco afortunado y versificador torpe y duro. Nieva ha peinado a fondo la original 'comedia de cautivos', le ha añadido en forma de 'collage' otros textos cervantinos y hasta ha sumado historias, personajes y situaciones entresacadas de otros rincones de su obra. Y del resultado literario ha quitado solemnidad y ha introducido juego. A mí todo esto me parece, además de admirable, la única forma no papanatas de ser respetuoso".

Un punto medio lo representa Fernando Lázaro Carreter (Gaceta Ilustrada), para quien el problema de la adaptación se cifra no en el respeto o desprecio de la letra por sí misma, sino en lo que ésta representa. El resultado de la transformación literaria del texto base es insatisfactorio porque ha vaciado a la obra dramática original de todo contenido válido en su tiempo y en el actual:

"Nieva resulta invencible en su aptitud para imaginar sorpresas escénicas... No sólo planea, sino que ejecuta bien... Lo lamentable es que la letra no le inspire la misma devoción... El resultado final, medido con la exigencia de que es digno el C.D.N., resulta trivial y engañoso. No es admisible la desnutrición ideológica de un texto tan cargado de sentido. ¿No abundan en el mundo los baños, las prisiones para quienes son de otro pueblo o profesan otra fe?... En último término, los baños eran campos de concentración, y a sus prisioneros los movía - si no abjuraban- un ideal. Cervantes exalta a los hombres de su nación que sabían morir por las creencias en que

él cifraba la razón de España. Si mostrar esto hoy no parece prudente u oportuno al C.D.N., ¿cabría algo más sencillo que dejar 'Los baños de Argel' en su estante?".

Hubo también, claro está, opiniones muy favorables. Pablo Corbalán, en Informaciones, expresó su opinión de que el espectáculo, lejos de deformar la imagen cervantina del mundo del cautivo, la aquilata y dota de mayores matices:

"Contar, narrar, representar en imágenes. Eso es lo que hace Cervantes en su teatro. Y eso es lo que, acentuándolo, subrayándolo, aproximándolo al entendimiento y la sensibilidad actuales ha hecho Nieva en el 'trabajo teatral' que comentamos. ¿Se debilita o se pierde en este trabajo la voz o el acento cervantinos? No lo creo. Hay una palpitación de afirmación de vida en este espectáculo que remite constantemente a Cervantes".

Por su parte, García-Rico, en Pueblo, valoraba en el montaje de Nieva precisamente lo que Lázaro Carreter le reprochaba como principal defecto:

"Nieva intenta una redefinición: el teatro como juego alegre e imaginativo. El conflicto es sólo un pretexto. Nieva pretende deliberadamente el 'descompromiso'. Su sistema de referencias es de un esteticismo radical, sin una concesión. Tengo que decir que no estoy de acuerdo con la fórmula de Francisco Nieva. Pero ésta es una posición personal que trato de marginar del análisis crítico. Y en consecuencia, valoro su realización en función de lo que él persigue. En este planteamiento debo subrayar el hecho indiscutible de su refinadísima sensibilidad, su fantasía y su cultura"³⁷.

García-Osuna, en El Imparcial, insistía así mismo en el

³⁷ Las marcas son nuestras.

carácter esteticista del montaje:

"Llama poderosamente la atención el ensamblaje casi perfecto de texto y música. Y el ambiente oriental queda perfectamente retratado por el adaptador, que consigue un lúcido y multicolor decorado, con varios escenarios simultáneos, patentizando la riqueza de medios de que ha dispuesto".

La reseña más elogiosa para autor, adaptador-director y montaje fue, sin duda, la de Andrés Amorós en Triunfo³⁸. "Creo que quedará como punto de referencia y de recuerdo durante años", escribía Amorós, quien no vaciló en calificar el intento como "uno de los espectáculos más importantes que ha realizado un hombre de teatro español en los últimos años". El crítico pasaba revista, a continuación, a algunas de las cuestiones planteadas por el estreno en relación a la pervivencia y montaje actual de los clásicos: la necesidad de una ampliación en la nómina de los autores representados, la reivindicación de Cervantes como poeta y autor dramático, lo inevitable de la adaptación -y la conciencia de los riesgos de deformación que implica-, etc. Coincidió Amorós con los que habían defendido el "espíritu cervantino" de la adaptación -pese a la inserción de textos también cervantinos pero no pertenecientes a Los baños-. La desesperación final de Agi Morato por la huida de su hija Zara resultaba ser, así, el mejor tributo de admiración a la mirada irónica, pero profundamente comprensiva y compasiva, de Cervantes sobre sus criaturas. La puesta en escena merecía una atención especial:

³⁸ Andrés Amorós, "Un espectáculo insólito. Cervantes-Nieva", en Triunfo, nº 881, 15-12-79, pp. 52 y 53.

"La cultura se une, en Nieva, a una fantasía creadora muy poco frecuente en nuestros escenarios. Quizá esto, paradójicamente, le atraiga algunas críticas. Aquí, por ejemplo, ha combinado elementos procedentes de diversos géneros: el drama romántico, el melodrama, el 'cómic', la ópera... La Argel que nos presenta tampoco es la arqueológica, sino la que pueda soñar un artista de hoy, que se ha nutrido tanto del teatro oriental como de la pintura francesa, el 'pop-art' americano y Fellini o Visconti. Un ejemplo muy concreto: Emma Penella no actúa al modo naturalista, sino como una gran diva del melodrama, con la ironía y el afecto con que Nieva ve ese juego escénico.

"El espectáculo, por supuesto, es deslumbrante. Si recuerdan todavía la lona de Víctor García en 'Yerma', vengan a ver las telas estampadas que ha imaginado Nieva y que permiten los más brillantes efectos: un naufrago declamando sobre las olas, una mujer que parece volar... Además, otros aciertos espectaculares: la escena del mercado con un camello, el genizaro enano que camina sobre grandes zapatones, la caña que sube y baja, el sacristán colgado de la cuerda, el final 'wagneriano'. Y todo esto no supone alarde gratuito, sino plasmación teatral del mundo cervantino. Así, a la vez que se iluminan y aclaran algunos personajes (el sacristán, Halima), consigue un clima mágico absolutamente infrecuente en nuestros escenarios".

Mayores desequilibrios se observaron, sin embargo, en lo relativo a la interpretación. La magnífica música de Tomás Marco encontró un digno complemento en la voz de Esperanza Abad o en la minuciosa labor del Grupo de Percusión de Madrid; empero, la labor de los actores se vio entorpecida por las consabidas dificultades de declamación.

Entendidos como un triunfo personal de Francisco Nieva, Los baños de Argel pueden ser vistos hoy día como el montaje teatral que daba paso a una nueva época en la comprensión y escenificación de nuestros clásicos. Virtuosismo escénico y contenidos ideológicos obviados -en clara reacción contra las tendencias propias de los setenta- iban a caracterizar el género

en la década que se abría con un nuevo acontecimiento: el tercer centenario de la muerte de Calderón.

5.2.2 EL CENTENARIO DE CALDERON

En el campo del teatro clásico, el III centenario de la muerte de Calderón constituyó uno de los más destacados acontecimientos de la década. Se conmemoró con actos diversos, repartidos por toda la geografía española. La consulta de la reseña que Francisco Alvaro dedicó a la celebración en el tomo de El espectador y la crítica del año 1981, proporciona una completa lista de las jornadas, congresos y ciclos de representaciones con que se dio cuerpo a la efemérides³⁹. Se consigna así cómo, entre otras actividades, tuvo lugar en Madrid un Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, durante los días 8 a 13 de junio.

La convocatoria del Congreso había partido de una iniciativa del Instituto "Miguel de Cervantes", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a finales del año 1979. La preparación y desarrollo de las sesiones estuvieron bajo la responsabilidad del propio Instituto "Cervantes", que contó con la ayuda económica del Consejo, de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura y de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Junto a las sesiones plenarias, en las que intervinieron los profesores

³⁹ Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1981). Valladolid, ed. del autor, 1982; pp. 73 a 75.

Antonio Domínguez Ortiz ("La España de Calderón"), Hans Flasche ("Elementos teóricos constitutivos en el auto El sacro Parnaso"), Rafael Lapesa ("Lenguaje y estilo de Calderón"), John E. Varey ("La dama duende de Calderón: símbolos y escenografía"), Bruce W. Wardropper ("Las comedias religiosas de Calderón"), Franco Meregalli ("Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano") y Emilio Orozco Díaz ("Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte"), hubo lugar para cuatro sesiones simultáneas en las que más de ciento cincuenta especialistas y estudiosos del teatro español del siglo XVII leyeron otras tantas comunicaciones, de acuerdo con un temario desarrollado en torno a los siguientes epígrafes: 1) la historia y la cultura europeas en la época del Barroco; 2) antecedentes inmediatos del teatro de Calderón; 3) vida de Calderón; 4) la obra dramática y poética de Calderón de la Barca; 5) la lengua en la época de Calderón; 6) relaciones del teatro de Calderón con autores dramáticos coetáneos españoles y extranjeros; 7) la escuela calderoniana; 8) el teatro de Calderón a partir del siglo XVII; 9) la crítica calderoniana, y 10) la adaptación de los textos dramáticos clásicos a la escena contemporánea⁴⁰. La lectura de las ponencias y comunicaciones estuvo acompañada por diferentes actos extraacadémicos: representaciones teatrales, presentación de estudios y textos calderonianos publicados, y visitas a los lugares del Madrid de Calderón. Con independencia

⁴⁰ Todas las conferencias pronunciadas en el transcurso del Congreso fueron editadas bajo la dirección de Luciano García Lorenzo en tres volúmenes con el título unitario de Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, C.S.I.C., 1983 (Anejos de la revista Segismundo, nº 6).

del Congreso desarrollado por el C.S.I.C., la Biblioteca Nacional de Madrid inauguró el día 10 una exposición sobre Calderón y su época.

Teniendo en cuenta los actos mencionados y las puestas en escena de textos calderonianos que a continuación pasaremos a comentar, Francisco Alvaro se preguntaba -con nostalgia- sobre el alcance último de la celebración del centenario:

"¿Cumplido homenaje al máximo dramaturgo del barroco español? Así cabe calificarlo ateniéndonos a la idea de 'las mejores intenciones' que a todos animaron para honrar la memoria del autor de 'La vida es sueño', título que, digámoslo de pasada, con 'El alcalde de Zalamea' fueron (sic) obras de repertorio hasta los años cincuenta. Los que hemos rebasado, con mucho, la mitad del siglo recordamos aquellas representaciones de 'El alcalde de Zalamea', con Enrique Borrás, en Pedro Crespo y Ricardo Calvo en don Lope de Figueroa. Fueron memorables en Madrid y provincias y en el repertorio de Borrás figuró siempre esta obra, como 'La vida es sueño' en el de Ricardo Calvo. Después continuarían la tradición los directores Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, con distintos intérpretes -Marín, Rabal, Seoane, Ulloa, Dicenta, Lemos...- que montaron también, en varias ocasiones, los más representativos autos sacramentales de Calderón. Si me he detenido en subrayar estos hechos es para contradecir la hoy más generalizada opinión de que el teatro de Calderón de la Barca no ha sido aceptado -o entendido- ni en su época ni en la nuestra. Al menos de las obras tantas veces citadas podemos dar fe de que durante este siglo fueron aclamadas con inusitado fervor por un público multitudinario. ¿Que en estos días resultaría imposible tal prodigio? Habría que intentarlo seriamente y, claro está, contar con los adecuados intérpretes o, si se prefiere, directores de escena capaces de despertar el entusiasmo que Calvo y Borrás y tantos de sus predecesores mantuvieron ante un público muy heterogéneo, durante muchos años"⁴¹.

Para el lector de estas páginas y de las muchas que preceden es ya evidente que en una parte de la historia de nuestro teatro

⁴¹ Francisco Alvaro, op. cit.; pp. 74 y 75.

contemporáneo las obras de Calderón jugaron -por unas u otras razones que en su momento intentamos explicar- un papel de primerísima importancia. Pero tenía razón Francisco Alvaro al decir que la opinión más generalizada en los últimos tiempos era la de la caducidad del teatro calderoniano, sólo apto para eruditos entusiastas o para nostálgicos de ciertas formas de hacer y entender el arte dramático.

Como en los casos de los centenarios de Lope de Vega y de Shakespeare, comentados en el capítulo anterior, resultará útil y esclarecedor hacer un balance meramente numérico de los montajes del teatro calderoniano documentados en nuestro registro general. Tomando las temporadas 1980-81 y 1981-82 como centro de un período de tiempo que abarque las dos últimas décadas, se observa -como no podía ser de otra forma, y así ocurrió con Lope y Shakespeare- un significativo aumento de los montajes calderonianos en el año de la celebración. Lo que más llama la atención es, sin embargo, el profundo contraste entre las temporadas en que Calderón era casi un proscrito en las carteleras españolas y aquellas en que su situación quedó correctamente normalizada. Según los datos que hacemos constar en nuestra catalogación final, en la temporada 1970-71 se pusieron en escena dos montajes sobre obras calderonianas, uno en 1971-72, uno en 1972-73, ninguno en 1973-74, ninguno tampoco en 1974-75, uno en 1975-76, otro más en 1976-77, tres en 1977-78, tres en 1978-79, seis en 1979-80, doce en 1980-81, diez en 1981-82, uno en 1982-83, ocho en 1983-84, nueve en 1984-85, ocho en 1985-86, nueve en 1986-87, diez en 1987-88 y finalmente otros diez en 1988-89.

Al igual que ocurrió en los centenarios anteriormente estudiados, en el de Calderón los montajes de las obras puestas en escena fueron responsabilidad de muy diversas agrupaciones dramáticas. En la temporada 1980-81 interpretaron obras del autor madrileño la compañía "Tirso de Molina", las compañías de Fernando Fernán-Gómez y del C.N.I.N.A.T, la Española de Teatro Clásico, la dirigida por Santiago Paredes, la de María José Goyanes (con José Luis Alonso como director), la "Lope de Vega" de Tamayo, el Centro Dramático Nacional, el grupo "Archivo" de Carlos Ballesteros, el Teatro Popular de la Villa de Madrid y la compañía "Julián Romea" de Murcia. No hemos podido documentar, sin embargo, ningún tipo de montaje debido a grupos regionales o vocacionales. La difusión geográfica de los montajes calderonianos fue más aún extensa que en el centenario de Lope: las Islas Canarias, Peñíscola, Almagro, San Lorenzo de El Escorial, Alicante, Madrid, Mérida, León, Santiago de Compostela, Burgos, Sevilla, Granada, Bilbao, Vitoria, San Sebastián, Pamplona, Santander, Valladolid, Valencia, Huesca y San Javier tuvieron la oportunidad de convertirse en los escenarios apropiados para el montaje, y ello sin contar la gira que por toda la geografía nacional llevó a cabo El galán fantasma de José Luis Alonso (nº 946). Como género más representado prevaleció la comedia: El alcalde de Zalamea (en dos montajes distintos), Casa con dos puertas, mala es de guardar, El galán fantasma, La hija del aire y Mejor está que estaba. No fue por ello extraña la presencia de autos sacramentales, si bien reducidos a sus títulos más emblemáticos: El gran teatro del mundo (dos montajes) y La cena del rey Baltasar, resucitada por Tamayo. El programa se

completó con un espectáculo de tipo antológico (La fiesta de los Austrias, con fragmentos de La dama duende, La vida es sueño y del auto La hidalga del valle) y con los entremeses El desafío de Juan Rana, representado junto con la comedia Entre bobos anda el juego, de Rojas Zorrilla (núms. 951 y 967, respectivamente), y Doña Esquina, incluido en el espectáculo Engañifas y burlas junto con piezas de varios autores más.

La segunda temporada del centenario fue más parca en montajes subidos a la escena. Repitieron cartelera El galán fantasma de José Luis Alonso y María José Goyanes, Mejor está que estaba, La hija del aire y El desafío de Juan Rana. Por contra, pudo contarse con algunos estrenos y reposiciones no exentos de cierto interés: así una nueva La dama duende de Guirau, interpretada esta vez por el "Pequeño Teatro" de Madrid; La cisma de Inglaterra, dirigida por Canseco; El mágico prodigioso, por el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid; y dos montajes de La vida es sueño, el primero debido a la compañía de teatro mejicana "Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz", el segundo a la titular del Español, dirigida y encabezada por José Luis Gómez. A todo ello debe añadirse el espectáculo Eva y Don Juan (nº 1020), una dramaturgia de Alvaro Custodio sobre fragmentos de varios autores, entre ellos Calderón. Murcia, Almagro, Valladolid, Madrid, San Lorenzo de El Escorial y Sevilla fueron en esta ocasión las localidades visitadas por las puestas en escena calderonianas.

Dada la variedad de los tipos de obras representadas y de los intérpretes encargados de su escenificación, las opiniones críticas sobre los resultados fueron, así mismo, muy diversas.

De todos los montajes reseñados, seis merecieron una atención especial por parte del "Espectador" Francisco Alvaro: El gran teatro del mundo, en adaptación y bajo dirección de Santiago Paredes (Centro Cultural de la Villa, 13 de marzo de 1981 -nº 945-); El galán fantasma, un montaje ejemplar por muchos conceptos, debido a la mano experta de José Luis Alonso (teatro Español, 28 de abril -nº 946-); La cena del rey Baltasar, título ligado una vez más al quehacer escénico de José Tamayo y de la Compañía "Lope de Vega" (Real Basílica de San Francisco el Grande de Madrid, 21 de mayo -nº 947-); La hija del aire, una producción del C.D.N. bajo la dirección de Lluís Pasqual y en adaptación de Francisco Ruiz Ramón (teatro María Guerrero, 16 de octubre -núms. 948 y 993), y los dos montajes de La vida es sueño, el primero debido a la ya mencionada compañía mejicana "Teatro Claustro de Sor Juana", del Ateneo de México (Capilla del Obispo, de Madrid, 22 de octubre -nº 994-); el segundo, una realización del Teatro Español, según adaptación y dramaturgia de Alvaro Custodio, José Sanchís Sinisterra y José Luis Gómez, con dirección de éste último (18 de diciembre -nº 995-).

Del montaje de El gran teatro del mundo lo más llamativo es su propia condición de auto sacramental, en una época en la que (a diferencia de los años cincuenta) el género se había convertido en un residuo testimonial, relegado a las puestas en escena anecdóticas y a las discusiones eruditas. No tuvo buena acogida la labor llevada a cabo por Santiago Paredes, adaptador, director y escenógrafo de la pieza. Falló la declamación -que tuvo muchos altibajos-, fallaron los figurines -tachados de sosos-, no convenció la utilización grabada de partituras

musicales y se acusó a la puesta en escena de escapar de lo "popular" y no alcanzar "la tensión hiperbólica y solemne de lo que parece ser contenido de una obra cuyo título está repleto de mayúsculas"⁴².

Por contra, El galán fantasma de José Luis Alonso, estrenado en el Español y llevado en gira por numerosas ciudades españolas, fue considerado uno de los más felices trabajos de su director, una obra maestra y ejemplar en el tratamiento actual de los clásicos. Francisco Alvaro reproduce en sus páginas una nota del propio director en el programa de mano:

"Para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Calderón, se anunciaban dos autos sacramentales y dos dramas. Eché de menos en esa panorámica el Calderón de las comedias de enredo, género llamado 'menor' con toda injusticia. Era necesario que esa faceta, tan importante en nuestro autor, no dejara de mostrarse. Pensé que sería también interesante, en estas fechas, sacar a la luz un título desconocido. Y después de leer y releer todas sus comedias me decidí por 'El galán fantasma' porque su 'enredo' no se limita a un simple juego de parejas. Tiene mayor ingenio, fantasía e imaginación. Desde que se dio en palacio por primera vez en el año 1635 (año crucial: muere Lope de Vega y Calderón escribe 'La vida es sueño') no ha vuelto a representarse en Madrid... Las comedias de Calderón están construidas y elaboradas con tanta sabiduría teatral que no hay que someterlas a los arreglos necesarios en otras obras clásicas. Me he limitado, pues, a 'peinar' aquella o esta escena, he repartido la larga tirada de versos de un personaje con su interlocutor. Y eso es todo"⁴³.

Las críticas recibidas fueron excelentes, y los méritos señalados, muchos: belleza plástica, acentuación del matiz cómico ("risas inteligentes producidas por la situación, por el hallazgo

⁴² Pablo Corbalán en Hoja del Lunes. Citado a través de Francisco Alvaro, op. cit.; p. 77.

⁴³ Francisco Alvaro, op. cit.; pp. 79 y 80.

del movimiento adecuado, por el subrayado cómplice del ripio", Lorenzo López Sancho en ABC⁴⁴), un ritmo ligero, vivaz, de la acción, y finalmente la declamación impecable del verso ("dicho de una manera cotidiana, pero no por ello convertido en prosa, sino con su musicalidad propia", Eduardo Haro Tecglen en El País⁴⁵, opinión compartida -entre otros- por Angel Fernández Santos en Diario 16, Manuel Díez Crespo en El Alcázar o Carlos García-Osuna en Tele-Radio).

No tan halagüeño fue el panorama crítico al que se enfrentó La cena del rey Baltasar de José Tamayo. Parecía como si en el centenario del autor de La vida es sueño no pudiera faltar el recuerdo de uno de los títulos que más prestigio escénico había proporcionado a su director e intérpretes, dentro y fuera de España. El montaje contó (en la más castiza tradición de la Compañía "Lope de Vega") con aditamentos grandilocuentes y operísticos: coro, órgano y ballet. Sin embargo, el resultado no pareció entusiasmar. No por falta, tal vez, de corrección formal: se combinaron acertadamente los viejos figurines de Cortezo con otros nuevos de significados oníricos y alegóricos, la iluminación y los efectos sonoros funcionaron sin tacha, incluso el siempre espinoso tema de la declamación del verso barroco fue resuelto con seguridad y brillantez por José María Roderó (que interpretó el papel del propio rey Baltasar). El problema de este montaje de la cena se planteaba en términos cronológicos. Eduardo Haro, desde las páginas de El País lo expresaba así:

⁴⁴ Citado a través de Francisco Alvaro, op. cit.; p. 80.

⁴⁵ Ibidem.

"Tamayo ha reconstruido su antigua dirección de 'La cena del rey Baltasar', pero lo que entonces fue moderno, hoy es irremediabilmente antiguo. Entonces eran otros tiempos, otro teatro; casi otro país. Había, entonces, una grandiloquencia, un énfasis, un subrayado de los valores espirituales -de ciertos valores espirituales- que representaba lo que se llamó nacionalcatolicismo.

(...)

"La historia del rey Baltasar de Babilonia, desposado con la idolatría y la vanidad, rondado por la muerte, advertido por el profeta Daniel, condenado por las palabras en el muro -mane, thecel, phares- y muerto sin arrepentimiento, llega difícilmente en los versos escandidos por los actores. El texto aburre"⁴⁶.

La misma idea subyacía en el comentario de ABC firmado por Lorenzo López Sancho:

"El todo es una composición barroca importante, como para admirar a las multitudes, aunque ya queden muy lejos estos versos, estas situaciones y esta grandiosa dramaturgia calderoniana, de la mentalidad y las opiniones de nuestro tiempo"⁴⁷.

Eran, al fin y a la postre, veintiocho años de distancia con respecto al montaje romano de la misma obra. Casi tres décadas que no habían pasado en balde para la escena española y para el entendimiento de los clásicos.

También el C.D.N. quiso en su cuarto año de vida sumarse al homenaje a Calderón. La pieza elegida fue la tragedia La hija del aire, adaptada por Francisco Ruiz Ramón y dirigida por Lluís Pasqual, con escenografía y vestuario de Fabià Puigserver y música de Josep María Arrizabalaga. La obra, el montaje y los intérpretes suscitaron una viva controversia. Antonio Valencia

⁴⁶ Citado a través de Francisco Alvaro, op. cit.; pp. 84 y 85.

⁴⁷ Ibidem; p. 85.

en Marca y Pablo Corbalán en Hoja del Lunes señalaron la inoportunidad de una pieza que juzgaron pesada y muy lejana de intereses y problemas contemporáneos; por contra, Díez Crespo o José Ruibal expresaron lo acertado de la elección de un texto ejemplo de belleza poética y fuerza expresiva. Se censuraron las supresiones de escenas llevadas a cabo, sobre todo en el desenlace de la obra; así, la opinión de Eduardo Haro Tecglen:

"La protagonista, Simíramis, separada y aislada del mundo -es una Segismunda- para evitar que se cumpla el augurio que la designa como creadora de males, es liberada; la profecía se cumple, la tiranía se establece, y cuando matan a Simíramis, la guerra termina, los enemigos dejan de serlo y vuelve al 'orden natural', al que tan aficionado era Calderón. La supresión de este final, en aras del bello momento dramático conseguido por Pasqual con la muerte de Simíramis, hace desaparecer ese sentido. Quizá los refundidores lo hayan confundido simplemente con el final feliz de las comedias de la época y no han calibrado suficientemente su valor en esta obra"⁴⁸.

El excesivo aparato escenográfico (Angel Fernández Santos en Diario 16) y una ambigüedad de criterios en la dirección de actores, reflejada -entre otras cosas- en la desigualdad de la recitación del verso (Lorenzo López Sancho en ABC), fueron otros tantos reparos puestos al montaje. Por lo que toca a la interpretación, casi toda la crítica coincidió en la irregular actuación de Ana Belén, no porque fuera mala actriz, sino porque (como apuntaron Haro Tecglen, Fernández Santos o García-Osuna) sus capacidades interpretativas no se desarrollaron convenientemente en un papel trágico; no obstante, se reseñó cómo el público aplaudió calurosamente su trabajo y cómo éste iba

⁴⁸ Citado a través de Francisco Alvaro, op. cit.; p. 87.

adquiriendo mayor consistencia según avanzaba la obra.

Los dos montajes de La vida es sueño puestos en escena con ocasión de la efemérides fueron muy distintos, ambos muy dignos (según el juicio de Francisco Alvaro), y fieles a las trayectorias profesionales y artísticas de sus responsables.

Las representaciones llevadas a cabo en la Capilla del Obispo de Madrid por el grupo de teatro del Ateneo mejicano merecieron toda clase de elogios. Primero, por el esfuerzo de adaptarse a un escenario poco habitual e incómodo para ellos (pese al magnífico retablo renacentista que presidió la puesta en escena), al que había que sumar una precaria iluminación; segundo, por el carácter ritual, ceremonial, casi operístico, dado a la puesta en escena y a la propia adaptación del texto, lejos tanto de afanes naturalistas o modernizaciones frívolas como de recuperaciones arqueológicas. Un verso bien dicho, con respeto a la estructura estrófica, mimando las cesuras finales, se unió a una interpretación briosa, dúctil, que supo encarar con la misma flexibilidad en todos los actores tanto los momentos de reflexión y melancolía como los de pasión, fuerza o sentimiento. Un éxito total.

El montaje de José Luis Gómez obtuvo también un juicio muy positivo por parte de la crítica madrileña, pese a que se señalaron algunos desequilibrios en el aparato escenográfico y en la propia interpretación del responsable escénico, quien encarnó al protagonista Segismundo. Eduardo Haro Tecglen señaló, acertadamente a nuestro juicio, el tono hamletiano que quiso darse a las dudas del príncipe de Polonia. Su actuación clarificó al personaje, le liberó de ambigüedades. Recitó bien,

prosificando con naturalidad el verso, respetando la estructura sintáctica de la frase, "con vigor, con pausas suspensivas acertadas"⁴⁹. Añadió, sin embargo, a la expresión corporal requerida por contenidos tan sutilmente multiformes, un exceso de gesticulación, de histrionismo a veces desbordado, que restaba verosimilitud al personaje y le sumaba artificiosidad. Angel Picazo (el rey Basilio), Ana Marzoa (como Rosaura), Luis Prendes (como Clotaldo) y Francisco Merino (en una excelente interpretación de Clarín) fueron, entre otros actores (todos con un tono medio muy digno), los que de manera más ajustada (perfecta en algunos casos) dieron la réplica al protagonista José Luis Gómez. El escenario fue, en palabras de Juan Emilio Aragonés (Nueva Estafeta) "un hallazgo de exteriorización del ámbito interior"⁵⁰. No fue, en definitiva, el de José Luis Gómez un montaje innovador, pero sí el adecuado para poner de manifiesto las virtudes escénicas y argumentales del teatro de Calderón. La obra, sin embargo, fue retirada de cartel en pleno éxito de público para dar paso a las representaciones de los premios "Lope de Vega". De ello dijo el "Espectador" que "cuando una obra como 'La vida es sueño' congrega a un público heterogéneo en el que la juventud ocupa buen lugar, no es el momento de enmendar anteriores errores"⁵¹.

Con éstas y todas las demás obras puesta escena, el III Centenario de la muerte de Calderón se convertía en un gran

⁴⁹ Lorenzo López Sancho en ABC; citado a través de Francisco Alvaro, op. cit.; p. 97.

⁵⁰ Recogido por Francisco Alvaro, op. cit.; p. 98.

⁵¹ *Ibidem*; p. 98.

escaparate donde pasar revista a todos los asuntos relacionados con la representación de los clásicos. Junto a fórmulas antiguas, ya en evidente desuso, se ensayaron intentos de renovación plástica e interpretativa, con diferente resultado. Parecía, sin embargo, triunfar una línea intermedia entre la ruptura vanguardista y el respeto escrupuloso a la escenificación más tradicional: quedaba claro que era necesaria una revisión del texto que eliminara del mismo, por lo menos, las antiguallas léxicas, con interés sólo para el filólogo y perturbadoras en muchos casos de una correcta recepción por parte del público no especialista; se imponía también la idea de mantener -siquiera fuera de manera esquemática- la intención, el mensaje, el contenido ideológico pergeñado por el autor, sin forzar significaciones que lo desvirtuaran hasta el punto de hacerlo irreconocible. La puesta en escena apostaba así mismo por una conjugación de elementos realistas y simbólicos, sin renunciar a cierta vistosidad, a cierta sofisticación, pero evitando también la hipertrofia de lo escenográfico a costa de lo interpretativo. Finalmente (y pese a una polémica eterna que sigue en nuestros días) se fueron perfilando criterios para la declamación del verso. Se atendió sobre todo a la inteligibilidad de lo que se decía en escena; para ello bien se respetaba la estructura versal y estrófica del texto original (con leves pausas al final de cada verso), bien se procuraba cuidar de la correcta ilación de las unidades sintácticas.

En cualquier caso (y visto lo que vino después, en las temporadas posteriores), el Centenario de Calderón sirvió, tal vez, para lograr que el teatro clásico empezara a ocupar un

puesto de importancia en la cartelera española, tras una década de continua decadencia y unos años precedentes de duros esfuerzos y muchos intentos fallidos. En menor o mayor cuantía, con más o menos calidad, esta situación se prolongaría hasta nuestros días⁵².

5.2.3 PROBLEMAS ANTIGUOS PARA UN COMIENZO NUEVO

Recuperar a los clásicos parecía ser, pues, una consigna autoimpuesta por los profesionales del teatro. El problema estaba en cómo hacerlo. No en vano, la falta de una escuela, de una compañía estable, de un trabajo continuo, dejaba sentir su peso. Los montajes de textos clásicos puestos en escena desde la temporada 1978-79 se iban a encontrar así con muchos problemas de orden estético, práctico e ideológico sin resolver. El planteamiento que de ellos se hizo en las II Jornadas de Almagro no suponía que su solución fuese a ser fácil.

La discusión sobre la oportunidad de resucitar un tipo de teatro muy maltratado en las temporadas precedentes pareció solventarse, no obstante, de manera rápida. De hecho, comenzó a funcionar una especie de pacto tácito entre intérpretes, crítica y público más exigente sobre la ineludible necesidad de recuperar

⁵² La información sobre el centenario de Calderón puede ampliarse con la consulta de los números 190-91 y 192 de la revista Primer Acto. Resulta también muy interesante, por su fecha temprana y su combativa postura en contra de las adaptaciones, el artículo "Calderón intocable", firmado por Carmen Bravo-Villasante en ABC, 19-10-79, pp. de huecograbado.

a los clásicos, en una época en que, abolida la censura, las carteleras españolas se hundían bajo el peso de espectáculos político-eróticos de muy baja calidad. Los testimonios sobre semejante deseo son fáciles de encontrar. A modo de ejemplo cabe citar el comienzo de la reseña crítica dedicada por Pérez Fernández al estreno de la Fuenteovejuna del teatro Martín (nº 881) en noviembre de 1978:

"Puede afirmarse que sobre el teatro de Lope -y especialmente en torno a 'Fuenteovejuna' (sic)- se ha escrito y se ha dicho ya, todo cuanto se puede decir y escribir. Sería pretensión vana salir ahora con alusiones a la obra. Hay que destacar, únicamente - frente a esta nueva versión de la famosa comedia, adaptada por Juan Germán Schroeder-, que la Compañía de Teatro Estable que viene actuando en el Martín demuestra dos cosas evidentes: un deseo de sacar a nuestros clásicos del injusto sueño del olvido, en que permanecen durante años, y un tremendo valor, digno de elogio"⁵³.

Con distintas palabras y con distintos motivos, la misma idea se repetiría una y otra vez. Así ocurrió en la entrevista concedida por Antonio Guirau a Angel Laborda con motivo del montaje de La dama duende en la Plaza de Santa Ana el 9 de agosto de 1979⁵⁴ (nº 867), o en la que el mismo periodista realizó a Manuel Canseco el 18 de agosto del mismo año con ocasión de presentarse la programación de la Compañía Española de Teatro Clásico en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial⁵⁵: el propósito de la misma, "revivificar los clásicos.

⁵³ Pérez Fernández, ABC, 17-11-78, "Espectáculos", p. 53.

⁵⁴ ABC, 3-8-79, "Espectáculos", p. 39.

⁵⁵ ABC de la fecha, pp. 35 y 36.

Recuperarlos. A partir, naturalmente, de un gran respeto, pero no arqueológico, sino vivo, comunicable y actual". En el mismo sentido declaraba Fernando Fernán-Gómez, ante la puesta en escena en el Centro Cultural de la Villa de su montaje de El alcalde de Zalamea, que "de la misma manera que creo necesarios los estrenos de teatro de vanguardia, y ni decir tiene que los de teatro al uso, que cumplen la misión de conservar al público adicto, misión nada fácil, por cierto, creo que hay unas cuantas obras del repertorio universal que deben estar presentes en los escenarios, siempre o casi siempre. Una de ellas es 'El alcalde de Zalamea'"⁵⁶. Fernando Ponce, en un artículo publicado en ABC el 9 de febrero de 1980 (pág. 43), titulado "La vuelta de los clásicos", testificaba cómo, "según estamos comprobando estos días, los clásicos, vivos siempre, tienen la capacidad de hablarnos por encima del tiempo, en el lenguaje que entendemos y sobre los temas que nos afectan". Explicaba el autor cómo los mitos dramáticos ilustran las inquietudes reales del hombre moderno y cómo era necesario no sólo su mero montaje, sino también una adecuada manera de hacerlo, para poner de relieve ese 'mensaje', actual por intemporal; la adaptación -venía a decirse- era tarea insoslayable: "Nuestros clásicos, pues, están hoy esperando a que hombres con imaginación los asalten y cometan con ellos la sagrada violación de los escenarios". No faltaron, sin embargo, voces críticas contra lo que, en ocasiones, parecía una moda más al uso. Antonio Gala, en una conferencia pronunciada en el Centro Iberoamericano de Cooperación, sintetizaba lo más

⁵⁶ ABC, 13-12-79, "Espectáculos", p. 55.

sustancial de la postura contestataria al auge del teatro áureo. Dejando aparte tres obras maestras (Fuenteovejuna, El alcalde de Zalamea y La vida es sueño), Gala acusaba a la recuperada tradición barroca de "versificación fácil", "temática pedestre" y efectos retardatorios en la evolución dramática y escénica española. Su opinión, en cualquier caso, se estrellaba contra una práctica que iría poco a poco consolidándose⁵⁷.

Abogar por la revitalización de los clásicos suponía también la necesidad de encontrar un público que estuviera dispuesto a recibirlos. No bastaba con un reducido grupo de aficionados exigentes. Se requería una recepción más amplia, que incluyera, especialmente, a las nuevas generaciones de espectadores que comenzaban a acercarse a los escenarios. En este sentido, no deja de llamar la atención la insistencia de muchos responsables escénicos en dirigir su trabajo a los públicos más jóvenes, no sólo -por supuesto- en el campo del teatro clásico y medieval, sino también con todo tipo de espectáculo dramático. Así lo hicieron Antonio Guirau con el montaje de la dramaturgia Los payasos (nº 883), estrenada en noviembre de 1978 en el Centro Cultural de la Villa⁵⁸; o Antoniorrobes con la fiesta habida en el Palacio de Cristal del Retiro en marzo de 1979; o los responsables de la I Campaña de Teatro Escolar, en cuyo programa figuró (entre otros títulos contemporáneos) el de La olla de

⁵⁷ ABC, 17-11-78, p. 54. Pese a tal práctica, en una fecha tan tardía como noviembre de 1987 eran precisos nuevos avisos sobre la necesidad de redoblar esfuerzos en la recuperación escénica de los clásicos. Cfr. César Oliva, "El amor a nuestros clásicos", en Insula, nº 492, p. 24: "... Parece taponarse una herida sangrante, una auténtica asignatura pendiente que quizá estemos en vías de la aprobación, aunque tan dilatado letargo nos obligue a muchos y continuos exámenes".

⁵⁸ Cfr. ABC, 4-11-78, "Espectáculos", p. 43.

Plauto (nº 914)⁵⁹. El interés por el público infantil aún daría lugar a nuevos montajes en las temporadas siguientes.

En cualquier caso, y refiriéndonos ya al público en general, la idea que se abría camino entre los responsables escénicos de los montajes era la de evitar a toda costa el aburrimiento: que el público sintiera que el lenguaje y las situaciones dramáticas eran capaces de interesarle, que no estaban concebidas para un tipo especial, específico, de recepción. No en vano, las necesidades de evasión y deleite estaban en la raíz de buena parte del teatro que denominamos clásico, y era preciso que tal intención fuera también expresada adecuadamente, tal y como Luciano García Lorenzo ("Teatro clásico y público actual") y Fernando Fernán-Gómez ("Actitud del público ante el teatro clásico") declararon en las I Jornadas de Almagro, en septiembre de 1978.

En ese afán por la captación de nuevos públicos, cabe además reseñar que las obras de teatro clásico estuvieron así mismo presentes en las campañas populares de difusión teatral, organizadas por el Ayuntamiento de Madrid. Dos ejemplos concretos pueden servir de adecuada ilustración. Primero, el del ciclo de representaciones "El Teatro por Barrios", llevado a cabo por el grupo "Teatro Tiempo" bajo dirección de Juan Carlos Tebar y que incluyó en su repertorio las obras El triciclo, de Fernando Arrabal, y Medea de Eurípides, en adaptación de Alfonso Sastre (nº 871). Las representaciones dieron comienzo los días 4 y 5 de mayo de 1979, siendo libre y gratuita la entrada a los

⁵⁹ Cfr. ABC, 11-3-80, "Espectáculos", p. 61.

espectáculos⁶⁰. En segundo lugar, la campaña organizada -en el mismo mes de mayo- por la Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid, con la ayuda de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento, y en la que, bajo la dirección de Antonio Guirau, se representaron la comedia musical infantil El carro trotamundos, de Fernando Tejada y música de Campuzano, y la obra de Juan del Encina Plácida y Victoriano, dedicada al público adulto (nº 870) ⁶¹.

Cuestión nuevamente debatida fue la de la licitud o no de introducir modificaciones en el texto de las obras dramáticas originales: el problema recurrente de las adaptaciones. Como era de esperar no hubo un acuerdo general, ni entre los propios adaptadores, directores o intérpretes, ni entre los más significativos representantes de la crítica. En estas líneas renunciaremos, desde luego, a hacer un catálogo de las reseñas de estreno favorables o desfavorables a una práctica, que, por otra parte, fue absolutamente habitual en casi todos los montajes. Con un mayor o menor grado de seguimiento fiel a la palabra del poeta, nadie en estos años pensaba que una representación de teatro debiera ser el equivalente a una edición crítica. Las páginas de espectáculos de la prensa cotidiana o las antologías críticas de Francisco Alvaro pueden proporcionar al lector interesado un conjunto numeroso (y fácilmente localizable)

⁶⁰ Cfr.—ABC, 9-5-79, "Espectáculos", p. 63.

⁶¹ Cfr.—ABC, 16-5-79, "Espectáculos", p. 55. Sobre este tema de la recepción del teatro clásico por públicos escolares y populares y de los problemas encontrados en ella (fundamentalmente cierta incompreensión y distanciamiento -achacables también al sentido y forma dados a los espectáculos-), véase el artículo de Arturo Ramoneda "Las representaciones de los clásicos y los escolares", en Insula, nº 492, noviembre de 1987, p. 24.

de opiniones concretas sobre estrenos y reposiciones concretos.

Sí queremos, sin embargo, detenernos en el parecer de dos comentaristas conspicuos de la actualidad teatral de nuestro país en aquellos años. Angel Fernández Santos publicaba el 5 de abril de 1979 en Diario 16 (pág. 20), un duro comentario titulado precisamente "La degradación del teatro clásico. Las adaptaciones". La primera queja se refería al abandono en que se debatía la tradición dramática española. Ya vimos en otro lugar que las cifras de montajes estrenados en las temporadas inmediatamente anteriores no dejaban mucho lugar al optimismo. El segundo lamento estaba ya motivado por el problema específico de la adaptación, ejemplificado en la -para el crítico- desastrosa transformación del Don Carlos de Schiller:

"¿Qué hacer? La clave elemental creo que hay que buscarla, ante todo, en esa frase obvia antes escrita: lo 'comercialmente viable'. Bajo la óptica del teatro considerado como mercancía rentable, pretender crear una tradición de montajes clásicos es quimérica. La idea de rentabilidad y su lógica deben volverse del revés, porque representar a Lope de Vega, a Calderón o a Esquilo es una inversión cultural, que no puede medirse bajo el rasero 'estético' de una contabilidad de negocio. De ahí la catástrofe doble que suponen los montajes 'adaptados' de 'Don Carlos' o, un poco más lejos, 'Lástima que seas una puta', de John Ford: una subvención estatal ha sido destinada a posibilitar montajes concebidos bajo la rutina degradante de un empresario privado. La cosa no tiene ni pies ni cabeza.

"Y no los tendrá hasta que se acepte con todas sus consecuencias la idea de que es preciso montar lo comercialmente inviable como tal. Si no hay dinero, que se busque. Y si no se encuentra, preferible es la nostalgia a la coartada de falsos montajes que acaban desazonando a los profesionales que los asumen y engañando a los espectadores que los reciben. Manera efectiva de no capacitar a los hombres de nuestro teatro para afrontar las más grandes y formativas dificultades de su oficio y de fomentar la ineducación crónica de esos espectadores, que son los más, que no soportan una duración teatral mayor de dos horas".

Nueve meses después, el 3 de febrero de 1980, aparecía en ABC una colaboración de Juan Guerrero Zamora, con el título "El teatro inerte. Lo demás es silencio" (pág. 56). Constató el autor cómo a la numerosa producción dramática internacional de los años cincuenta y sesenta había sucedido una rápida decadencia de la creatividad teatral. No sólo de la hablada -dialogada-, sino también de la que, basada en la expresión mímica o en la improvisación, había venido a sustituirla. La escena se nutría así, en el cambio de década, "de apariencias brillantes -espectáculos musicales- y de nostalgia -reposiciones-" sin que apareciera remedio a la penuria generalizada. El teatro perdía su camino porque previamente había extraviado la materia última de que se nutría (fenómeno que, dicho era de paso, afectaba a múltiples manifestaciones de la vida social). El argumento se retomaba doce días después desde las páginas del mismo diario (15 de febrero, pág. 53):

"El teatro intentó erradicarse de la literatura, con lo que renegaba de su propia identidad que, hoy por hoy, sólo es definible como literatura encarnada. Desorientado, falto de las viejas tablas de la ley estética y con una brújula donde la belleza ya no era el norte previsto, comenzó a dar palos de ciego".

Los sucesivos remedios aplicados fallaron: la estética oriental, el sexo, la significación social o política, etc. En un ambiente generalizado de esclerosis de la sensibilidad receptora, sólo la mixtificación parecía dar algún sentido a la decadencia:

"¿Por qué íbamos a extrañarnos de nada? ¿Por qué,

en una época en la que todo sirve con tal de que se apoye en una teoría previa medianamente hilvanada? El epígono Arrabal estaba ya oficiando la gran ceremonia de la confusión... y, para no verse obligado a tirar la primera piedra, iba a declararse inspirado por San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Cuando lo hiciera, tampoco nos extrañaríamos. Ya estábamos curados de espanto".

Ironías circunstanciales al margen, lo que quedaba claro en los escritos de ambos críticos (publicados, además, en diarios de evidentes diferencias ideológicas) era la nostalgia de un teatro de la palabra y el deseo de su urgente recuperación. La lectura de las reseñas a las que con anterioridad remitíamos al lector (y de las cuales los artículos citados no son sino una muestra representativa), dejan entrever, en efecto, la reaparición de un concepto del teatro fuertemente logocéntrico, con independencia de una mayor o menor permisividad del crítico de turno con respecto a los procesos de adaptación o dramaturgia operados en los clásicos. No creemos que en el caso concreto de los representados en España sea difícil explicar esa revalorización progresiva del teatro de la palabra, fiel al poeta original. Puede hacerlo, así, el fracaso de muchas audacias intentadas en los años setenta (que subordinaron la fidelidad textual a la búsqueda de nuevas significaciones contemporáneas o a la experimentación escénica⁶²), o el nivel ínfimo (en lo formal y en el contenido) de numerosos espectáculos alucinados,

⁶² Experimentos que parecieron tener un curioso "revival" en la función inaugural del reconstruido Teatro Español de Madrid, el 16 de abril de 1980. Como ya se apuntó anteriormente, se puso en escena La dama de Alejandría, dramaturgia de Augusto Fernandes sobre la obra de Calderón El José de las mujeres. La crítica madrileña en pleno fue demoledora y tajante a la hora de enjuiciar -como muy malo- el espectáculo visto. Fernando Lázaro Carreter dijo en Gaceta Ilustrada: "¿Nadie vio en los ensayos que se estaba alumbrando un espectáculo lamentable? Urge olvidar este asunto...". Cfr. Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1980). Valladolid, ed. del autor, 1981; pp. 50 a 53.

concebidos tras la desaparición de la censura: en definitiva, el bajo tono medio -tal vez mediocre- que caracterizaba a la escena española en los años de la Transición.

Y, sin embargo, ya hemos dicho anteriormente que la práctica de la adaptación fue habitual en esta época y que lo seguirá siendo hasta nuestros días. Bien es cierto que con un criterio mucho más morigerado que en el decenio precedente (en particular con los autores españoles; con los clásicos de la Antigüedad, con las dramaturgias sobre textos medievales, o con los clásicos de la modernidad europea tales criterios fueron siempre menos severos⁶³). La adaptación se fue así transformando poco a poco en una tarea de revisión del texto, que extirpase de él vocablos arcaicos, expresiones oscuras o escenas que se juzgaran sin valor argumental -otra cosa es que realmente lo tuvieran o no-. En los casos más atrevidos, servía para hacer añadidos (pequeños) de otras obras del mismo autor, de autores diferentes o del propio adaptador, con la intención, desde luego, de un mejor servicio al texto original. Es lo que nos encontraremos (con mayores o menores variantes) en las adaptaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Finalmente, es necesario incluir dos notas más en este breve apunte sobre la representación de los clásicos en los años de la Transición. La primera, referida a la inspiración y al estilo de

⁶³ Incluso se juzgaba conveniente, sin empacho alguno, la tarea de aligerar los textos escenificados de cuanto fueran alusiones demasiado precisas -o enojosas- al tiempo del autor, respetando, no obstante, con la mayor fidelidad posible el espíritu de su letra traducida y el contenido de sus ideas. Cfr. David Cuevas, "Teatro Romano de Mérida. Con 'Lisístrata' llegó la fiesta", en ABC, 9-7-80, pp. 12 y 13 de huecograbado: "Posiblemente sin proponerse más fidelidad que la de sí mismo, la de su concepto del teatro, el texto que ha reescrito Mediero tiene que ver con Aristófanes y con el acontecimiento teatral que adivinamos detrás de los escasos testimonios históricos que nos quedan, mucho más que la disecada y erudita exhumación del arqueólogo" (nº 890 de nuestro catálogo).

las puestas en escena; la segunda, a la cuestión (no menos alargada en el tiempo que la de las adaptaciones) del recitado del verso.

Si algo caracterizó a la escena clásica de estos años, finales de una década e iniciales de otra, fue la multiplicidad de propuestas estéticas levantadas sobre las tablas de los teatros. Montajes hubo que hallaron en los modos de la commedia dell'arte el juego interpretativo adecuado a sus propósitos, como la Medora de los alumnos de tercer curso de la R.E.S.A.D. (septiembre de 1978 -nº 876-). Otros prefirieron hacer de la sobriedad de los elementos presentados (y del juego de sus simbologías, del no escenario, de la plasticidad escultórica) la marca que los caracterizase, como la Fuenteovejuna de Vicente Sainz de la Peña (noviembre de 1978 -nº 881-), el soberbio Titus Andrónico del Teatre Lliure (octubre de 1979 -nº 922-), o la ponderada (y por su parte muy bien interpretada) adaptación de El alcalde de Zalamea debida a Fernando Fernán-Gómez (diciembre de 1979 -nº 894-). Hubo también montajes que, buscando ante todo un concepto del teatro como juego y diversión, hallaron en el tono de farsa el ambiente desenfadado que se creyó más adecuado; así la comedia de Rojas Zorrilla ¡Abre el ojo! (ya comentada en otro lugar) o La dama boba del T.E.C., bajo dirección de Miguel Narros (septiembre de 1979 -nº 928-). Finalmente, otros, conjugando elementos diversos (entre los que fue denominador común la potenciación de los recursos interpretativos y el uso moderado de los escenográficos), se convirtieron en una suerte de nuevos montajes "ejemplares": El sueño de una noche de verano, por el grupo "Agón" (abril de 1980 -nº 925-); Hamlet, en excepcional

versión catalana del Lliure, firmada por Terenci Moix (junio de 1980 -nº 926-); la dramaturgia de Manuel Martínez Mediero sobre la Lisístrata de Aristófanes⁶⁴ (julio de 1980 -nº 890-); la de Juan Pedro de Aguilar sobre los Milagros de Berceo (septiembre de 1983 -nº 1102-) o el Absalón calderoniano de José Luis Gómez (diciembre de 1983 nº 1105-).

Para terminar ya este apartado digamos que las opiniones vertidas en la crítica sobre cómo dijeron o dejaron de decir el verso los intérpretes, son tan numerosas como las dedicadas al problema de la adaptación. Pareció, sin embargo, existir un mayor acuerdo entre los distintos comentaristas. Se valoró cada vez con mayor satisfacción el respeto natural a las unidades métricas, sin forzar la declamación, sin caer en el sonsonete, evitando la musicalización de las tiradas. A propósito del estreno de El acero de Madrid, de Lope de Vega, en la plaza de la Villa de París (nº 1016), Lorenzo López Sancho, daba cuenta de los modos de decir el verso en los teatros madrileños en julio de 1982:

"Arredondo ha arreglado algunas escenas y no pocos versos con la conveniente falta de respeto para acelerar la acción al gusto del público actual, y Joaquín Vida ha dispuesto el movimiento escénico de manera que el ritmo y la plástica sirvan a la necesidad de promover una acción divertida, nada morosa, buena para suplir con la dinámica escénica las inevitables deficiencias en la dicción del verso de los actores actuales, que por lo regular o lo corren, rompiéndole el significado, o tratan de prosificarlo robándole la aportación que a la tensión dinámica del poema dramático impone el autor, ya que no es lo mismo una escena dicha en romance que otra en sonetos o estrofas

⁶⁴ Ejemplar por cuanto suponía de acercamiento lúdico, actual y desenfadado de un clásico antiguo a la sensibilidad y problemas del momento. Su representación en Mérida dio lugar así a un llamativo incidente protagonizado por el escultor Juan de Avalos, quien, indignado por el tono de la obra, abandonó el local y movilizó la opinión de los sectores más conservadores de la ciudad. El Patronato del Teatro Romano recomendó, a partir de entonces, la programación estricta de clásicos greco-latinos. Cfr. Pipirijaina, nº 15, julio-agosto de 1980, pp. 30 a 33.

rimadas de arte menor"⁶⁵.

El juicio antes expuesto del respeto natural a la unidad métrica, se conservaría en toda la década. Aun en las temporadas finales encontraremos a quien, como Fernando Lázaro Carreter, defienda su validez escénica, independientemente -claro está- del criterio que, en el momento del montaje, siguieran los directores.

5.3 BALANCE DE LAS ULTIMAS TEMPORADAS

Aun manteniendo unas características que creemos constantes a lo largo de toda la década, el teatro clásico y medieval representado en los años ochenta presentó unos rasgos propios en cada temporada, rasgos relacionados bien con el resto del teatro puesto en escena, bien con la trayectoria particular de un director o un grupo de intérpretes, o bien con el tipo de autores y piezas predominantes en un momento concreto. No pretendemos, ni podemos (dado el carácter introductorio de nuestro estudio), analizar con un detalle riguroso la trayectoria de nuestros tipos de teatro en el período 1982-1989. Sí intentaremos, sin embargo, dar cuenta (de la manera más fiel posible) de cuáles han sido las circunstancias más sobresalientes de su escenificación, difusión y recepción⁶⁶.

⁶⁵ Lorenzo López Sancho, en ABC, 29-7-82, p. 51.

⁶⁶ Aparte de las antologías críticas de Francisco Alvaro y de los Anuarios de la revista El Público, contamos para ello con el extenso artículo de Luciano García Lorenzo "El teatro clásico español en escena (1976-1987)" -en Insula, nº 492, noviembre de 1987, p. 21-, con los artículos firmados por María Francisca Vilches en Anales de Literatura Española Contemporánea, y con los estudios publicados por ambos

La temporada teatral española 1982-83 se caracterizó fundamentalmente por tres hechos: el evidente interés que se despertaba en el público por un teatro de calidad, la descentralización de la actividad teatral, y la definitiva constatación de que la vida escénica de Madrid y la de Barcelona discurrían ya por caminos separados.

En lo que se refiere a Madrid, María Francisca Vilches⁶⁷ apunta una serie de tendencias que podrían resumirse en los siguientes puntos: 1º) una creciente preocupación por los autores españoles del pasado, en la que los clásicos del Barroco ocuparon un lugar de honor junto con los autores del siglo XIX y los de preguerra; 2º) el reconocimiento de autores españoles contemporáneos consagrados; 3º) la marginación, sin embargo, de los autores de las últimas promociones; 4º) el interés despertado por los extranjeros -entre los que también deben contarse a los clásicos europeos de la modernidad-; 5º) la consolidación de festivales, muestras y certámenes -ámbito igualmente propicio para la escenificación de los clásicos-; 6º) la decadencia del teatro comercial⁶⁸; y 7º) el auge del teatro musical, ópera y zarzuela.

El gusto por los escritores dramáticos españoles del pasado hizo alternar a los autores del Renacimiento y del Barroco (Lope

investigadores en los anejos de Segismundo. Utilizamos unos y otros como fuente principal de nuestros datos. Véase Referencias Bibliográficas.

⁶⁷ María Francisca Vilches de Frutos, La temporada teatral española 1982-1983. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983 (Anejos de la revista Segismundo, nº 8); pp. 9 a 78.

⁶⁸ Fue éste, sin duda, uno de los sectores más maltratados por las nuevas circunstancias de la vida teatral del país. Cfr. Lorenzo López Sancho, "Convocatoria para un requiem otoñal por el teatro", en ABC, 5-8-82, p. 49. Se denuncia la especial precariedad de la empresa privada madrileña en un verano sin especiales atractivos en la cartelera.

de Rueda, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón), con los nombres ya consagrados -y más cercanos- de Lorca, Valle-Inclán y Mihura. Entre todos conformaban una amplia nómina que desmentía el tópico de la marginación de los autores propios en los teatros nacionales. De sus montajes opinaba nuestra autora de referencia que "en conjunto han sido creaciones interesadas en buscar esencialmente el éxito a través de diferentes vías como el respaldo popular a un dramaturgo, las posibilidades cómicas de una obra, la contemporaneidad del teatro clásico o la atracción de las posibilidades escenográficas de algunos espectáculos"⁶⁹. Poco más adelante afirmaba en su ensayo, a propósito de la abundancia de dramaturgias sobre textos no dramáticos:

"Es posible que haya que buscar en el deseo de los hombres de teatro por encontrar en los clásicos el planteamiento de situaciones y problemáticas cercanas a la mentalidad del hombre contemporáneo, como único remedio de salvarlos del olvido al que el tiempo los ha sometido, el motivo de la escenificación de dos obras que, perteneciendo a dos grandes monstruos de la Literatura, no forman parte de su producción más representativa. Ni la adaptación de Antonio Larreta consiguió resaltar el interés dramático de La Dorotea de Lope de Vega (María Guerrero, 27-I-83), ni la de Juan Antonio Hormigón de La de San Quintín (María Guerrero, 5-IV-83), contribuyó a extender entre los espectadores la valoración de Benito Pérez Galdós como dramaturgo... Por otra parte, siempre sigue en pie la vieja polémica, motivo de discusión entre los adaptadores y directores de escena y los críticos, acerca de la necesidad de respetar los textos clásicos o bien servirse de ellos como punto de arranque para una creativa praxis teatral"⁷⁰.

⁶⁹ Vilches, op. cit.; p. 14.

⁷⁰ Vilches, op. cit.; pp. 18 y 19. Como la autora advierte en nota, el tema de las adaptaciones constituyó la base del debate de las V Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (septiembre de 1982).

La tónica general de la escenificación de autores extranjeros fue la alternancia entre producciones basadas en textos clásicos y otras apoyadas en los nombres de la vanguardia. Entre las primeras destacaron los montajes de El rey Lear (con una soberbia traducción del Instituto Shakespeare valenciano y una libre dirección de Miguel Narros -contraste que la crítica resaltó una y otra vez-; n° 1064) y, por lo negativo, Ricardo III (n° 1066), un fallido intento de actualizar el mensaje shakespeariano sobre la contraposición entre poder absoluto y libertad personal (trajes modernos, escenario desnudo, reparto desigual, subversión del lenguaje del autor). Brillantez, buena interpretación y buen entendimiento de la acre ironía del texto original convirtieron Las picardías de Scapín (Guadalajara y Madrid -n° 1043-) en otro éxito de la temporada.

Por lo que se refiere a la presencia de clásicos -españoles, extranjeros y antiguos- en los festivales madrileños, cabe decir que, si bien no formaron nunca el grueso de la programación, no por ello dejaron de estar presentes en diversos certámenes. Así, en la "Muestra de Compañías Estables e Independientes de Madrid" (del 29 de septiembre al 12 de diciembre), se representaron El misántropo de Molière (19 de noviembre -n° 1045-), por el Teatre Lliure de Barcelona, bajo la dirección de Fabià Puigserver; la Medora de Lope de Rueda (19 de octubre -n° 1057-), por el grupo "Zascandil"; El mágico prodigioso de Calderón (5 de noviembre; n° 1030) por el Teatro Estable de Valladolid; y la Divina Comedia de Dante (27 de octubre -n° 1038-), por el Teatro "Carrusell" de Cádiz. De igual forma, el III Festival Internacional de Teatro (del 29 de marzo al 29 de mayo) incluyó montajes sobre textos

clásicos en los que el mimo, la magia, la acrobacia, el canto y la danza jugaron un importante papel: Los grandes éxitos de Shakespeare (teatro Martín, 26 de abril -nº 1068-), por el grupo británico "Sheer Madness", un tratamiento desmitificador, humorístico de las grandes tragedias shakespearianas -Hamlet, Macbeth, Antonio y Cleopatra y Ricardo III-; y Si piensas en Shakespeare (teatro Martín, 2 de mayo -nº 1069-). Finalmente, la "Campaña de Teatro de Verano" incluyó en su programación (bastante heterogénea) una obra de Eurípides (Medea, con dirección de Manuel Canseco; Cuartel de Conde Duque, 9 de agosto -nº 1040-, montaje proveniente del Festival de Mérida) y otra de Shakespeare (Tito Andrónico, en adaptación de Martínez Mediero; templo de Debod, 12 de julio -nº 1073-, menos afortunada que la anterior en su consideración crítica).

La producción catalana -dominada por el centralismo barcelonés- tuvo también unos rasgos definitorios propios: 1º) promoción de las manifestaciones teatrales en lengua vernácula, marginando otras producciones españolas; 2º) preferencia por los autores contemporáneos y preterición de los clásicos⁷¹; 3º) interés por el espectáculo de importancia visual, predominio de un teatro de la imagen; 4º) inclinación de ciertas asociaciones a llevar a cabo todo tipo de iniciativas relacionadas con el teatro; 5º) predominio de los montajes de autores extranjeros sobre los de autor español, y entre aquellos, de los actuales sobre los clásicos (lo que no impidió la presencia en los

⁷¹ "Ni el deseo de rescatarlos del olvido, ni la pretensión de acercarlos a públicos mayoritarios, ni siquiera la atracción por buscar en ellos claves cercanas a la mentalidad actual, han influido a la hora de alejarlos de la escena" (Vilches, op. cit.; p. 50).

escenarios catalanes de títulos de Shakespeare, Molière, Ruzante, Plauto, Eurípides y Dante; el montaje de los clásicos españoles, entre ellos Calderón, Fernando de Rojas y los autores del siglo XX, quedó reducido a ciclos de escasa audiencia).

Fuera de los dos grandes centros dramáticos del país, el montaje de los clásicos tuvo, sin duda ninguna, en Valencia su principal baluarte. La actividad del Instituto Shakespeare, ligado a la Universidad, dotó a la vida teatral valenciana de una oferta de alta calidad, con montajes de textos rigurosamente seleccionados y traducidos y con la celebración de seminarios y certámenes de diversa índole. Por lo que a otras comunidades se refiere (y pese al avance en la transferencia de competencias), la precariedad teatral continuó haciéndose notar, con excepción de breves temporadas coincidentes con festivales y celebraciones (en las que no faltaron montajes de textos clásicos y medievales, aunque casi siempre en producciones de alcance muy limitado). Valladolid y Ciudad Real⁷² se mostraron como dos focos especialmente activos.

La temporada 1983-84 fue especialmente fecunda en espectáculos registrados por toda España, hecho que llevó a Luciano García Lorenzo y a María Francisca Vilches⁷³ a plantearse la validez del término "crisis" para designar el estado de la vida escénica del país, en especial cuando éste se prolongaba ya durante décadas. La temporada que nos ocupa mostró, en efecto, cómo a pesar de

⁷² Omitimos la información referente al Festival de Almagro, por contar éste con un apartado propio.

⁷³ Luciano García Lorenzo y María Francisca Vilches, La temporada teatral española 1983-1984. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985 (Anejos de la revista Segismundo, nº 11); pp. 11 a 17.

numerosos problemas, el teatro en España comenzaba a convertirse por aquellos años en un fenómeno de difícil catalogación: ya no contaba como medio de comunicación de masas, ni como forma mayoritaria de diversión (lo hemos apuntado páginas atrás). Sin embargo, la afluencia de espectadores y la trascendencia de ciertos espectáculos hablaron de una nueva consideración social del arte escénico, cada vez más proxima al gran acontecimiento y al objeto de consumo.

Razones para pensar en una supuesta crisis sí existían: el hecho de que -frente a otro tipo de espectáculos: cine, música, video- el teatro fuera minoritario, la existencia de una temática poco actual, la marginación de autores jóvenes, programaciones desacertadas, desproporción entre precio y calidad, enfoque de la oferta hacia determinados tipos de público, desaparición progresiva de la oferta privada, etc. No obstante, se dieron también circunstancias que hacían pensar más bien, no en una crisis de supervivencia del teatro, sino en un profundo cambio de su papel de fenómeno artístico y social. No podía hablarse, en efecto, de crisis, de aniquilación del teatro, cuando algunos montajes congregaban a su alrededor un público abundante y heterogéneo, fuertes inversiones financieras y polémicas en la prensa. El teatro ocupaba así, en ocasiones, el lugar de los grandes acontecimientos con influencia en la vida pública del país. Fue lo que ocurrió con Dimonis de "Els Comediants", con el estreno de Luces de Bohemia de Valle-Inclán, o -sobre todo- con el polémico Teledium de Albert Boadella y "Els Joglars". La nueva situación, si bien confería al arte escénico un protagonismo del que no disfrutaba desde la inmediata preguerra,

no estaba por ello exenta de riesgos. En un artículo publicado en El País y recogido por nuestros autores, Eduardo Haro Tecglen manifestaba al respecto:

"Hacer gran teatro va consistiendo en estrenar, es decir, en una buena noche de bravos y felicitaciones, unas críticas donde se reconozcan los méritos que suele haber y unos programas fastuosos donde se apoye su capacidad teórica. Más allá, apenas importa. Estamos asistiendo desde hace unas temporadas a este fenómeno de obras en pleno éxito, sufragadas por la Administración a precio de oro, que desaparecen de cartel con los teatros llenos"⁷⁴.

Otra de las circunstancias preocupantes de la escena española era la descontrolada proliferación de festivales y certámenes. Páginas atrás ya recogíamos las opiniones de Ricard Salvat y de Francisco Alvaro al respecto. La de Juan Antonio Hormigón, citada por nuestros autores de referencia, se expresaba en los siguientes términos:

"En lugar de destinar el dinero previsto para el teatro a obras de infraestructura, promover la producción e intensificar la difusión, se gasta en festivales internacionales que proporcionan una pirotecnia colorista sin sentar las bases de un auténtico desarrollo del espectáculo y del público (...). Quiero aclarar rápidamente que no estoy en contra de los festivales ni de la presencia de compañías extranjeras en nuestros días, pero considero que tal y como hoy se utilizan pueden significar el enmascaramiento de los problemas mínimamente coherentes"⁷⁵.

No obstante, muy buena parte de los espectáculos presentados

⁷⁴ Eduardo Haro Tecglen, "Prestigio y lucha del teatro", en El País, 19-2-84, p. 37. Citado a través de García Lorenzo/Vilches, op. cit.; p. 16.

⁷⁵ Juan Antonio Hormigón, "Luces y sombras del presente teatral", en El Público, 1984, nº 6, pp. 3 a 5. Citado a través de García Lorenzo/Vilches, op. cit.; p. 16.

en estas circunstancias reunían condiciones que los hicieron especialmente atractivos para un público deseoso de calidad: precios relativamente bajos (debido a la subvención pública de los montajes), alto nivel estético de los recursos materiales puestos en juego, presencia destacada de la música, la mímica y la danza -teatro de imagen-, buenas dosis de creatividad -con una presencia muy abundante de creaciones originales y de dramaturgias-, prestigio de directores e intérpretes, y valoración igualitaria de las compañías españolas y extranjeras.

Con respecto a los clásicos cabe hacer una observación preliminar y (como en la temporada anterior) una neta distinción entre la producción madrileña y catalana. Apuntan García Lorenzo y María Francisca Vilches que el abuso en la elección de piezas clásicas "constituye uno de los tópicos menos certeros de la actualidad teatral"⁷⁶. Ello es cierto si se compara el número de montajes de autores clásicos con el número de montajes "no clásicos" en la temporada que nos ocupa y -por extensión- en las que la preceden y siguen de manera inmediata. Hemos de contar, sin embargo, con el hecho también cierto que de nunca antes se había representado en España más teatro clásico y medieval (según la tipología que hemos establecido para este estudio). Sólo la temporada 1983-84 reúne más montajes que varias temporadas juntas de la década de los cuarenta o incluso de los cincuenta, cuando el teatro clásico constituía uno de los puntales de la cartelera madrileña. No toda la producción clásica y medieval habida en España compartió, sin embargo, las mismas características, dato

⁷⁶ García Lorenzo/Vilches, op. cit.; p. 14.

que conviene resaltar para tener en cuenta el distinto peso que los montajes de los clásicos tuvieron en las diferentes partes del país. La producción madrileña y la del resto de España, excluida Cataluña, fue irregular y tuvo mucho de esporádica. Estando los gustos del público volcados mayoritariamente hacia los autores del primer tercio de siglo, los clásicos de la Antigüedad y del Barroco y los autores medievales únicamente conocieron montajes muy circunstanciales, en manos de grupos con medios limitados y de difusión precaria en certámenes y festivales de alcance restringido. Sólo algunos montajes de Alvaro Custodio en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, el Absalón estrenado en el teatro Español (7 de diciembre de 1983, con dirección de José Luis Gómez -nº 1105-) y la excelente dramaturgia de Juan Pedro de Aguilar sobre los Milagros de Berceo (estreno en Segovia, 3 de septiembre -nº 1102-), pueden destacarse de entre una producción una tanto anodina y sin grandes ocasiones para el acontecimiento escénico. Por contra, la producción catalana de los grandes clásicos europeos revistió características propias. Traducidos cuidadosamente al catalán, su montaje se enmarcaba en una medida operación de reivindicación lingüística y en un ambiente teatral extraordinariamente interesado por la dramaturgia de allende nuestras fronteras. Así los nombres de Shakespeare, Molière, Séneca y Sófocles se unían a los de Goldoni, Chejov, Ibsen, Gogol o Goethe (por citar algunos de los pretéritos), o a los de Beckett, Weiss, Brecht, Albee, Hanke, etc. (entre los contemporáneos). Una calidad escénica muy alta, un claro gusto por incluir elementos de un teatro de imagen y la programación de estos montajes de clásicos

en festivales y pequeñas temporadas, son los otros rasgos definitorios de este tipo de teatro en Cataluña durante la fecunda temporada 1983-84.

En el resto de las comunidades españolas, el teatro clásico y medieval contó con montajes estrenados en festivales regionales o con las giras de los ya vistos en Madrid y en Cataluña. Pese a no contar con certámenes propios (excepción hecha de los de Almagro y Mérida) ni ser desde luego un tipo de teatro especialmente representado, tampoco fue extraña su presencia en las carteleras. El XXX Festival de Teatro de Mérida (entre el 29 de junio y el 12 de agosto) contó en esta ocasión con una destacada presencia de clásicos de la Antigüedad greco-latina: Los caballeros de Aristófanes (por el Teatro Griego de Arte de Atenas -nº 1097-), Fedra de Eurípides (por la compañía de María Paz Ballesteros -nº 1137-), Electra del mismo autor (por la Compañía Estudio de Teatro -nº 1138-), Las troyanas sobre textos de Eurípides y Séneca (por la Compañía Española de Teatro Clásico -nº 1221-) y Anfitrión de Plauto (por la compañía "Corral de Príncipe" -nº 1163-). En el marco del mismo festival tuvieron lugar además las I Jornadas Teatrales de Mérida (4 y 5 de agosto) con la colaboración de grupos venidos de Italia (Teatro di Roma), Grecia (Amphiteatre de Atenas) y Francia (M.D.P.M. de Montpellier).

El alto número de producciones habidas durante las temporadas 1982-83 y 1983-84 sirvió para que, una vez iniciado el nuevo ciclo teatral, la temporada 1984-85 contemplara el afianzamiento del teatro como una alternativa de cultura y entretenimiento. La

polémica sobre la supervivencia o no del teatro fue sustituida por la de qué papel debía jugar el Estado en la producción y difusión de los nuevos espectáculos teatrales. La publicación de la Orden de 27 de mayo de 1985 por la que se establecía la normativa de ayudas al teatro español (en sustitución de una Ley del Teatro), marcó el punto culminante de dicha polémica. El espíritu de la ley se manifestaba en contra de la subordinación del arte escénico a las leyes de la oferta y de la demanda, consagrándole como patrimonio cultural de toda la sociedad. Tales principios -y las aplicaciones prácticas que de ellos se derivaban- fueron juzgadas con dispar criterio por la crítica y los profesionales del teatro:

"Mientras un amplio sector considera positivo el espíritu que se oculta bajo (la ley) y las posibilidades que ofrece siempre cualquier medida proteccionista ejercida por el Estado en una economía de mercado, otro amplio sector, no menos numeroso, acusa a los responsables de los organismos públicos del teatro de 'institucionalizar una situación de hecho que todo el mundo reconoce como mala y a comprar con dinero público el derecho a representar'. Son varios los argumentos ofrecidos: 1.- No preve la desaparición de cargas e impuestos que algunos Ministerios como el de Justicia y Obras Públicas hacen pesar sobre él; 2.- Sujeta la iniciativa privada a una serie de compromisos de programación y representación; 3.- Coarta la libertad del autor, ofreciéndole encargos de obras que luego podrá aceptar o no; 4.- Anula con sus precios políticos la iniciativa privada"⁷⁷.

El incremento de las ayudas del Estado, la descentralización y la creación de Centros Dramáticos en distintas comunidades, la

⁷⁷ María Francisca Vilches de Frutos, "La temporada teatral española 1984-1985", en Anales de Literatura Española Contemporánea, 10, 1985, p. 182. Véase, además, José Manuel Garrido Guzmán, "El futuro empieza ayer", en Anuario Teatral 1985 El Público Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986; pp. 52 y 53.

recuperación de teatros cerrados o en estado ruinoso, el auge del teatro "alternativo" y del comercial y la búsqueda del éxito seguro (bien a través del teatro de humor, bien a través de las reposiciones), fueron otros tantos rasgos que caracterizaron la temporada 1984-85.

Como en las precedentes, el montaje de los clásicos volvió a presentar profundas diferencias entre las producciones madrileña, catalana y la del resto de España. En relación con el alto número de montajes que en un momento u otro de su vida escénica pasaron por la capital, el teatro clásico en Madrid fue escaso. Con una presencia muy abundante de dramaturgias y adaptaciones libres, y algunos estrenos llevados a festivales y certámenes, sólo un montaje pareció elevarse por encima de una tónica general muy anodina, y fue -precisamente- para provocar la controversia: el de La Celestina según dramaturgia de Angel Facio, interpretado por la compañía "Teatro del Aire" y estrenado en el Círculo de Bellas Artes el 15 de octubre de 1984 (nº 1265). El desnudo de los dos actores protagonistas, la complicada trama de simbologías puestas en escena, la supresión de personajes, el cambio de carácter de otros, las profundas modificaciones del texto (con el resurgimiento de las discusiones en torno a la licitud o no de las mismas), etc. contribuyeron a levantar el tono de lo dicho en la prensa a favor y en contra de la obra. La opinión más valiosa de las consultadas (por cuanto se limitó a juzgar la eficacia del espectáculo, independientemente de acuerdos o desacuerdos ideológicos) fue, a nuestro entender, la de José Monleón en Diario 16:

"La Celestina es un espectáculo polémico que se

presta a lícitas discrepancias. Tiene a su favor la creatividad del montaje, la propuesta de una lectura personal de la obra, centrada, sobre todo, en el conflicto entre la represión y el instinto, entre la sexualidad y el orden social. Un conflicto que empieza, según la alegoría de Facio, con la manzana de Eva, que lleva a la pérdida de algo así como el 'estado natural'. La Celestina, hipócrita y obligadamente presentada por Rojas como un ejemplo del daño que causan las malas conductas, desvela en la lectura de Facio el sentido opuesto: es el ejemplo de los males causados por la pobreza y por la represión del instinto.

"En otro orden, el montaje es una creación constante de imágenes de muy diverso valor. Demasiado obvias a veces, ricas y abiertas en otros casos y, en los peores momentos, en pugna poética con el texto. Porque cuanto hay en este de expresión imaginativa, de riqueza de significaciones, se empobrece con la precisión anecdótica. Pugna que explica el carácter marcadamente funcional y secundario -como si se tratara de un guión- que adquiere a veces el más hermoso texto dramático español de todos los tiempos"⁷⁸.

La fecunda actividad teatral catalana guardó, como en la temporada anterior, un destacado lugar para los tipos de teatro aquí estudiados, pero con las diferencias ya apuntadas con el resto de la producción española. Los profesionales del teatro catalán siguieron mostrando un destacado interés por las grandes figuras del clasicismo europeo, muchas de cuyas obras se representaron a partir de versiones pulcramente traducidas a la lengua vernácula. Varias son las producciones que sobresalieron por encima del tono medio de la temporada. Así, la soberbia interpretación de El rey Lear (Kung Lear) de Shakespeare (nº 1276), a cargo del Dramaten de Estocolmo, bajo la dirección de Ingmar Bergman, que abrió el 19 de mayo las sesiones del Congreso

⁷⁸ José Monleón, en Diario 16, 20-10-84; citado a través de Anuario Teatral 1985 El Público; p. 68. Para mayor información crítica, cfr. Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1984). Valladolid, ed. del autor, 1985; pp. 53 a 57.

Internacional de Teatre a Catalunya (veintidós actores y treinta y cinco figurantes en un espacio escenográfico desnudo, sólo delimitado por cortinajes negros)⁷⁹; o el montaje de Les alegres casades de Windsor en versión de José María de Sagarra y a cargo de la compañía del Consell Insular de Mallorca, cuyos responsables potenciaron la vena cómica de una de las obras más conocidas del autor inglés (nº 1277).

Fuera de Madrid y Barcelona, la producción española se caracterizó por una progresiva descentralización de la vida teatral, a la par que por un paulatino enriquecimiento de la oferta, debido sobre todo a la proliferación de muestras y ciclos de teatro. La labor de los Centros Dramáticos autónomos y el entusiasmo de numerosos grupos independientes y vocacionales aseguraron la continuidad de una situación ostensiblemente mejor que la de temporadas pasadas. No debe olvidarse tampoco que algunos de los festivales que iban adquiriendo mayor prestigio tenían lugar en capitales de provincia; así la temporada murciana -con César Oliva al frente del teatro Romea- y los festivales de Valladolid y Granada, que venían a refrendar la tradición teatral que -a duras penas- habían conservado sus respectivas sedes. El de Granada, aparte de las representaciones teatrales incluyó exposiciones y muestras de cine y vídeo. Por su parte, el XXXI Festival de Teatro de Mérida (del 27 de junio al 4 de agosto de 1985) contó, una vez más, con la presencia de interesantes montajes sobre textos adaptados de la Antigüedad greco-latina: la Comoedia de De Chiara sobre Plauto (nº 1262), interpretada por

⁷⁹ Cfr. Francesc Nel.lo, "El rey Lear' de Bergman vino a Barcelona", en Anuario Teatral 1985 El Público; p. 28 y 29.

el Teatro di Roma; la Orestíada de Esquilo, en adaptación de Domingo Miras, Manuel Canseco y Francisco Rodríguez Adrados (nº 1244), puesta en escena por la Compañía Española de Teatro Clásico; la Fiestaristófanos de Stavros Doufexis (nº 1227), polémica por su estética cercana al "cómic"; o el interesante Romancero de Edipo (nº 1278), dramaturgia de Toni Cots sobre textos de Sófocles. Con un presupuesto de 65 millones de pesetas y bajo la dirección de José Monleón, el logro más llamativo de este festival fue, sin embargo, la culminación del proyecto de un "Teatro del Mediterráneo" que, integrando instituciones de España, Italia y Grecia, pudiera hacerse cargo de coproducciones y de un circuito europeo estable.

La temporada 1985-86 compartió con los períodos anteriores muchos de los rasgos que, en última instancia, iban a caracterizar a toda la década: una abundante oferta teatral, casi siempre en manos de las Administraciones Públicas (central, autonómicas o municipales), o en salas privadas concertadas; la adecuación entre el local de representación y el espectáculo ofrecido; predominio de los autores españoles contemporáneos y presencia destacada de los del primer tercio de siglo, debido a la celebración de los cincuentenarios de Lorca, Valle-Inclán y Muñoz Seca; preferencia por los autores extranjeros de finales del XIX y principios del XX; revitalización de los espectáculos musicales (revista, ópera y zarzuela) y del teatro-danza; revalorización de los trabajos de escenografía; continuación paulatina del proceso descentralizador; desproporción (en algunos casos) entre subvenciones concedidas y resultados alcanzados; y,

finalmente, cristalización del interés por el teatro clásico español en la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico⁸⁰.

La producción de los clásicos en Madrid estuvo rodeada por las celebraciones conmemorativas de las muertes de 1936, por la revisión de destacados autores de las décadas de los cuarenta y cincuenta (Casona, Jardiel Poncela, López Rubio), y por el fenómeno de la recreación histórica en piezas de autores como Domingo Miras, Martínez Mediero, Canseco y Pérez Mateos. Numéricamente, los montajes de teatro clásico y medieval fueron pocos: algunos estrenados en los festivales veraniegos e intentos esporádicos. Dos de ellos obtuvieron, sin embargo, una amplia resonancia: el Mahabharata, poema épico de la antigua India, en dramaturgia de Jean Claude Carrière y dirigido por Peter Brook (nº 1300), y El castigo sin venganza, de Lope de Vega, dirigido por Miguel Narros, en montaje preparado para el festival "Europalia 85" de Bruselas, en donde se estrenó el 15 de octubre de 1985 (nº 1374). El Mahabharata, presentado en los antiguos Estudios Bronston de Madrid, suponía la culminación de una trayectoria que había llevado a su director, Peter Brook, desde el marco de los teatros institucionales británicos hasta un recorrido por las culturas de Africa y Oriente. "Respetando el espíritu del libro sagrado y el hilván argumental de su saga, donde se narra la tormentosa historia de una familia arquetípica dividida en facciones irreconciliables, Brook ha querido hablar al corazón del hombre contemporáneo para contarle, como hacían

⁸⁰ De la que tampoco se hablará en este apartado por tener dedicado el suyo propio.

los antiguos, una cosmogonía a la vez arcaica y nueva"⁸¹. El resultado fue un espectáculo sorprendente y de una gran belleza formal, en el que destacó, por su esmerada actuación de conjunto, un reparto internacional que se mostraba como la conjunción de diversos aprendizajes y formaciones, según la raza y nacionalidad de los actores. Por su parte, El castigo sin venganza fue concebido como un montaje (valga nuevamente el adjetivo) "ejemplar", presentado ante públicos extranjeros como muestra de la calidad formal que había alcanzado en España la representación de los clásicos propios. El espacio escénico de D'Odorico y los figurines de Narros fueron pensados, en efecto, para recrear con ellos, mediante juegos de luces y sombras y la violenta irrupción de manchas de colores vivos, el ambiente y la atmósfera de los cuadros de interiores del Barroco español. La interpretación recibió, sin embargo, un juicio dispar. Coincidieron los comentaristas teatrales en alabar la magnífica actuación de José Luis Pellicena, de gran altura trágica; no así la del resto de los intérpretes, un tanto irregulares, particularmente en lo que concernía a la declamación del verso (fueron especialmente duras las críticas de Eduardo Haro Tecglen y de Francisco Alvaro). En cualquier caso, se estuvo de acuerdo en valorar positivamente el sentido dado a la pieza, transformada (en expresión de José Monleón) de drama de honor en drama del amor imposible⁸².

En Cataluña, el cultivo de las artes escénicas mantuvo rasgos

⁸¹ Moisés Pérez Coterillo, "'Mahabharata', el espectáculo de los años ochenta", en Anuario Teatral 1985 El Público; pp. 21 a 24. Sobre este mismo montaje, véase también Francisco Alvaro, op. cit.; pp. 204 a 209 y 238.

⁸² Cfr. Francisco Alvaro, op. cit.; pp. 82 a 87.

muy semejantes a los de temporadas pasadas. El destacado interés por dotar a la lengua vernácula de una presencia de alta calidad en los teatros catalanes, llevó a proseguir la tarea emprendida años atrás: traducir al catalán las grandes obras de los clásicos universales, preferentemente los de finales del XIX y principios del XX. No faltaron tampoco los clásicos del siglo XVII, y entre ellos se destacó, una vez más, la presencia de montajes sobre textos de William Shakespeare. Cabe así mencionar el estreno de Romeo i Julieta, en versión de José María de Sagarra y bajo dirección de Esteve Polls (teatro Reina Victoria de Barcelona, 28 de enero de 1986 -nº 1356-), o el de La tempestad, por el grupo "La Cubana" (nº 1360), un disparatado montaje en el que la representación de la pieza shakespeariana se ve interrumpida por los apagones y goteras provocados por una gota fría caída sobre la localidad, lo que constituye motivo para una serie de divertidos "entretenimientos" llevados a cabo por los grupos de rescate, mientras se hace posible la evacuación del edificio inundado.

En el resto de la nación continuó la tendencia a un aumento de la oferta teatral. La convocatoria de festivales y el fomento del teatro regional por parte de los Centros Dramáticos autónomos estaban en la raíz de un fenómeno que se seguiría repitiendo en temporadas siguientes. A los certámenes ya consolidados de Granada y Valladolid se unía, además, esta temporada el Iberoamericano de Cádiz, como una amplia muestra del quehacer de compañías y grupos españoles e hispanoamericanos. Por su parte, el XXXII Festival de Mérida (III Internacional, del 27 de junio al 3 de agosto de 1986) ofreció un programa, si no numeroso, sí

al menos bastante representativo de montajes sobre versiones modernas de los mitos antiguos: Antígona, de Salvador Espriu; Las furias, de Francisco Suárez; Coriolano, de Shakespeare (nº 1363); Fedra, una tragedia española, de Emilio Hernández, y ¡Oh, Penélope!, de Gonzalo Trrente Ballester. Sólo un espectáculo, El arbitraje de Menandro (nº 1333), se basó directamente en textos del clasicismo antiguo.

Convertido ya en un objeto de consumo más y llenas las salas de grupos (de escolares o de adultos) para los que la asistencia a una representación suponía un compromiso más de la vida académica o social, el teatro español se caracterizó, durante la nueva temporada teatral 1986-87 por la consolidación de los espectáculos ofrecidos a manera de "grandes acontecimientos" escénicos, con directores, escenógrafos e intérpretes de reconocido prestigio y calidad, que aseguraran el éxito artístico y económico; por el mantenimiento de una elevada oferta teatral, en la que predominaron los autores españoles, quedando los extranjeros relegados a la celebración de festivales y a la cartelera de teatro privado (sobre todo en lo referido a musicales y vodeviles); y por la actividad de grupos más o menos profesionales, autores ellos mismos de las obras originales o de las dramaturgias presentadas al público.

En Madrid, la actividad teatral estuvo presidida por la continua recuperación de los autores del primer tercio de siglo, capítulo en el que cabe enmarcar el estreno de El público de Federico García Lorca (teatro María Guerrero de Madrid, 16 de enero de 1987), a cargo de la compañía del Centro Dramático

Nacional y bajo la dirección de Lluís Pasqual. El interés por el teatro contemporáneo (con una constante renovación de la cartelera del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) y la saturación de la oferta de los festivales fueron otros dos de los rasgos más sobresalientes. Por lo que se refiere a los clásicos, el panorama estuvo dominado por el estreno de los primeros montajes de la recién creada Compañía Nacional de Teatro Clásico, cuya actividad será comentada ampliamente páginas adelante. Debe destacarse, sin embargo, la labor llevada a cabo por la Compañía Española de Teatro Clásico, que presentó una cuidada adaptación de la comedia calderoniana No hay burlas con el amor (nº 1404), puesta en escena por Manuel Canseco y favorablemente acogida por la crítica⁸³. En el capítulo de los clásicos no españoles dos montajes sobresalieron por méritos propios: El sueño de una noche de verano de Shakespeare (nº 1461), y Las bacantes de Eurípides (nº 1421). El sueño de una noche de verano se presentó según traducción y adaptación de Eduardo Mendoza, en el teatro Español de Madrid, el 26 de diciembre de 1986. Contó con dirección de Miguel Narros y con decorados de Andrea D'Odorico. El montaje fue concebido como una auténtica fiesta teatral, plena de sensaciones y efectos escénicos muy trabajados (que en algún momento pudieron ahogar el desarrollo del mismo argumento). Con una estética a medio camino entre unos años veinte, más imaginados que reales, y la figuración de unos tipos urbanos pseudo-actuales, El sueño obtuvo de la crítica una acogida en términos generales muy favorable.

⁸³ Cfr. Anuario Teatral 1987-El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988; pp. 104 y 105.

La actuación de José Pedro Carrión en el papel de Puck movió los comentarios más elogiosos⁸⁴. Por su parte, Las bacantes, un trabajo de dramaturgia y adaptación de Salvador Távora sobre la historia y los textos de Eurípides (teatro Español, 25 de abril de 1987), concitó en torno a sí una viva polémica sobre el sentido del espectáculo y su fidelidad a las fuentes originales⁸⁵. Que éstas habían sufrido en manos de Távora una profunda reinterpretación (se proponía una identidad básica de las culturas mediterráneas), nadie lo puso en duda. Que el espectáculo resultante -andaluz, y no griego- era bellísimo, tampoco⁸⁶.

No es mucho lo que puede añadirse a lo dicho ya, con anterioridad, sobre la situación en Cataluña del teatro en general y de los tipos aquí estudiados en particular. La preeminencia de los autores extranjeros, la presencia constante de los catalanes y el aumento de obras de autores de otras regiones de España enmarcaron algunas producciones basadas en textos clásicos. Fuera de los núcleos de Madrid y Cataluña, la presencia de teatro clásico y medieval en el resto de España se limitó a representaciones circunstanciales (ligadas las más de las veces a festivales) y a las giras de los montajes estrenados en las dos capitales teatrales de la nación. El XXXIII Festival de Mérida (del 3 de julio al 1 de agosto) tuvo en esta temporada un balance más discreto que en las anteriores ediciones. No se

⁸⁴ Cfr. Anuario Teatral 1987 El Público; pp. 98 a 100.

⁸⁵ En la temporada que nos ocupa, se reavivó la vieja polémica sobre la licitud de las adaptaciones. Cfr. a este respecto la encuesta "El derecho del autor sobre su texto", publicada por ABC, 28-1-87, pp. 87 a 89. Cfr. así mismo, Eduardo Haro Tecglen, "Los despojos de una obra", en El País, 10-11-86.

⁸⁶ Cfr. Anuario Teatral 1987 El Público; pp. 100 a 103.

contó con la prometida presencia de Maurizio Scaparro (falta compensada con la actuación de Irene Papas), desilusionó la dramaturgia de Francisco Nieva sobre Las aventuras de Tirante el Blanco (nº 1429), y sólo la presencia del Théâtre du Lierre francés y de "La Cuadra" de Sevilla con Las bacantes de Távora animaron las sesiones del festival.

La temporada 1987-88 supuso para Madrid la presentación de una oferta abundantísima y una disociación clara entre el teatro público y el teatro privado. Al primero deben anotérsele los montajes de mayor calidad y éxito; al segundo, una renovada preferencia por el espectáculo comercial, con predominio de musicales y vodeviles firmados por autores extranjeros. Entre los rasgos que caracterizarían al teatro madrileño en el nuevo período -no muy distintos de los de temporadas anteriores- cabe destacar, sin embargo, el interés creciente por el montaje de los clásicos, casi siempre desde la iniciativa pública o al amparo de celebraciones y festivales. No faltaron, por ello, intentos de compañías privadas y grupos pequeños, tal es el caso de "Zampanó Teatro" de Madrid, grupo que bajo la dirección de Amaya Curieses y José Maya -antiguos integrantes del Teatro Estable Castellano- se convirtió en una de las compañías con mayor regularidad de estrenos de las presentes temporadas. "La elaboración de dramaturgias a partir de estos clásicos más cercanas a la ideología contemporánea parece ser la tónica predominante, lo que suscita reacciones muy controvertidas entre

el público y la prensa"⁸⁷. Fue la actividad de la Compañía Nacional de Teatro Clásico la que de manera más evidente sobresalió en el campo de nuestro estudio, asegurando además la permanencia estable de estos autores y obras en las carteleras españolas. Al margen de sus trabajos, merece la pena destacar el montaje de Juan Pedro de Aguilar y la compañía "Corral de Comedias" sobre cuatro entremeses de Cervantes: La guarda cuidadosa, El juez de los divorcios, La cueva de Salamanca y El viejo celoso, presentados bajo el título conjunto de Divorcio, más divorcio y otras mil veces divorcio (nº 1513). El estreno en Madrid tuvo lugar el 15 de julio de 1988 en el claustro del Instituto de San Isidro, antiguo Colegio Imperial de los Jesuítas, cuya magnificencia barroca sirvió a la ambientación de la obra mejor que cualquier aderezo escenográfico añadido. Por su parte, el Centro Dramático Nacional añadió a la lista de los grandes montajes de clásicos en Madrid el Julio César de Shakespeare, en adaptación de Manuel Vázquez Montalbán (nº 1556), bajo dirección de Lluís Pasqual y con escenografía de Fabià Puigserver. La interpretación (encabezada por Emilio Gutiérrez Caba en el papel de Bruto y Walter Vidarte en el de Casio) recibió de la crítica juicios valorativos dispares.

El teatro en Cataluña mantuvo características semejantes a las de temporadas pasadas: preponderancia del teatro público sobre la producción privada, de los autores extranjeros sobre los nacionales, y de los catalanes sobre el resto de los españoles; desaparición de salas con gran tradición en la vida teatral

⁸⁷ María Francisca Vilches de Frutos, "La temporada teatral española 1987-1988", en Anales de Literatura Española Contemporánea, 14 (1989), p. 163.

barcelonesa, y un aumento de la colaboración entre los profesionales del teatro catalán y los de otras comunidades españolas -especialmente los de Madrid- con el fin de dar a conocer en todo el país los montajes originados en el Principado. Los gustos del público barcelonés siguieron estando ligados a los grandes montajes, de los que se esperaba un rato de buen entretenimiento y la comparecencia en escena de primeras figuras⁸⁸.

En el resto del país, los montajes de los clásicos mantuvieron las constantes conocidas de circunstancialidad y dependencia de los festivales. Hecha, una vez más, excepción del Festival de Almagro, lo más interesante de este tipo de producción se concentró en Mérida (XXXIV Festival, V Internacional, del 11 al 30 de julio de 1988). No hubo, sin embargo, más presencia de los clásicos antiguos que la del Edipo Rey (nº 1565) presentado por "A Comuna, Teatro de Pesquisa", de Portugal. Un homenaje a Rafael Alberti; la Medeamaterial de Heine Müller (por el Attis Teatro de Atenas, bajo dirección de Terzopoulos); Antígona entre muros, de Martín Elizondo (a cargo de las Producciones Teatrales Reales de Madrid); Alhucema, un nuevo espectáculo de "La Cuadra" de Sevilla; El príncipe constante de Calderón, con dirección de Alberto González Vergel (nº 1508)⁸⁹, y la actuación del Ballet del Teatro Lírico Nacional, completaron -entre actividades paralelas diversas- el resto de la programación.

⁸⁸ Cfr. Jaime Melendres, "La crisis de público en Barcelona", en Anuario Teatral 1988 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989; pp. 28 y 29.

⁸⁹ Cfr. Anuario Teatral 1988 El Público; pp. 27 y 141-142.

La temporada 1988-89 trajo consigo una disociación aún mayor entre el teatro privado, volcado preferentemente hacia los espectáculos comerciales y más populares, y el teatro público, en el que se siguieron ofreciendo montajes de alta calidad en los que se conjuntaban un texto de innegable valor literario, una dirección prestigiosa, una escenografía acertada y una interpretación por regla general muy cuidada. Se observó, sin embargo, un descenso de público y se constató que el teatro, pese al atractivo que puede ejercer ocasionalmente sobre diversos sectores de la población, no se incluye entre las preferencias de la gente más joven (a pesar de que las salas -por lo menos las madrileñas- reboseen en determinados días de grupos escolares).

La oferta madrileña mantuvo su preferencia por los autores españoles, sobre todo por los del primer tercio del siglo y por algunos contemporáneos ya consagrados, como Antonio Gala y José Luis Alonso de Santos, afianzándose el nombre de Sanchís Sinisterra. La ópera y la danza, como en las temporadas anteriores, siguieron copando una importante cuota de audiencia. Lo más significativo de la producción clásica continuó en manos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, aunque no por ello debe dejarse de lado la labor de grupos volcados, de manera también casi exclusiva, hacia la reposición de los clásicos españoles del Barroco. Es el caso de la ya mencionada Compañía Española de Teatro Clásico, dirigida por Manuel Canseco (que puso en escena la comedia El mágico prodigioso de Calderón de la Barca -nº 1601-); de la empresa del teatro Español de Madrid (en cuyas tablas pudo verse La reina andaluza, una dramaturgia de Luis J. Cícero y Carlos Gandolfo sobre textos de Lope de Vega, no muy

bien recibida -nº 1686-); de "Zampanó Teatro", grupo que durante todas estas temporadas mantuvo su tónica de por lo menos un estreno anual (en esta ocasión el de Con quien vengo, vengo de Calderón -nº 1602-); de la compañía "Producciones Marginales", de Madrid, que presentó un interesante espectáculo, Capa y espada (¡La aventura en el Siglo de Oro!), sobre diversos textos clásicos y la visión de los mismos a través de una compañía juvenil de teatro (nº 1690); de la compañía "Teatro de Hoy", que puso en escena Porfiar hasta morir, de Lope de Vega (nº 1687), con dirección de Alberto González Vergel y una estética a medio camino entre el Siglo de Oro y la época romántica (jugando con la evocación que Larra hiciera en su drama Macías del personaje común a ambas obras); de la Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid, que escenificó una Fuenteovejuna (nº 1681) dirigida por Antonio Guirau; o de la Escuela-Taller de Tecnología del Espectáculo, que ofreció en la hoy desaparecida Carpa del teatro Español⁹⁰ El castillo de Lindabridis, de Calderón de la Barca (nº 1600). Una temporada, pues, fecunda en montajes de textos clásicos. Cundía, sin duda, el ejemplo de la Compañía Nacional y los clásicos del Barroco español se aseguraban, así, una presencia -discreta, pero constante- en las carteleras de la capital. Los clásicos extranjeros fueron, sin embargo, poco frecuentes y su presencia más llamativa (e importante) estuvo limitada al IX Festival Internacional de Teatro, que contó con dos montajes de obras de Shakespeare: el de Ricardo III (por el Teatro Rustavelli de Georgia -antigua U.R.S.S.-; nº 1654), y el

⁹⁰ En el lugar en el que actualmente se ultima la ampliación del edificio, calle del Príncipe, esquina con el callejón de Fernández y González.

de Titus Andronicus (por la Royal Shakespeare Company, dirigida por Deborah Warner -nº 1655-).

Por su parte, la temporada catalana ofreció como novedades el progresivo aumento del número de locales abiertos a la actividad escénica, la descentralización de la oferta teatral (hasta entonces radicada casi exclusivamente en Barcelona), y el cada vez más frecuente intercambio de montajes y representaciones con otras comunidades españolas (en especial Madrid, donde actuaron con gran éxito, entre otros grupos, "Dagoll-Dagom", con Mar y cielo de Guimerá, y "La Cubana", con la "revista" ¡Cómeme el coco, negro!). En lo que respecta a los clásicos, el montaje de mayor alcance y resonancia fue, sin duda, El misántrop de Molière (nº 1634), a cargo de la compañía de Josep María Flotats, quien dirigió la obra e interpretó el papel principal de Alceste. Cálidamente elogiada por la crítica, la pieza (estrenada en Barcelona en enero de 1989) pasó por el Festival Internacional de Madrid dos meses más tarde.

En el resto de las comunidades, la actividad teatral mantuvo constantes para un moderado optimismo: una gran actividad de grupos independientes y vocacionales, conjugada con la existencia de una oferta relativamente abundante y con la difusión por buena parte del territorio nacional de los montajes de mejor calidad estrenados en las grandes capitales dramáticas. Fue nuevamente en el Festival de Mérida (el XXXV) donde se concentró lo más representativo de la producción sobre los textos y autores clásicos. Allí fueron puestos en escena, entre otros montajes no relacionados con los tipos de teatro aquí estudiados, el Miles Gloriosus de Plauto, según una dramaturgia de José Luis Alonso

de Santos (nº 1643)⁹¹, luego llevada en gira por los festivales de media España, y La rueda de fuego, otra dramaturgia viajera (en esta ocasión, de Eusebio Lázaro) sobre textos trágicos de Shakespeare (Ricardo III, Otelo, Hamlet, Macbeth y Julio César; nº 1666).

Balance, por tanto, positivo el de la década de los años ochenta, cerrada finalmente con un aumento general de la calidad y cantidad de la oferta (pese a desequilibrios todavía muy evidentes), en la que, tal vez, el mejor de los logros haya sido la consecución de un nuevo público teatral, numéricamente pequeño (en comparación, ya hemos dicho, con el que pueden congregarse otros espectáculos o actos culturales), pero suficiente como para mantener una demanda de teatro de calidad literaria y escénica. Buena década también para los viejos clásicos, que vieron crecer de manera muy significativa el interés hacia ellos de profesionales y públicos, lo que redundó en un mejor conocimiento de los mismos en amplias zonas geográficas del país, más allá de los núcleos tradicionales de producción teatral.

Fue, sin embargo, en el Festival de Almagro donde se hubo de concentrar, a lo largo de todo el decenio, lo mejor y más representativo del teatro clásico visto en España.

⁹¹ La obra mereció juicios muy dispares. Mientras que buena parte de la crítica consideró el montaje visto como una especie de "comedia que recupera la complicidad con el público" -según expresión de Eduardo Galán en Ya, 1-7-89- otros comentaristas lo juzgaron de manera muy dura. Especialmente negativa fue la opinión de Eduardo Haro Tecglén (El País, 21-7-89, p. 33), no sólo porque estuviera referida a la obra - que desde luego no le gustó-, sino porque ponía en tela de juicio todo un sistema de festivales repetitivos, que trasvasaba montajes de un certamen a otro sin criterios rigurosos de calidad. El mercado de los festivales se hallaba saturado, sin que su proliferación hubiera supuesto el afianzamiento de unas carteleras estables en las respectivas localidades de celebración.

5.4 EL FESTIVAL DE TEATRO CLASICO DE ALMAGRO

Desde la inauguración de las Jornadas de Teatro Clásico en 1978, Almagro se ha convertido en un punto de referencia inexcusable para el seguimiento y análisis de los tipos de teatro aquí estudiados. Ha sido (y sigue siendo en nuestros días) el único festival de alta categoría dedicado por entero a los autores y obras de los siglos XVI y XVII. Consolidado, además, como centro de reuniones científicas sobre la materia y como lugar de intercambio de nuevas experiencias escénicas y estéticas, este Festival es, sin duda, el mejor espejo en el que se ha reflejado la evolución del teatro clásico español y europeo sobre nuestras tablas en la última década⁹².

La anual cita almagraña se gestó y justificó en torno al Corral de Comedias, único ejemplo -en perfecto estado de conservación- que resta en toda Europa de los edificios teatrales del siglo XVII. Descubierta a principios de los años cincuenta, la restauración del local se llevó a cabo respetando de manera escrupulosa los elementos estructurales supervivientes⁹³, siendo el resultado la materialización de una reliquia arquitectónica que arroja luz suficiente sobre las formas y disposición interior de los teatros españoles e isabelinos (aún obviando la tesis

⁹² Sobre el Corral de Comedias, consúltense: John Jay Allen, "Hacia una revalorización del Corral de Comedias de Almagro", en Journal of Hispanic Philology, 7 (1983), pp. 201 a 211; del mismo, "The Spanish Corrales de Comedias and the London Playhouses and Stages", en New Issues in the Reconstruction of Shakespeare's Theatre, ed. F. J. Hildy. Nueva York, Peter Lang, 1990, pp. 207 a 235; del mismo, "El Corral de Comedias de Almagro", en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 6 (1991), pp. 197 a 211; Antonina Rodríguez, Almagro y su Corral de Comedias. Ciudad Real, Clunia, 1982; Franklin J. Hildy, "Europe's Third Oldest Theatre: the Corral de Comedias at Almagro", ponencia en el Congreso de la American Society for Theatre Research (noviembre de 1988); y del mismo, "The Shallow Stage", ponencia en el Congreso de la Shakespeare Association of America, Austin, Texas (abril de 1989). Sobre la importancia del Festival mismo, cfr. García Lorenzo, "El teatro clásico español en escena (1976-1987)", en Insula, nº 492, noviembre de 1987, p. 21.

⁹³ Cfr. ABC, 22-5-54, pp. de huecogrado.

sostenida por el profesor Hildy de que la planta actual del edificio no llegue a corresponderse del todo con la primitiva, mucho mayor). Su antigüedad parece, por otra parte, demostrada: los estudios de Antonina Rodríguez y de John Jay Allen establecen la existencia definitiva de un corral de comedias en la Plaza Mayor de Almagro por lo menos desde la década de 1680, con testimonios que sugieren fechas muy anteriores a ésta. "No sería de extrañar que Almagro -sede de la Orden de Calatrava, ciudad donde se habían asentado los Fúcares, dueña de una Universidad con privilegio de Carlos Quinto de 1552- fuera una de las primeras ciudades españolas en inaugurar un corral de comedias a fines del siglo XVI, y más estando relativamente cerca de Madrid, con sus compañías de actores"⁹⁴.

Terminada la restauración del edificio, su uso escénico fue muy temprano, aunque -paradójicamente- no todo lo abundante que cupiera esperar de un local de semejantes características y de tan extraordinarias circunstancias. Refiriéndonos siempre a los tipos de teatro aquí estudiados (y olvidando, por tanto, cualquier otra clase de manifestación escénica), los primeros montajes que tuvieron lugar sobre las tablas del recuperado coliseo almagreño se remontan a la misma temporada 1953-54, en la que se dieron por concluidas las obras de restauración. Un grupo de teatro universitario representó el 29 de mayo el auto de Calderón La hidalga del valle (núms. 152 y 153). En la temporada siguiente, dos nuevos montajes subían al mismo escenario: el de los entremeses de Miguel de Cervantes La guarda

⁹⁴ John Jay Allen, "El Corral de Comedias de Almagro", en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 6 (1991), p. 198.

cuidadosa y El retablo de las maravillas, interpretados por el T.E.U. el 27 de marzo de 1955 (nº 200), y el de la comedia de Lope de Vega El acero de Madrid, puesta en escena el 5 de junio del mismo año por los alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (nº 213). Incluso podríamos dar cuenta del proyecto (no se ha podido constatar si finalmente realizado) de El alcalde de Zalamea interpretado por Pemán, Buero Vallejo y Luis Escobar (nº 199). En la temporada siguiente el T.E.U. de la Escuela de Ingenieros (¿de Madrid?) montó un espectáculo doble en el que se incluyeron el auto de Calderón El gran teatro del mundo y la pieza de Juan del Encina titulada Auto de Repelón (16 de abril de 1956 -núms. 221 y 228-).

No hubo ninguna otra utilización escénica del Corral de Comedias (al menos en lo que se refiere a teatro clásico español) hasta la temporada 1967-68, en la que tuvieron lugar dos "Ciclos de Teatro Clásico en el Corral de Comedias". El primero, celebrado durante el mes de septiembre, incluyó (según nuestros datos) los siguientes títulos: Casa con dos puertas, mala es de guardar, de Calderón, en adaptación de Eugenio García Toledano (nº 590); Marta la Piadosa, de Tirso de Molina, bajo dirección de Eduardo Fuller (nº 607); El castigo sin venganza, de Lope de Vega, en adaptación de Ricardo López Aranda y con dirección de Angel Fernández Montesinos (nº 610); Fuenteovejuna, también de Lope, con dirección de Roberto Carpio (nº 611), y la dramaturgia de Rojo de Pablo Sevilla es una Nínive; es otra Babilonia sobre textos de diversos autores del siglo XVII, dirigida por Federico Ruiz (nº 614). El segundo, celebrado en junio de 1968, contó con la presencia de los montajes de El gran teatro del mundo, de

Calderón, bajo dirección de Roberto Carpio (nº 591); La dama duende, de Calderón también, por la Compañía Titular del María Guerrero de Madrid, dirigida por José Luis Alonso (nº 592); un espectáculo poético-musical sobre Juan del Encina, preparado por Antonio Gala y dirigido por Fernández Montesinos (nº 595); El rufián Castrucho, de Lope, interpretado por la Compañía Titular del Español de Madrid dirigida por Miguel Narros (nº 612), y La villana de Getafe, así mismo del Fénix, dirigida por Federico Ruiz (nº 613).

No hemos recogido noticia alguna sobre representaciones en el Corral de Comedias durante la temporada 1968-69. Debió existir un III Ciclo de Teatro Clásico, puesto que en la documentación obtenida para la temporada siguiente aparece un "Ciclo de Teatro Dramático" (el IV), organizado por TVE 2, durante el cual se pusieron en escena obras de Calderón de la Barca (Mañanas de abril y mayo -nº 657-), Moreto (De fuera vendrá quien de casa nos echará -nº 673-), Ruiz de Alarcón (La prueba de las promesas -nº 681-), y Lope de Vega (Por la puente, Juana -nº 692-, y La discreta enamorada -nº 693-). La experiencia aún se repetiría un año más, en los meses de julio y agosto de 1971, en esta ocasión con piezas de Cervantes (La cueva de Salamanca -nº 709-, y La guarda cuidadosa -nº 710-), Gómez Manrique (nº 712), Shakespeare (La fierecilla domada -nº 725-), Timoneda-Casona (Farsa y justicia del señor corregidor -nº 726-) y Lope de Vega (El poeta -nº 730-, y El arenal de Sevilla -nº 731-). En la temporada siguiente, 1971-72, sólo una dramaturgia de Roberto Carpio sobre episodios del Quijote (Las bodas de Camacho) ocupó en septiembre las tablas del escenario almagreño (nº 741).

Durante los siguientes siete años no nos consta ningún tipo de actividad escénica relacionada con autores clásicos o medievales en el Corral de Comedias. Debe recordarse aquí el profundo desapego sentido hacia los autores clásicos durante la mayor parte de la década, y la progresiva reducción de sus representaciones durante el mismo período.

La creación de las Jornadas de Almagro en 1978 debe ser entendida, pues, como parte de un proceso de reivindicación histórica, pero también como un paso más en la serie de profundas reformas llevadas a cabo sobre el panorama teatral español con el advenimiento del nuevo régimen democrático, reformas que condujeron a la liquidación definitiva de los Festivales de España, a la creación de certámenes mucho más selectivos y a la aparición de nuevos organismos, ligados a las administraciones central o periférica, que gestionaran las ofertas públicas de espectáculos teatrales: el Centro Dramático Nacional y los correspondientes a las comunidades autónomas.

Coincidiendo así con la clausura en Almagro del VI Congreso Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud⁹⁵, el Director General de Teatro, Rafael Pérez Sierra, propuso ante las autoridades provinciales la institucionalización de unas jornadas anuales de teatro clásico en torno al Corral de Comedias. En ellas habría de combinarse la discusión e investigación sobre materias de carácter científico, con representaciones, conciertos y actos culturales, de acuerdo con una programación previamente establecida. Las primeras Jornadas de Almagro iniciaban así su

⁹⁵ Celebrada precisamente en el Corral de Comedias con la representación de El teatro de las maravillas, espectáculo cervantino dirigido por José Osuna (18 de junio -nº 855-).

camino -partiendo prácticamente de cero- entre los días 20 y 26 de septiembre de 1978⁹⁶. Los montajes incluidos fueron muy escasos, en comparación con el abultado número de actividades que el Festival acogería en ediciones posteriores: Medora, de Lope de Rueda, interpretada por los alumnos de la R.E.S.A.D. bajo la dirección de José Estruch (nº 876), un montaje con la estética propia de la commedia dell'arte⁹⁷; El despertar de quien duerme, de Lope de Vega, en adaptación de Rafael Alberti (quien estuvo presente en la primera representación), puesta en escena por José Luis Alonso y la compañía de José Luis Pellicena⁹⁸ (nº 879), y La estrella de Sevilla, también de Lope, por la compañía que dirigiera Alberto González Vergel⁹⁹ (nº 880). Una excursión a las Lagunas de Ruidera y un concierto de música barroca del "Atrium Musicae" dirigido por Gregorio Paniagua (en el mismo Corral de Comedias), completaron junto a las sesiones de estudio la oferta inaugural de los Festivales de Almagro. En las jornadas de estudio que les acompañaron (celebradas durante los días 21 a 24 en las dependencias de la oficina de Turismo de Almagro) participaron, entre otros ponentes, Manuel Angel Conejero, director del Instituto Shakespeare de Valencia ("Los clásicos, nuestros contemporáneos"), Luciano García Lorenzo ("Teatro

⁹⁶ El Festival mantuvo durante largo tiempo la denominación de "Jornadas de Teatro Clásico Español en Almagro". En nuestra catalogación de montajes hemos optado, sin embargo, por el nombre de "Festival de Teatro Clásico" con el fin de que no existiera posibilidad de confusión entre el ciclo de representaciones y el de las sesiones de estudio, para las que sí hemos reservado el título de "Jornadas", conservadas como tales hasta nuestros días, en los que la denominación oficial del certámen es ya de "Festival Internacional de Teatro Clásico".

⁹⁷ Cfr. reseña crítica, firmada por Arjona, en Lanza de Ciudad Real, 21-9-78, p. 4. Sobre el mismo montaje, "Criterio: 'Medora' de Lope de Rueda", por Raúl Carbonell, en Lanza, 22-9-78, p. 5.

⁹⁸ Cfr. reseña crítica, firmada por Arjona, en Lanza, 22-9-78, p. 5.

⁹⁹ Cfr. reseña crítica, firmada con las iniciales M.L.C., en Lanza, 24-9-78, p. 4.

clásico y público actual"), Fernando Fernán Gómez ("Actitud del público actual ante el teatro clásico"), Alberto González Vergel ("La recreación escénica de los textos clásicos"), Juan Guerrero Zamora ("Desde 'La Celestina' a Galdós, o lo que perdió nuestro teatro para disfrazarse a veces con el nombre de novela") y Lorenzo López Sancho ("Los clásicos y su escenario")¹⁰⁰.

Con Alberto de la Hera en el puesto de Director General de Teatro, la segunda edición del Festival de Almagro contó con un número mayor de representaciones. Entre los días 22 a 30 de septiembre de 1979 fueron, efectivamente, puestos en escena los siguientes montajes: La dama duende, de Calderón, por el Teatro Popular "Villa de Madrid", dirigido por Antonio Guirau (nº 892); Los malcasados de Valencia, de Guillén de Castro, por el Teatro Estable del País Valenciano, que actuó no en el Corral sino en la Plaza Mayor de la localidad (nº 897); Rinconete y Cortadillo, dramaturgia sobre la novela cervantina homónima, debida al grupo de teatro "Corral de Comedias", que actuó (dando comienzo al certamen) también en la Plaza Mayor (nº 898); la Historia de los amores de Rampín y la Lozana, dramaturgia sobre el texto de Francisco Delicado llevada a cabo por el grupo "Lazarillo" de Manzanares (nº 902); La dama boba, de Lope, que cerró el Festival, presentada por el T.E.C. bajo la dirección de Miguel Narros (nº 928); El perro del hortelano, así mismo de Lope, por la Compañía Española de Teatro Clásico de Manuel Canseco (nº 929), y el Don Duardos, de Gil Vicente, por la compañía

¹⁰⁰ Cfr. Lenza, 8-9-78, p. 3; 24-9-78, p. 4; y 29-9-78 ("El teatro del Siglo de Oro a destape", por José González Lara), p. 5. También ABC, 24-9-78, p. 55.

"Rinconete y Cortadillo", según la adaptación de Carmen Martín Gaité (nº 931). Las Jornadas paralelas (entre los días 24 y 28 de septiembre) tuvieron lugar en el Parador de Turismo (inaugurado por la Reina pocas fechas antes) y abordaron, bajo la coordinación de Francisco Ruiz Ramón, el tema genérico de "Problemas de una lectura actual de los clásicos". Remitiéndonos a la valoración que de dichas jornadas hicimos páginas arriba, baste recordar con Xavier Fábregas¹⁰¹ que "las discusiones mantenidas en el transcurso de las jornadas podrían recogerse en dos grandes bloques... la forma con que hay que aproximarse a un texto clásico y trasladarlo a la escena, considerando a la vez la relatividad del contexto histórico, de la tradición literaria y de las formas interpretativas, en el momento en que el texto fue escrito y en el momento en que se lleva a cabo la revisión... (y) los problemas concretos del teatro clásico español: su valor objetivo, la falta de una dramaturgia autóctona, la separación entre universidad y práctica teatral". Lejos de resolver problemas, el valor de las II Jornadas estribó precisamente en plantearlos con clara nitidez.

El tercer Festival concentró en Almagro (desde el 18 de septiembre de 1980) todos los montajes de autores clásicos con que contaba la cartelera española en aquel momento, más uno especial de El gran teatro del mundo, a cargo de la compañía del Centro Nacional de Iniciación del Niño y del Adolescente al Teatro, preparado para la ocasión. Según el programa publicado

¹⁰¹ Xavier Fábregas, "Los clásicos en el banquillo", en Pipirijaina, 11, noviembre-diciembre de 1979, pp. 10 a 13.

por la revista Primer Acto¹⁰², los espectáculos ofrecidos fueron: El mesón del estudiante, dramaturgia sobre textos cervantinos ofrecida por el grupo "Corral de Comedias" (nº 952); el espectáculo para títeres Engañifas y burlas (nº 977), sobre entremeses de los siglos XVI y XVII, a cargo del Teatro Popular de Muñecos y Máscaras de Servando Carballar; El alcalde de Zalamea, por la compañía de Fernando Fernán-Gómez (nº 942); una dramaturgia sobre textos de Quevedo titulada La infanta Palancona... (nº 960), debida a la Compañía Española de Teatro Clásico, bajo la dirección de Manuel Canseco; el espectáculo Del nacimiento a la muerte en nuestro pueblo manchego, por la Asociación de Coros y Danzas de Ciudad Real; la comedia de Calderón Casa con dos puertas mala es de guardar, interpretada así mismo por la Española de Teatro Clásico a las órdenes de Canseco (nº 944); una escenificación de los Cuentos de Calila e Dimna, dirigida por Cristián Casares (nº 936); un recital de Sofía Noel de canciones sefardíes; la dramaturgia de Antonio Medina Diezandinho Inmortal Quevedo (nº 961); un concierto a cargo del Ensemble de Cuivres d'Aquitaine; El barón, de Moratín, y El gran teatro del mundo, de Calderón (nº 943), a cargo de la compañía de C.N.I.N.A.T. y bajo dirección de José María Morera; un recital de Amancio Prada con el título de Canciones de Amor y Celda; un montaje antológico sobre textos castellanos medievales y clásicos a cargo de la compañía de Carlos Ballesteros (nº 978); El retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla, por la compañía de Rafael Pérez Sierra; y, finalmente, El

¹⁰² Primer Acto, nº 186, octubre-noviembre 1980, p. 47.

lindo Don Diego, de Agustín Moreto, por el Teatro Popular de la Villa de Madrid, bajo dirección de Antonio Guirau (nº 959). Además de en el mismo Corral de Comedias, los espectáculos tuvieron también lugar en la iglesia de San Agustín, en la de San Blas y en el claustro de las Calatravas, lugares privilegiados que impusieron -hoy siguen imponiendo- un cánón estético de representación muy distinto del de los habituales teatros a la italiana. Las dieciséis horas de las Jornadas de estudio (divididas en cuatro sesiones de trabajo y coordinadas por José Monleón) estuvieron dedicadas al tema "Aproximación al teatro de Calderón", en vísperas de su inmediato tricentenario. Dieron contenido a tal propuesta teórica Domingo Miras y César Oliva ("El mundo de Calderón"), Sanchís Sinisterra ("La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro"), Alberto de la Hera ("Calderón frente a las instituciones de su época. Análisis de El príncipe constante"), Hans Flasche ("La teatralidad del auto sacramental mitológico. Andrómeda y Perseo"), Francisco García Pavón ("Relaciones entre Calderón y otros autores clásicos"), Joaquín Casaldueiro ("La comedia calderoniana"), Domingo Ynduráin ("Los autos sacramentales"), Rafael Pérez Sierra ("La música en el teatro clásico y en el teatro lírico de Calderón"), Juan Antonio Hormigón ("El Calderón de Pasolini"), Manuel Angel Conejero ("El valor teatral del verso"), Francisco Ruiz Ramón ("Lectura actual de Calderón"), José Monleón ("Calderón en los últimos años de la escena española"), Francisco Nieva ("La escenografía del barroco"), Lluís Pasqual ("Calderón para un director de hoy") y Manuel Gómez Ortiz ("Los actores ante Calderón. Juicio sobre la interpretación de El alcalde de

Zalamea, por Fernando Fernán-Gómez"). Terminadas las sesiones de trabajo, los asistentes coincidieron en que éstas debían integrarse en una política general sobre el teatro clásico. Almagro, con el Corral de Comedias y su Patronato como centros de gravedad, con el Parador en condiciones de acoger la infraestructura de las Jornadas futuras y con la buena disposición de sus autoridades municipales, quedaba convertido en el principal punto de apoyo para semejante propósito. Como apuntaba Monleón en el citado número de Primer Acto (p. 54) "las Jornadas de Almagro no pueden ser un Congreso más ni una reunión de especialistas. El Corral de comedias es una realidad y una incitación a la que es necesario responder".

La celebración en 1981 del tricentenario de la muerte de Calderón de la Barca dotó al Festival y Jornadas de Almagro de una especial significación, por cuanto uno y otras se convertían en crisol de prueba y contraste para las experiencias escénicas habidas al socaire de la celebración. De acuerdo con los datos que hemos podido recoger en nuestra catalogación final, en el IV Festival pudieron ser contemplados los siguientes montajes: un amplio programa calderoniano que incluyó El galán fantasma, en montaje de José Luis Alonso (nº 988); La dama duende, por el "Pequeño Teatro" de Madrid, bajo la dirección de Antonio Guirau (nº 989); La cisma de Inglaterra, en adaptación y dirección de Manuel Canseco e interpretada por la Compañía Española de Teatro Clásico (nº 990); Mejor está que estaba, con dirección de Carlos Ballesteros (nº 991); El mágico prodigioso, por el Teatro Estable Castellano y el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid

(nº 992); y La hija del aire, producción del C.D.N. con dirección de Lluís Pasqual (nº 993); fuera de la programación calderoniana pudo verse El patio de Monipodio, una dramaturgia de Alvaro Custodio sobre textos de las Novelas Ejemplares y de los entremeses cervantinos (nº 997). Las representaciones se complementaron con un recital de textos del autor homenajeado a cargo de Guillermo Marín, con conciertos de música barroca y con actuaciones de la Asociación de Coros y Danzas de Ciudad Real. Las Jornadas paralelas tuvieron este año la novedad de no ser aceptada ninguna ponencia escrita. Rafael Pérez Sierra, coordinador en esta ocasión, propuso a los congresistas la discusión directa sobre montajes reproducidos en vídeo (como el de El galán fantasma) o contemplados en una representación en vivo (como el de La hija del aire). Directores y adaptadores intentarían así explicar los propósitos que les movieron a una determinada interpretación y escenificación de los textos, mientras el resto de los asistentes -privados de cualquier excusa para la teorización abstracta- inquirirían sobre los aspectos más llamativos de lo visto en pantalla o en escena¹⁰³. En otro orden de cosas, la gran afluencia de público provocó problemas de alojamiento, mientras la dirección del Festival comenzaba a cuidar la imagen publicitaria del mismo. Cabe señalar así mismo que durante el mes de agosto de 1982 (por tanto en la misma temporada) se volvió a representar en la ciudad de Calatrava la dramaturgia de Antonio Medina Inmortal Quevedo (nº 1009).

¹⁰³ Cfr. Domingo Ynduráin, "Almagro 81. En torno a Calderón", en Primer Acto, nº 189, julio-octubre 1981, pp. 107 a 109. El debate promovido por La hija del aire fue publicado así mismo en el número siguiente, 190-191, noviembre-diciembre 1981, pp. 28 a 60. Intervinieron en él Rafael Pérez Sierra, Lluís Pasqual, Francisco Ruiz Ramón, José Luis Aranguren, Eduardo Haro Tecglén, Francisco Rico y José Monleón.

Pasada la efervescencia calderoniana, el Festival recuperó el pulso de una mayor variedad escénica. Los espectáculos ofrecidos, entre los días 11 y 24 de septiembre de 1982, a la curiosidad de eruditos y aficionados fueron, por orden de representación: La verdad sospechosa, de Ruiz de Alarcón (día 11 -nº 1061-), en adaptación de Alvaro Custodio; Entremeses, de Cervantes (día 12 -nº 1032-), por el grupo mejicano "La Familia" de Querétaro; el oratorio Teresa de Avila, original de José María Rodríguez Méndez, sobre textos de la Santa (día 14 -nº 1082-), por la compañía de María Paz Ballesteros; La discreta enamorada, de Lope de Vega (día 15 -nº 1079-), en adaptación y con dirección de Antonio Guirau; La prudencia en la mujer, de Tirso (día 17 -nº 1075-), por la compañía de Ana Mariscal con dirección de Modesto Higuera; El caballero de Olmedo, de Lope de Vega (día 21 -nº 1078-), por la compañía de José Osuna; El acero de Madrid, también del Fénix (día 22 -nº 1080-), por la compañía de Joaquín Vidal; y Entre bobos anda el juego, de Rojas Zorrilla (día 23 -nº 1056-), por la compañía "Julián Romea" de Murcia. A ello hubo que añadir dos recitales de canto y piano, un concierto de "Ars Nova" y una muestra folklórica.

Las Jornadas de estudio se hicieron eco, una vez más, de los problemas existentes en la representación contemporánea de los clásicos. Dos ponencias, recogidas por la revista Pipirijaina¹⁰⁴, abordaron el tema en relación directa con la situación profesional de los responsables escénicos: "Bases para una política teatral para el trabajo con los clásicos", declaración

¹⁰⁴ Nº 24, enero de 1983, pp. 53 a 75.

programática de la recién creada Asociación de Directores de Escena (A.D.E.)¹⁰⁵, y "Analogía y sintonía. Consideraciones dramáticas del trabajo con los clásicos", de Guillermo Heras.

El VI Festival de Teatro Clásico de Almagro, bajo la nueva dirección de César Oliva, supuso un importante hito en la pequeña historia del certamen. Se celebró entre el 9 y el 25 de septiembre de 1983, diecisiete días en los que se ofrecieron veinticuatro representaciones de otros diecisiete espectáculos diferentes (ocho de ellos estrenos absolutos), llevados a cabo por compañías de cinco países distintos: España, Italia, Francia, Portugal y Estados Unidos. Almagro se convertía así, por primera vez, en sede de una auténtica celebración internacional (aunque no adoptara el nombre de "Festival Internacional" hasta la siguiente edición). Un nuevo Patronato (que incluía a la Junta de Comunidades, a la Diputación de Ciudad Real y al propio Ayuntamiento almagreño), diecisiete millones de pesetas presupuestados por la Dirección General de Teatro, unos diez mil espectadores (a una media de cuatrocientos por función) y la asistencia de numerosas personalidades políticas (Javier Solana, nuevo ministro de Cultura, el vicepresidente de la República Italiana, los agregados culturales de Francia y de los Estados Unidos) confirmaron el profundo cambio operado en la estructura y en la proyección nacional e internacional del Festival (un buen ejemplo de lo cual lo constituyó el lujoso programa diseñado por los artistas Vicente Martínez y Severo Almansa). De ser unas

¹⁰⁵ Constituida en el mes de junio, y presidida por Angel Fernández Montesinos, con Juan Antonio Hormigón como secretario, y Guillermo Heras como tesorero.

jornadas de estudio ilustradas con representaciones escénicas, Almagro se convertía en un auténtico Festival con secciones propias y bien diferenciadas, una de las cuales seguiría estando ocupada precisamente por esas Jornadas en las que eruditos y profesionales de distintos ámbitos y nacionalidades contrastarían opiniones y experiencias. Ese año, se dio comienzo a la discusión de una serie de temas monográficos, de acuerdo con un programa previo a tres años vista. Se abandonó, momentáneamente, la problemática de la actualización de los clásicos y se intentaron abordar, de una manera sistemática, aspectos concretos del espectáculo teatral, sobre los que poder deducir conclusiones de tipo práctico. El primer tema tratado fue "El personaje dramático". Las ponencias se desarrollaron entre los días 20 y 23 de septiembre en el marco acostumbrado del Parador de Turismo.

En declaraciones recogidas en la revista El Público¹⁰⁶ César Oliva adelantaba algunos de los proyectos para el futuro del Festival, puestos en marcha o ideados durante la celebración del de 1983. Sobre la adecuación entre Jornadas y representaciones, manifestaba:

"Pensamos adoptar un sistema de coproducciones, ofertando a los teatros del Estado, a los teatros públicos de las distintas comunidades, a los grupos y compañías una relación de títulos que, desde el punto de vista de (los) estudios y discusiones que se pretenden llevar a cabo, ofrezcan y centren un material teatral en torno al que practicar una reflexión. Este sistema quiere decir que el festival propone un modelo económico de ayuda a la producción. Por otra parte extender las jornadas de estudio a dos o tres semanas de cursos, de manera que no fueran las jornadas la única actividad teórica. En una palabra, hacer un taller".

¹⁰⁶ "...El mito, tema de reflexión del Almagro/83", en El Público, nº 1, octubre de 1983, p. 10.

Tener diseñado el programa del VII Festival en febrero de 1984, promocionar ese programa y los sucesivos en los departamentos de español de las universidades de otros países (especialmente en América), extender el Festival a otros certámenes que pudieran incorporar secciones dedicadas al teatro clásico y potenciar la participación de las grandes compañías extranjeras eran otras tantas tareas de primer orden a tener en cuenta en la siguiente y en las próximas ediciones. En la de 1983 el programa finalmente presentado fue el siguiente: Los milagros de Nuestra Señora, de Berceo, por la compañía "Corral del Príncipe" (Corral de Comedias, día 9 -nº 1102-); La Questione della Primavera, dramaturgia sobre textos cervantinos debida al Teatro di Ventura (Patio de los Dominicos, día 9 -nº 1112-); Immagini dal Don Chisciotte, otra dramaturgia cervantina por el mismo grupo (espectáculo de animación callejera, 11 de septiembre -nº 1113-); Don Gil de las Calzas Verdes, en montaje del "Pequeño Teatro de Madrid", bajo dirección de Antonio Guirau (Corral de Comedias, día 13 -nº 1202-); Soñando la Mancha, una aproximación escénica al Quijote, por el T.E.M. de Albacete (Ermita de San Blas, día 15 -nº 1115-); Lisboa 1500..., una dramaturgia sobre textos de Gil Vicente interpretada por el Teatro Ibérico de Lisboa (Corral de Comedias, día 15 -nº 1209-); Arlequin, poli par l'amour, de Marivaux, bajo dirección de Brigitte Caracache e interpretado por el Théâtre Renversé de París (Claustro de los Dominicos, día 17); El arrogante español o caballero del milagro, de Lope de Vega, en montaje de la compañía de José Caride (Corral de Comedias, día 17 -nº 1204-); Don Chisciotte, personalísima interpretación de Maurizio Scaparro sobre el mito quijotesco, sin

duda uno de los espectáculos más interesantes del Festival; Corral de Comedias, día 19 -nº 1116-); Les trois mousquetaires, de Alexandre Dumas, interpretado por "La Criée", Théâtre National de Marseille (Plazuela de Santo Domingo, día 20); A secreto agravio, secreta venganza, de Calderón de la Barca, por el Teatro Repertorio Español de Nueva York (Corral de Comedias, 21 de septiembre -nº 1104-); Ñaque, dramaturgia de Sanchís Sinisterra sobre textos de Agustín de Rojas y de otros autores, por el "Teatro Fronterizo" (Corral de Comedias, día 23 -nº 1211-); Don Juan Tenorio, de Zorrilla, por el "Teatro de Arte", bajo la dirección de Miguel Narros (junto con el de Scaparro, el montaje más comentado y discutido; Plazuela de Santo Domingo, día 24); las creaciones del grupo "Axioma, Taller de Teatro", tituladas La leyenda del monstruo y la niña de Almagro, Racataplam y Dame veneno; y un recital de Amancio Prada.

Si la edición de 1983 supuso para el Festival un importante salto cualitativo en su organización, programación y objetivos declarados, la de 1984 confirmaría parte de las expectativas creadas, a la vez que daría pie a otras nuevas. La cita con los clásicos tuvo lugar esta ocasión entre los días 5 y 30 de septiembre, tuvo un presupuesto de treinta y siete millones de pesetas (más del doble en relación con la cifra dispuesta para el año anterior), y sumó en su programa el mayor número de compañías participantes hasta la fecha. Las representaciones fueron además agrupadas (otra novedad) en distintas secciones, según el carácter de los respectivos montajes, tal y como ya se había anunciado el año anterior. Se contó así con una llamada

"Sección de Festival", en la que participaron la compañía de José Osuna, que, en coproducción con el propio Festival, montó la Fuenteovejuna de Lope (nº 1286); el Pequeño Teatro de Madrid, dirigido por Antonio Guirau, que representó El caballero de Olmedo, también de Lope (nº 1287); y la compañía de Acción Teatral de Juan Antonio Hormigón, que puso en escena (igualmente en coproducción con el Festival) un tercer texto del Fénix, el de La vengadora de las mujeres (nº 1288). En la "Sección de Invitados" pudo contarse con "La Candelaria" de Bogotá, dirigida por Santiago García, que presentó Los diálogos del rebusque, dramaturgia sobre textos del Buscón (nº 1263); "La Familia" de Querétaro, que puso en escena El burlador de Sevilla (nº 1280) bajo dirección de Luis Rabell; la compañía británica "Cheek by Jowl", dirigida por Declan Donnellan, interpretando en lengua inglesa Pericles, príncipe de Tiro, de William Shakespeare (nº 1271); la dramaturgia de Angelo Savelli (aunque inspirada en la vieja tradición de la commedia dell'arte y en los personajes de Tirso) Don Giovanni (nº 1281); el T.A.G. (Teatro Alla Giustizia) de Venecia, que bajo dirección de Carlos Boso presentó dos montajes, Il falso magnifico (sobre una canovaccio de Flaminio Scala -nº 1269-) y L'assedio della Serenissima (commedia dell'arte cuya trama argumental viene dada por Estado de sitio de Camus); el Ateneo de Caracas, que ofreció el montaje titulado Juglarías (nº 1292); el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, dirigido por Dean Zayas, que puso en escena Habládme en entrando, de Tirso de Molina (nº 1283); el Teatro del Ejército de Bulgaria, con un interesante montaje de La vida es sueño de Calderón (nº 1231); el Teatro Ibérico de Lisboa,

dirigido por Xosé Manoel Blanco Gil, que propuso una nueva adaptación escénica de La Celestina (nº 1264); y el Studio Théâtre de Vitry (Francia), que ofreció la pieza de Marivaux Les serments indiscrets, una coproducción con el Festival de Aviñón. Los espectáculos de la "Sección Abierta" fueron los que más revuelo causaron entre crítica y espectadores: muchos no contaron -a juicio de quienes tuvieron oportunidad de contemplarlos- con la calidad suficiente para un Festival de la categoría del de Almagro. Se programaron los siguientes montajes: La tempestad de Shakespeare por el grupo "La Pajarita de Papel" (nº 1270), La Josefina de Carvajal por "Madera 1" (nº 1238), El somni d'una nit d'estiu por "La Cazuela" de Alcoy (nº 1272), Las aventuras de Hércules en la Atlántida -una dramaturgia sobre el poema de Jacinto Verdaguer- por "La Claca" de Barcelona; el espectáculo Sátira, sátiro de "El Silbo Vulnerado" (nº 1291), el montaje sobre textos medievales Horizonte al Medievo de "Nuestro Teatro" de Madrid (nº 1293), El gran teatro del mundo de Calderón por el Teatro Real Español de Nueva York (nº 1229), el montaje Rosaura sobre La vida es sueño de "Producciones Marginales" de Madrid (nº 1232), las Comedias de Amor y Fraude -sobre textos de varios autores- presentadas por el Teatro "Conde Gatón" de Ponferrada (nº 1294), y la Noche Oscura de San Juan ofrecida por el T.E.M. de Albacete (nº 1246). Paralelamente a las representaciones teatrales se desarrollaron las VII Jornadas de estudio (25 a 28 de septiembre¹⁰⁷), que en esta ocasión versaron sobre el tema general "El mito en el teatro clásico español". Presentaron

¹⁰⁷ Cfr. El Público, nº 14, noviembre de 1984, pp. 32 y 33.

ponencias Andrés Amorós, José Luis Gómez, Luis de Tavira, Antoni Tordera y Evangelina Rodríguez ("Personaje y mito"), José Alcalá-Zamora, Jean Canavaggio, Luciano García Lorenzo y Juan Antonio Hormigón ("Mitos históricos y políticos"), y Jesús María Lasagabaster, Domingo Miras, José Ruibal y Marc Vitse ("Mitos clásicos y bibliocristianos")¹⁰⁸. Vídeos de todos los montajes de la edición anterior, tres exposiciones (sobre la Comédie Française, el teatro Español y las máscaras de la commedia dell'arte) y dos talleres ("Actuación de la commedia dell'arte", dirigido por Carlos Boso, 12 a 16 de septiembre; y "Escenografía del Siglo de Oro", dirigido por Javier Navarro de Zuvillaga, 21 a 25) completaron una apretadísima agenda de actividades, complementarias todas entre sí. Tan ambicioso proyecto, que convirtió a Almagro en capital teatral del país durante casi un mes fue posible por la tarea de un renovado Patronato (del que en este momento formaban ya parte el Ministerio de Cultura, la Dirección General de Música y Teatro¹⁰⁹, la Junta de Comunidades, el Ayuntamiento de Almagro y la Diputación Provincial de Ciudad Real) y por la labor desplegada por el equipo de dirección bajo las órdenes de César Oliva¹¹⁰, cuyos planes para futuras ediciones incluían la consolidación del Festival, la necesidad de

¹⁰⁸ Véase crónica de las Jornadas por Javier Villán en El Público, nº 14, noviembre de 1984, pp. 32 y 33.

¹⁰⁹ Organismos oficiales que asumían plenamente -a través del Festival de Almagro y de la promoción de la Compañía Nacional- su labor de tutela en un género dramático al que rara vez se acercaba ya la iniciativa privada. Cfr. declaraciones de José Manuel Garrido, Director General de Música y Teatro, en la revista Especial Almagro 84 (editada por la Diputación de Ciudad Real), nº 3, 19 de septiembre (fondos de la Fundación Juan March).

¹¹⁰ Equipo formado por Manuel Castellanos (intendente), José Antonio Arnaldos (exposiciones), Santiago García y José Antonio Aliaga (coordinación), Isabel Barceló (alojamientos), Delia Castellanos (programas y grupos) y Elvira Moreno (localidades -un tercio para la alcaldía, otro para reservas, y el último para venta directa-).

convertirlo en un gran ciclo teatral de verano, el mezclar tradición interpretativa con novedad (pese a los fallos mostrados en esa edición por algunos grupos independientes) y la absoluta prioridad de potenciar las coproducciones como medio tanto de financiación como de intercambio de espectáculos y experiencias (así, se llevaron a cabo contactos con el C.D.N., el T.A.G. veneciano y la Compañía Nacional Británica para promover proyectos futuros)¹¹¹.

La VIII edición del Festival de Almagro (entre el 3 y el 18 de septiembre de 1985) supuso para el certamen el final de una etapa de profundas transformaciones. Concluía, así mismo, el período de dirección de César Oliva¹¹²: la edición de 1986 quedaba ya bajo la responsabilidad de Rafael Pérez Sierra, hombre ligado a la Compañía Nacional de Teatro Clásico y al nacimiento de las antiguas Jornadas en 1978. Menos espectáculos, menos días de duración y un presupuesto que rondó los treinta y seis millones de pesetas: dieciocho para las compañías participantes, siete para los gastos de infraestructura del personal, cuatro para la infraestructura técnica, tres invertidos en las Jornadas de estudio, uno en los Talleres y Exposiciones, y otros tres para distintos aspectos de publicidad. No hubo en esta ocasión secciones dedicadas a los grupos teatrales según su origen y características, ni tampoco se pudo contar con algunos de los montajes de clásicos más representativos debidos a compañías

¹¹¹ Para una completa información sobre la VII edición del Festival de Almagro, cfr. El Público, núms. 12, 13 y 14.

¹¹² Cfr. César Oliva, "Almagro: se cierra un ciclo", en Anuario Teatral 1985 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986; pp. 50 y 51.

españolas. Así, estuvo ausente de Almagro El castigo sin venganza de Narros, montado por la compañía del Teatro Español, que sin embargo sí pudo ser estrenado un mes después (15 de octubre de 1985) en el Festival "Europalia" de Bruselas (nº 1374). Volvieron, sin embargo, las compañías extranjeras, y algunas presentando espectáculos de una notable calidad. El balance final de los montajes presentados (muchos de ellos no referidos a autores clásicos) fue el siguiente: Semíramis, de Cristóbal de Virués, por la compañía "Arte-Facto" (nº 1381); El burlador de Sevilla, por los actores polacos del "Bagatela Teatr" de Cracovia (nº 1371); Fausto, de Goethe, por la compañía "Adriá Gual" en el Corral de Comedias los días 6 y 7 de septiembre; Il re cervo, de Gozzi, por el T.A.G. de Venecia, en el Claustro de los Dominicos, los días 7 y 8; el espectáculo sobre textos de múltiples autores Palabras, sólo palabras, por la compañía de Juanjo Menéndez (nº 1382); El hospital de los locos, de Valdivieso, por "Zampanó" (nº 1373); Don Juan, Don Juan, por el Centro Dramático de Valencia bajo dirección de Antonio Tordera (nº 1383); Sobre la donjuanía, como el anterior un espectáculo-experimento sobre la figura de Don Juan, dirigido por Guillermo Heras y debido al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (nº 1372); Don Juan, de Figueiredo, por la compañía "Gente del Teatro", de Caracas, que actuó en el Corral de Comedias los días 12 y 13 de septiembre; La posadera, de Goldoni, por la compañía de Acción Teatral, en el Claustro de los Dominicos, del 13 al 15 de septiembre; Medora, de Lope de Rueda, por la compañía venezolana "Tiempo Común" (nº 1349); Dulcinea o la última aventura de Don Quijote, de Selvagem, por la compañía "Os Comediantes" de Oporto, en el Corral de

Comedias, el día 14; el Canto della terra sospesa, sobre textos del Ruzante, por la compañía "Pupi e Fresedde" (nº 1353); Sacramentus, un nuevo montaje de "Tiempo Común", representado (como el anterior) por las calles de Almagro, el día 17; y, finalmente, Animal Farm, de Orwell, por el National Theatre de Londres, representado en el Corral de Comedias los días 17 y 18 de septiembre. Paralelamente a las representaciones (y como ya venía siendo habitual) tuvieron lugar tres talleres de experimentación y trabajo: "Commedia dell'Arte", dirigido por los miembros del T.A.G. de Venecia, del 4 al 8 de septiembre; "Dramaturgia", dirigido por Guillermo Heras, del 9 al 12; y "Teatro de Calle", por la compañía "Tiempo Común", del 13 al 17. Una exposición sobre fotografía teatral clásica y contemporánea, firmada por Fernando Suárez, un concierto de música escénica del Siglo de Oro (por el cuarteto "Renacimiento" en la Iglesia de San Blas, el día 10), y otro de música en la obra de Lope de Vega (por "Pro Musica Antiqua" el día 16 en el Claustro de los Dominicos) completaron el programa de actos escénicos y no escénicos con que César Oliva cerraba su labor al frente del Festival¹¹³. Las tradicionales Jornadas de estudio (núcleo en torno al cual -no se olvide- se gestaron los primeros festivales) estuvieron dedicadas en esta ocasión al tema "Estructura teatral de un mito: Don Juan", cerrándose así el ciclo iniciado dos años atrás (1983, "El personaje dramático"; 1984, "El mito en el teatro clásico español"; 1985 "Estructura teatral de un mito")¹¹⁴.

¹¹³ Véase la amplia y detallada reseña de los espectáculos en El Público, nº 25, octubre de 1985, pp. 35 a 39.

¹¹⁴ Cfr. reseña de Ricard Salvat en El Público, nº 25, octubre de 1985, pp. 39 a 41.

Bajo la coordinación de Ricard Salvat y Domingo Miras, participaron en esta octava edición de las Jornadas José Ricardo Morales (con dos ponencias, una sobre "Un precedente mítico de Don Juan" -el mito griego de Ixión- y otra sobre su obra dramática Don Juan Téllez o ardor con ardor se apaga), Alfredo Hermenegildo ("Invención dramática y forma narrativa: los romances del convite macabro"), Carlos Padrón ("La madre, Don Juan, la pareja", ponencia en la que se discutía la tradicional interpretación que Gregorio Marañón hizo del mito), Pilar Palomo ("La lexicalización de un mito"), Mariano de Paco ("Mañara, el Don Juan de los Machado"), Pedro Ruiz ("Burla y castigo de Don Juan, en Antonio de Zamora"), Fernando Cantalapiedra (que disertó sobre la autoría de El burlador de Sevilla) y Alfonso Gil ("Con Valle, Don Juan se convierte en un personaje de nuestro tiempo", sobre la figura de Juanito Ventolera en Las galas del difunto). Una segunda sesión de las Jornadas estuvo dedicada a la fortuna del mito donjuanesco en las literaturas de países europeos e hispanoamericanos. Mauricio Molho, Urzula Aszyk-Kvöl, Stefan Tanev, Orlando Rodríguez y Fernando Díaz Plaja comentaron la suerte corrida por Don Juan en las elaboraciones del mito habidas en Polonia, México, Cuba, Argentina o Venezuela, así como del carácter de "Los criados de Don Juan" (Díaz-Plaja). Mediado el desarrollo de las Jornadas, Angelo Savelli, Jesusa Rodríguez, Antonio Tordera, Adolfo Marsillach, Guillermo Heras y Alvaro Custodio imprimieron a los debates un tono menos erudito y más cercano a la práctica escénica, comentando montajes pasados (propios y ajenos) y recordando con especial énfasis aquellos que se distinguieron por su calidad excepcional (el de Luis Escobar

con escenografía de Dalí, o los protagonizados por el actor mejicano Ignacio López Tarso)¹¹⁵.

Con la perspectiva que procura el paso del tiempo, puede decirse que las ediciones del Festival de Almagro posteriores a la de 1985 (al menos hasta 1989, límite cronológico de nuestro estudio) son deudoras del impulso experimentado por las antiguas Jornadas en el trienio 1983-85. Se repitió el esquema de un certamen fundamentalmente escénico al que se complementaba con actividades paralelas, autónomas, pero no independientes, sino destinadas a ilustrar o abordar desde otros puntos de vista temas, materias y problemas planteados directamente desde la práctica escénica. Jornadas de estudio, talleres, exposiciones, conciertos... mantuvieron entre 1985 y 1989 una presencia constante en el Festival. El cambio del equipo directivo no supuso, pues, un cambio radical en el desarrollo del mismo. Sí se tendió, creemos, a resaltar su especificidad en el conjunto de los festivales españoles, al tiempo que la propia ciudad de Almagro utilizaba el certamen para su propia promoción turística. No faltaron, sin embargo, problemas de índole política y económica que terminaron por incidir negativamente en el prestigio y la calidad de las convocatorias siguientes.

La edición de 1986 (IX en la historia del Festival) tuvo como mayor atractivo la presencia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que ofreció los tres primeros títulos de su repertorio: El médico de su honra, de Calderón de la Barca (nº 1403); Los

¹¹⁵ Algunas de las ponencias serían posteriormente publicadas en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 2, 1988, volumen que apareció precisamente con el título colectivo de "El mito de Don Juan".

locos de Valencia, de Lope de Vega (nº 1474), bajo dirección ambos montajes de Adolfo Marsillach; y No puede ser... el guardar a la mujer, de Agustín Moreto, con dirección de Josefina Molina (nº 1438). La Compañía ligaba así la difusión de sus montajes a la propia celebración del Festival, con el que se establecía un compromiso de colaboración y, en cierta medida, de tutela. César Oliva había lamentado en ocasiones precedentes, el escaso interés de los teatros públicos y de los centros dramáticos por acudir con sus espectáculos sobre clásicos al Festival¹¹⁶. El resto del programa escénico ofrecido al público y a la crítica (entre los días 1 y 21 de septiembre de 1986) fue el siguiente: El sueño de una noche de verano, de Shakespeare, por la New Shakespeare Company, dirigida por Tony Robertson (sin duda el espectáculo más aplaudido y más elogiado por crítica y público -nº 1454-); la dramaturgia para títeres sobre textos de Ariosto La muerte de Angélica y Ferráu, por la Compañía de Marionetas de Coticchio, de Palermo (nº 1395); Las picardías de Scapín, de Molière, interpretadas por el Teatro de Cámara de Madrid, bajo la dirección habitual de Angel Gutiérrez (nº 1431); El rey Juan, de Shakespeare, por la compañía "Corral 86" y con dirección de José Estruch (nº 1453); el espectáculo La tonadilla, antecedente de la zarzuela, debido a Miguel Angel Tallante, María Aragón y Luis Alvarez; y No hay burlas con el amor, de Calderón, por la Compañía Española de Teatro Clásico de Manuel Canseco, en adaptación de Domingo Miras (nº 1404). Nueve espectáculos, dos talleres ("La palabra en su justa medida", dirigido por Cayetano

¹¹⁶ Cfr. ~~El Público~~, nº 33, septiembre de 1986, pp. 9 a 12; y nº 37, octubre de 1986, p. 19.

Luca de Tena y María Paz Ballesteros; y "La construcción de los 'dramatis personae' a partir de la palabra") y las Jornadas de estudio agotaron un presupuesto -en esta ocasión- de cuarenta y tres millones de pesetas. La presencia de sólo dos compañías extranjeras (en contraste con el elevado número de ediciones anteriores) fue explicada por el director Pérez Sierra en los siguientes términos:

"Almagro no es Aviñón. No tiene un río ni ha servido de residencia papal. Está en La Mancha y ha sido emporio de órdenes militares. A mí lo que me interesa es que los espectáculos que se representen tengan una resonancia entendible y comprensible de acuerdo con el lugar en donde se dan. En Almagro no debe primar el snobismo a la hora de evaluar la importancia de la cita. Mucho menos en base a la festivalitis internacionalista que pueda darse en otros casos. En ese sentido se ha orientado la programación de este año"¹¹⁷.

Por otra parte (y a ello respondía la significativa presencia de la Compañía Nacional) se intentó un abordaje directo a los textos de los autores áureos, prescindiéndose de dramaturgias ("alquimias", en expresión del director del Festival) y de montajes de tipo antológico o experimental. En ese sentido declaraba nuevamente Pérez Sierra:

"Lo que sí quiero dejar patente es la intención del festival de contar preferentemente, en el porvenir, con aquellas compañías nacionales que recurran a nuestros autores clásicos con el máximo afán de rigor en la utilización de las obras. Hubo casos en que me hubiera gustado contar con espectáculos que tenían una cierta calidad, pero, sin embargo, fallaban a la hora de

¹¹⁷ Citado a través de El Píctico, nº 33, septiembre de 1986, p. 9.

registrar esa fidelidad al autor"¹¹⁸.

Se imponía, pues, en Almagro una línea de mayor rigor purista que la que había presidido las últimas ediciones. Logrado el despegue definitivo del Festival, tal golpe de timón era posiblemente necesario por dos razones. La primera era que, al restringirse el número de espectáculos, se adecuaba la extensión y duración del certamen a la capacidad hotelera y hostelera de la ciudad manchega (debe tenerse en cuenta que los problemas de infraestructura habían sido importantes en los años anteriores); la segunda razón era que los resultados obtenidos por los grupos experimentales habían sido muy dispares y rara vez habían contado con el asenso total de los espectadores y de la crítica. Se trataba, por tanto, de recuperar (o de ganar) más público. Los resultados conseguidos avalaron tal política: la asistencia de espectadores se duplicó. Hubo también algunas novedades en el desarrollo de las Jornadas, que versaron sobre el tema general "Honor, honra y familia", y que fueron dirigidas por el académico Alonso Zamora Vicente. Las Jornadas se plantearon como un programa de lecciones sobre un tema sugerido por los propios montajes de la Compañía Nacional, programa encaminado no ya a los propios ponentes (esperando el enfrentamiento entre eruditos de la teoría y maestros de la práctica), sino a un alumnado preferentemente universitario. Participaron en las sesiones de trabajo los profesores Jorge Urrutia, Ricardo Doménech, Luciano García Lorenzo, César Oliva, Laura Dolfi, John Varey, Antonio

¹¹⁸ ~~El Público~~, n.º 33, septiembre de 1986, p. 10. Cfr. Así mismo "Almagro 86. Con Rafael Pérez Sierra...", en Primer Acto, n.º 214, pp. 106-109.

Tordera y Evangelina Rodríguez Cuadros.

La décima edición del Festival Internacional tuvo lugar entre los días 1 y 15 de septiembre de 1987. La programación ofrecida primó las puestas en escena nacionales. Cinco compañías españolas y tres extranjeras se dieron cita esta vez en Almagro, presentando el siguiente programa: El viejo celoso y La cueva de Salamanca, de Cervantes, por el Teatro de Cámara de Madrid bajo la dirección de Angel Gutiérrez (montaje muy discutido que provocó algunas tiranteces entre responsables del mismo y los críticos asistentes -nº 1509-); Noche de Epifanía/Twelfth Night, de Shakespeare, por la Cherub Company del Reino Unido, con dirección de Andrew Vissnevski, fundador de la compañía (un magnífico ejemplo de cómo una larga y cuidada tradición de cultivo de los clásicos permite propuestas arriesgadas que multiplican el valor artístico y significativo de los textos representados; fue, con mucho uno de los montajes más aplaudidos -nº 1545-); Los balcones de Madrid, de Tirso de Molina, por los alumnos de la R.E.S.A.D. (que ya montaron en la edición anterior El rey Juan de Shakespeare, y a quienes se volvió a invitar con la sugerencia/advertencia de que debían hacerlo con un autor español; la dirección corrió a cargo también de Angel Gutiérrez y, como en el caso de los entremeses, la crítica entró con dureza en la consideración del montaje -nº 1568-); La devoción de la cruz, de Calderón, por la compañía de Eusebio Lázaro (que resolvió su compromiso con una apreciable dignidad -nº 1500-); El caballero de Olmedo, de Lope de Vega, un sobrio montaje de la Compañía Nacional de Uruguay, según adaptación y dirección de

José Estruch (bien recibido por crítica y público -nº 1570-); una cuidada dramaturgia sobre El Cantar de Mio Cid, dirigida por Juan Pedro de Aguilar e interpretada por la compañía "Corral del Príncipe" (montaje -nº 1487- que inevitablemente trajo a la memoria de los espectadores el anterior sobre Los milagros de Nuestra Señora); El enfermo imaginario, de Molière, por el Centro Dramático Nacional de Borgoña (muy aplaudido -nº 1525-); y el estreno de Antes que todo es mi dama, un Calderón divertido y desusado, convertido en manos de Adolfo Marsillach y de la Compañía Nacional en un juego de ficciones cinematográficas y teatrales considerado por algunos como el montaje más acertado de la agrupación en su breve historia (nº 1501)¹¹⁹. Consustanciales al Festival eran ya los talleres a medio camino entre la teoría dramática y la praxis teatral. Dos fueron los realizados en esta ocasión; uno, sobre el Calderón de Pasolini, a cargo de Guillermo Heras, director del C.N.N.T.E.; y otro, sobre el montaje de Julio César de Shakespeare realizado por Tony Robertson, llevado a cabo por el argentino Oswaldo Bonet. Los asistentes a ambos actos fueron fundamentalmente profesionales del teatro becados por la Junta de Comunidades. Cerró el programa (Jornadas aparte) un concierto del grupo "Neocantes" el día 7.

La X edición del Festival de Almagro suponía, de hecho, una racionalización y una "renacionalización" de un certamen que, partiendo de bases muy precarias, corrió el riesgo de desbordarse a sí mismo en la fecunda etapa en que, bajo la dirección de César Oliva, se hizo con un lugar propio en el sobrecargado calendario

¹¹⁹ Para un comentario detallado de cada uno de los montajes, véase El Público, nº 48, septiembre de 1987, pp. 26 y 27; y nº 49, octubre de 1987, pp. 12 a 20.

de los festivales dramáticos españoles. Se intentó mantener una presencia ponderada de participantes extranjeros, la suficiente como para asegurar la categoría internacional del certamen y su calidad como centro de contactos y de intercambio de experiencias, pero -como adelantábamos líneas arriba- se procuró también dar cabida a cuantas propuestas de interés sobre los clásicos en escena hubiera entre las compañías españolas. La presencia, una vez más -y no sería desde luego la última-, de la Compañía Nacional cimentaba la idea de una especial relación entre ambas instituciones. Idea, por otra parte, sostenida abiertamente por el responsable último del Festival, quien insistiendo en esa especial vinculación afirmaba que la C.N.T.C. debía ser a Almagro (o viceversa) lo que la Royal Shakespeare Company era al Festival de Stradford.

De las X Jornadas cabe, finalmente decir que versaron sobre el tema general "Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro", y que estuvieron bajo la coordinación de Luciano García Lorenzo, celebrándose entre los días 9 y 11 de septiembre, en el marco ya habitual del Parador de Turismo¹²⁰. El alto número de participantes se dividió entre los propios ponentes, pertenecientes al ámbito científico e investigador; los dedicados al mundo de la escena; profesores universitarios españoles y extranjeros, asistentes como receptores de las ponencias; y un numeroso alumnado de estudiantes universitarios, procedentes en su mayor parte de la comunidad de Castilla-La Mancha. El tema (mongráfico y específico, como en las ediciones precedentes y a

¹²⁰ Cfr. El Público, nº 49, octubre de 1987, pp. 21 a 23.

diferencia de las primeras Jornadas, que trataban cuestiones mucho más generales) fue desarrollado en las siguientes ponencias: "Poética de los géneros menores" (Javier Huerta Calvo), "Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro" (María Grazia Profeti), "Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro" (Evangelina Rodríguez Cuadros), "El lenguaje de los géneros menores" (Ricardo García Senabre), "Caricatura quevediana y figuras del entremés" (Maxime Chevalier), "Burla e ideología en los entremeses" (Marc Vitse), "Recreación escénica actual del entremés (Notas para una interpretación actoral)" (Ernesto Caballero) y "Los géneros menores en escena" (Alfonso Gil). Como era habitual, tras cada sesión de trabajo, tuvo lugar el correspondiente coloquio y debate de las cuestiones surgidas.

La XI edición del Festival Internacional fue la última llevada a cabo en el mes de septiembre (entre los días 1 y 15). Para el año siguiente se anunció el adelanto de fechas hasta el mes de julio. Dos fueron, pues, los Festivales de Almagro que coincidieron en una misma temporada teatral. La programación de 1988 (sostenida por un presupuesto cercano a los sesenta millones de pesetas) se mantuvo en los términos impuestos a las dos convocatorias anteriores: predominio de montajes españoles, presencia de la Compañía Nacional (con dos espectáculos; uno propio, y otro, en coproducción con el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires) y mantenimiento de una oferta extranjera de elevada calidad. Los títulos puestos en escena se

agruparon fundamentalmente en torno a dos motivos temáticos: la herencia de la comedia dell'arte y la figura de la mujer en el teatro áureo español (bien como autora -Sor Juana Inés-, como adaptadora -Carmen Martín Gaité-, como personaje -Celestina, la locandiera, las mujeres de Don Juan- o como intérprete -Amparo Rivelles-) Estos títulos fueron: La Celestina, de Fernando de Rojas, por la Compañía Nacional, dirigida por Adolfo Marsillach (nº 1644); El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, dirigido también por Marsillach (coproducción C.N.T.C./T.M.G.S.M. de Buenos Aires -nº 1676-); El príncipe constante, de Calderón de la Barca, con dirección de Alberto González Vergel (nº 1596); El juego del amor y del azar, de Marivaux, por el Teatro Nacional de Aubervilliers (Francia), dirigido por el argentino Alfredo Arias (con una acogida excelente; Claustro de los Dominicos, días 9 y 10 de septiembre); La locandiera o la guerra de los sexos, una recreación de los personajes de Goldoni -y de Goldoni mismo- escrita por Roberto Cuppone y Armando Carrara, interpretada por la compañía "La Piccionaia" (Italia) y dirigida por Ferruccio Soleri (Claustro de los Dominicos, días 14 y 15); Los enredos de una casa, de Sor Juana Inés de la Cruz, por el Centro Dramático de Extremadura a las órdenes de Manuel Canseco (nº 1613); El secreto a voces, de Calderón de la Barca, por la compañía "Zampanó Teatro", agrupación privada que se convirtió en uno de los más asiduos participantes en la cita de Almagro (nº 1597); El retablo de San Isidro, labrador de Madrid, una dramaturgia de Juan Pedro de Aguilar basada en textos de Lope de Vega (nº 1682); y el espectáculo Arlequín, creación de Ferruccio Soleri (Corral de Comedias, 15 de septiembre). Integraron finalmente el programa

de actividades complementarias el taller "La voz al revés (taller instrumento voz/cuerpo)" (dirigido por Vicente Fuentes entre los días 12 y 14 de septiembre) y el concierto ofrecido en el Corral de Comedias (día 13) por la agrupación italiana "I solisti del madrigale" (interpretando piezas de Luca Marenzio -1553/54-1599- y Claudio Monteverdi -1561-1653-)¹²¹. Al igual que en el año anterior, las Jornadas versaron sobre un tema de estudio muy específico: "La Celestina: texto y representación dramática". Fueron dirigidas, una vez más, por Luciano García Lorenzo, y se desarrollaron entre los días 5 y 8 de septiembre: cuatro sesiones (presididas respectivamente por los profesores Frédéric Serralta, Alberto Blecua, García Lorenzo y por el director escénico Juan Antonio Hormigón) en las que expusieron sus ponencias Miguel Angel Ladero ("La sociedad castellana en la época de La Celestina"), Nicasio Salvador Miguel ("La autoría de La Celestina y la fama de Rojas"), Consuelo Baranda ("Las Celestinas"), quien sustituía la anunciada presencia de Jeanne Battesti-Pelegrin, Pedro Cátedra ("El teatro humanístico y La Celestina"), Alfredo Hermenegildo ("La teatralidad de La Celestina"), Dorothy D. Severin ("Celestina ¿novela moderna?"), Eugenio de Bustos ("Aspectos semántico-estilísticos de La Celestina"), Miguel Angel Pérez Priego ("La Celestina en el siglo XVI"), y Joseph T. Snow ("Las representaciones de La Celestina en el siglo XX"). Para la última sesión estaba previsto un coloquio-debate para el que habían anunciado su asistencia los directores Adolfo Marsillach y José Luis Alonso y el adaptador del texto de Rojas

¹²¹ Véase un detallado comentario sobre las compañías participantes y los espectáculos presentados en El Público, nº 60, septiembre de 1988, pp. 10 a 15; y nº 61, octubre de 1988, pp. 15 a 19, y p. 46.

para el montaje de la Compañía Nacional, Gonzalo Torrente Ballester. De los tres, sólo acudió el primero, quien compartió la mesa de discusiones con José Osuna, Hormigón y García Lorenzo¹²². Terminadas todas las actividades previstas en esta XI edición del Festival, la sensación generalizada entre quienes participaron en él como espectadores y receptores de las sesiones de estudio fue la de un certamen consolidado, con capacidad de convocatoria asegurada, y con una continuidad garantizada (al menos a medio plazo) por la especial vinculación del mismo con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Tres fueron las razones esgrimidas por el Patronato del Festival para adelantar al mes de julio la edición (XII) de 1989. En primer lugar, una de índole climatológica: la lluvia pareció amenazar en ocasiones los espectáculos celebrados al aire libre (es decir, casi todos); en segundo, otra de orden económico: en pleno verano muchas compañías extranjeras (y también españolas) se hallan en plena gira, con lo que los costes de contratación se abarataban; finalmente, la coincidencia entre el Festival y las vacaciones escolares permitía la participación en las actividades del mismo de un número mayor de posibles alumnos, sobre todo extranjeros. Con lo que sin embargo no pareció contarse fue con las despiadadas temperaturas del verano manchego, que despoblaron durante horas las calles de la ciudad, radiantes bajo el implacable sol de julio. Otra novedad importante, y de mucha mayor trascendencia que un simple cambio de fechas, fue la creación de un Museo de Teatro Clásico, empresa

¹²² Cfr. crónica de las Jornadas en El Público, nº 61, octubre de 1988, pp. 20 a 22.

puesta al cuidado de Andrés Peláez e inaugurada con una exposición histórica sobre el teatro español entre 1583 y 1785 que recogía fondos documentales pertenecientes al I.N.A.E.M., Biblioteca Nacional, Museo del Prado, Academia de la Historia, Archivo de la Villa de Madrid, Teatro Español y otras instituciones. Se contó con un presupuesto aproximado de sesenta y cinco millones de pesetas, a los se sumaron las aportaciones económicas de la Compañía Nacional y los gastos de la campaña paralela de animación cultural promovida por la Diputación de Ciudad Real. Fue también ésta una edición del Festival marcada por nuevos nombramientos: el hasta entonces Director General del I.N.A.E.M., José Manuel Garrido pasaba a ocupar la Subsecretaría del Ministerio de Cultura; Adolfo Marsillach aceptó el puesto vacante, con lo que casi de inmediato la dirección de la Compañía Nacional cambiaba a manos de Pérez Sierra. La XIII edición del Festival Internacional de Almagro iba a ser así responsabilidad de un nuevo director. El programa de esta última convocatoria incluida en nuestro trabajo estuvo compuesto por los siguientes espectáculos y actividades complementarias: El mágico prodigioso, de Calderón de la Barca, por la Compañía Española de Teatro Clásico de Manuel Canseco (otra asidua al Festival -nº 1601-); una nueva coproducción de la Compañía Nacional -en esta ocasión con el propio Festival-, El perro del hortelano, de Lope de Vega, bajo dirección de José Luis Sáinz (nº 1688); la también habitual cita de "Zampanó Teatro", con Con quien vengo, vengo, de Calderón de la Barca (nº 1602); Macbeth, de Shakespeare, por la British Actors Theatre Company, del Reino Unido, bajo dirección de Kate O'Mara y Peter Woodward (la única -y discutida- presencia

extranjera en el Festival -nº 1668-); El vergonzoso en palacio, de Tirso de Molina, último trabajo de Marsillach al frente de la Compañía Nacional antes de abandonar su dirección (nº 1679); El alcalde de Zalamea, protagonizado también por la Compañía Nacional, pero ofrecido bajo la dirección de José Luis Alonso (nº 1598); Las bodas de Figaro, de Beaumarchais, con dirección de Fabià Puigserver e interpretación del Teatre Lliure de Barcelona (Claustro de los Dominicos, 9 y 10 de julio); Porfiar hasta morir, de Lope de Vega, en un cuidado montaje de Alberto González Vergel a medio camino entre la comedia barroca y la tragedia romántica (nº 1687); y El castillo de Lindabridis, una obra poco conocida de Calderón, dirigida por Juan Pastor y puesta en escena por la Escuela Taller de Tecnología del Espectáculo según el Plan de Formación e Inserción Profesional I.N.E.M.-I.N.A.E.M. en convenio, además, con el Teatro Español de Madrid (nº 1600). Un sólo taller acompañó -como en la edición anterior- las representaciones escénicas; fue el desarrollado sobre el tema "Para ver el teatro clásico" durante los días 14 y 15. Lo coordinó José María Díez Borque e intervinieron en él Adolfo Marsillach, José Carlos Plaza y Francisco Nieva¹²³. Se mantenía, pues, el criterio impuesto por Rafael Pérez Sierra desde que se hiciera cargo de la dirección del Festival en 1986: sin aferrarse a una opinión cerradamente purista, primar la recuperación de textos dramáticos olvidados, nunca o escasamente representados, por encima de dramaturgias sobre textos no dramáticos, que -si bien en un momento sirvieron para hacer despegar la oferta del

¹²³ Consúltese El Público, nº 70-71, julio-agosto de 1989, pp. 18 y 19; y nº 72, septiembre del mismo año, pp. 13 a 20.

Festival- pudieran desvirtuar el carácter del mismo y confundir a los espectadores.

Por lo que respecta a las Jornadas, éstas volvieron a girar, una vez más, en torno a los ejes texto-actuación, teoría-práctica, autor-director. Desarrolladas entre los días 9 y 11 de julio, se eligió como tema central para las mismas el de "El lenguaje en el teatro clásico". Coordinó las sesiones de trabajo Manuel Angel Conejero, del Instituto Shakespeare de Valencia. John Barton, Juni Dahr, Emilio Gutiérrez Caba, Cándido Pérez Gallego, Lluís Pasqual (quien ahondó en la distinción entre texto y espectáculo -los clásicos son los textos: los espectáculos, el teatro, siempre es actual y contemporáneo, "sólo es en el momento de la representación. No existe ni antes ni después"-), Jenaro Taléns (que juzgó en términos muy duros la validez actual del teatro clásico español, por basarse en acciones sustentadas por arquetipos -la herencia de Lope, frente a la hipotética herencia de Cervantes-), Susan L. Fisher, Antonio Tordera y Vicente Forés dieron contenido a unas sesiones fructíferas, cerradas con declaraciones atrevidas y provocadoras, con un tono menos erudito y más polémico que en ediciones anteriores¹²⁴.

El balance de doce años de Festivales de Almagro ha de ser, por fuerza, muy positivo. Por los escenarios de la villa manchega desfilaron (con muy pocas excepciones notables) los espectáculos más significativos en el ámbito del teatro clásico español de la última década. Los encuentros con compañías extranjeras

¹²⁴ Cfr. El Público, nº 72, septiembre de 1989, pp. 21 a 23.

permitieron, además, un fructífero intercambio de experiencias y la posibilidad, para el público español, de contemplar algunos de los trabajos más notables realizados con los clásicos europeos allende nuestras fronteras. Bien es cierto que tal vez las antiguas Jornadas han podido ser vistas, en ocasiones, como la prueba más evidente del auge -un tanto a la moda- cobrado por el teatro clásico en nuestros días y cuyas circunstancias más notables ya comentábamos páginas arriba. No es, sin embargo, un defecto que pueda achacársele al Festival en sí mismo. Fueron, por contra, las sesiones de trabajo nacidas en torno al Corral de Comedias las que dieron forma al renaciente interés suscitado por un teatro cuya práctica había sido paulatinamente abandonada en los años precedentes. Si ese interés derivó posteriormente, en algunos sectores del público, de la crítica y de las autoridades culturales del país, hacia el consumo, hacia la política de espectáculos oficial y dirigida, eso es algo que no debe cargarse en la cuenta de un tipo de teatro con tres siglos de historia a sus espaldas, ni en la de los profesionales, estudiosos o simplemente aficionados que durante doce años han sostenido la convocatoria del certamen. Los problemas económicos o de infraestructura que a comienzos de la década presente han hecho de nuevo aparición en el desarrollo del Festival, no pueden ser excusa para minusvalorar los resultados. Los montajes puestos en escena , los conciertos, los talleres y los doce seminarios de estudio constituyen una herencia y una tradición (de las que tan necesitadas anda el teatro español en general) que no pueden ser puestas en tela de juicio por unos burdos criterios de rentabilidad económica. Aun cuando ya en nuestros días otros

certámenes y festivales hecen del teatro clásico su razón de ser¹²⁵, la simple disminución de categoría del de Almagro (por no hablar de su desaparición) sería una catástrofe difícilmente justificable. Por otra parte, son sin duda Almagro y su Festival los que desde un primer momento brindaron excusa (el Corral) y campo (un público ya formado) para una de las experiencias más esperanzadoras en el campo de la representación actual de los clásicos: el nacimiento y desarrollo de una compañía dedicada a ellos.

5.5 LA COMPAÑIA NACIONAL DE TEATRO CLASICO

En una de las páginas del libro Treinta años de la derecha, utilizado como guía histórica en los primeros capítulos de este trabajo, José Monleón, refiriéndose al Teatro Español de Madrid, afirmaba con rotundidad lo siguiente:

"Años y años se ha dedicado el primer teatro del país a la representación de los clásicos sin que, hasta ahora, se haya creado una mínima base de la que partir en los montajes siguientes, un mínimo discurso, siquiera técnico, sobre el que ir alzando las nuevas representaciones"¹²⁶.

Esta es, con el valor emblemático que le confiere su autoría, una de las muchas quejas sobre el mismo tema que durante casi

¹²⁵ Incluso en la misma ciudad manchega. Así, debe mencionarse el Encuentro Juvenil de Teatro Clásico, celebrado en 1983; o el Encuentro Nacional de Teatro Clásico para Grupos Jóvenes, en 1987 (cuyos espectáculos se hallan convenientemente recogidos en nuestra catalogación final).

¹²⁶ José Monleón, "Pacto y libertad, o bienvenidos a casa", en Treinta años de teatro de la derecha. Barcelona, Tusquets Editor, 1971; p. 132. El artículo se publicó originariamente en Triunfo, nº 406, 14-3-70.

cincuenta años fueron oídas en los ambientes y medios teatrales españoles. Era ya casi una especie de lugar común denunciar la ausencia -entre las grandes agrupaciones dramáticas- de una que estuviera dedicada por entero y de manera exclusiva a la representación de los autores clásicos. No habían faltado, ciertamente, profesionales y colectivos que hicieran de este tipo de autores y obras un campo de trabajo especialmente frecuentado. Basta recordar cómo los clásicos habían constituido el grueso de la programación ofrecida por Luca de Tena en sus años al frente del Español, teatro, que por otra parte, estuvo siempre ligado a los nombres de la literatura dramática áurea. No deben tampoco olvidarse las aproximaciones que al género hiciera Luis Escobar desde las compañías que dirigió, bien fuese el Teatro de Falange (con el que presentó en Madrid El hospital de los locos, nada más terminada la contienda -núm. 4-), bien estando ya a su cargo la compañía del Teatro Nacional María Guerrero. Finalmente, fueron José Tamayo y la "Lope de Vega" quienes, mediando ya la década de los cincuenta, asumieron la tarea de escenificar algunos de los textos clásicos más representativos, dando lugar a montajes espectaculares de largo recuerdo. Desviados, sin embargo, los intereses de estos creadores hacia otros gustos y tareas, la puesta en escena de los autores y obras clásicas quedó en suspenso durante casi veinte años, en los que nadie (pese a los trabajos de Narros, Marsillach o González Vergel) intentó ningún tipo de recuperación sistemática.

Habrá que esperar hasta el advenimiento del régimen democrático y la subida al poder del Partido Socialista para que se empiecen a dar los pasos necesarios para la fundación de una

Compañía Nacional de Teatro Clásico, la primera de sus características en toda la historia teatral de España. Fue a partir de 1983, cuando se empezó a manifestar con rotundidad por parte de los responsables de la Administración el propósito de dar forma a un proyecto largamente acariciado. En unas declaraciones que recogía el número tres de la revista Especial Almagro 84¹²⁷, editada con motivo de la séptima edición del Festival, el entonces Director General de Música y Teatro, José Manuel Garrido, manifestaba:

"Cualquier país que se precie, desde el punto de vista cultural tiene que velar por su patrimonio, y el patrimonio nacional tiene mucho que ver con la dramaturgia clásica. Por esta razón, el Estado tiene que tutelar, porque desde la iniciativa privada no puede establecerse esa necesaria tutela, que se realiza a través de dos instrumentos. Uno es Almagro, con sus distintas facetas, como las jornadas de estudio a cargo de especialistas y eruditos, en la vertiente teórica, y la muestra con representaciones y espectáculos, en tres secciones, en una de ellas con compañías extranjeras muy señaladas (...). Por otro lado, en las co-producciones con compañías privadas españolas la Administración se apoya directamente en la realización de montajes que de otra manera sería imposible llevar a cabo. Y un segundo instrumento sería la creación de una Compañía Nacional de Teatro Clásico, como exigibilidad (sic) de que el Estado produzca teatro clásico en sus servicios centrales, y estamos en conversaciones con el director Adolfo Marsillach para ver si es posible ponerla en marcha".

Adolfo Marsillach había presentado, en efecto, un proyecto, aceptado por la Administración en agosto de 1983, pero que quedó en suspenso por la exigencia de una sede fija, que presentara (además) una serie de características diferentes a la de los espacios teatrales convencionales. Como las dificultades de

¹²⁷ Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March.

compra o construcción amenazaban con demorar la puesta en marcha de dicho proyecto durante un tiempo excesivamente largo, en octubre de 1985 se formalizaba un primer contrato -por dos años- entre el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (I.N.A.E.M. -la antigua Dirección General-) y Marsillach, por el que se creaba la Compañía Nacional de Teatro Clásico, para la que se buscaría una sede provisional en Madrid. El anuncio se hizo público durante el VIII Festival de Almagro, en una cena mantenida con los medios de comunicación por el Director General Sr. Garrido Guzmán, el director del Festival (César Oliva), el director del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas (Guillermo Heras) y el propio Marsillach. En diciembre de ese mismo año estaba ya preparado un estatuto de régimen jurídico y artístico y en enero de 1986 se iniciaban los preparativos para el ensayo de los dos primeros montajes. La nueva Compañía nacía con el propósito declarado de crear un repertorio, en el que tendrían especial atención los autores clásicos españoles de los siglos XVI y XVII, pero del que no se excluían autores extranjeros del mismo período, ni obras (españolas o no) de los siglos XVIII y XIX, o de la Antigüedad greco-latina. Los textos serían respetados en la medida en que se trataba de presentar en el tiempo presente una herencia dramática del pasado, lo que no quería decir que se aspirara a la resurrección arqueológica, con formas de hacer teatro ya caducas. Se pretendió, así mismo, que la agrupación se organizara a modo de una compañía estable, ofreciendo a los actores contratos temporales, pero primando la formación de un grupo de ocho o diez profesionales fijos sobre el que ir incorporando sucesivas colaboraciones o actuaciones en

prácticas. En este sentido no se descartaba la creación de una escuela o centro de investigación, en el que nuevos intérpretes se formaran en la declamación del verso y en la gestualidad propia de la comedia barroca.

El ambicioso proyecto se ponía así en marcha, y lo hacía cargado de múltiples significaciones y dificultades. Era el primero de su tipo que cuajaba en España (tras los tres siglos de la Comédie Française y uno del National Theatre británico). Y nacía con el no fácil propósito (comentado por Marsillach hasta la saciedad) de averiguar qué podía quedar de nuevo, de atractivo, de divertido o reflexivo, en unos textos escritos tres centurias atrás y sobre los que pesaba toda clase de tabúes, reverencialismos y -también- rapacidades (las más de las veces por motivos económicos) de adaptadores y refundidores. Sobre si la Compañía Nacional debía o no establecer una especie de "cánon" estético sobre el que las demás agrupaciones teatrales "copiaran" sus modos de representación se habló también largo y tendido. Muchos de los numerosos comentarios aparecidos en la prensa dejaban traslucir (con mayor o menor intensidad) esa idea. Profesionales del teatro hubo, sin embargo, que se rebelaron ante tal posibilidad. No creemos, en cualquier caso, que semejante misión estuviera en la mente de los responsables de la Compañía. Como el propio Marsillach se encargó de dejar claro, el objetivo específico de una agrupación de estas características (siempre "deseable" pero no estrictamente "necesaria") era, ante todo, "poner los cimientos de un sistema teatral lo suficientemente lógico como para resistir los embates de las distintas mareas profesionales. Hay que edificar un inmueble a prueba de

terremotos y cataclismos"¹²⁸.

Nueve han sido los montajes estrenados por la Compañía Nacional (sola o en coproducción) durante el período de tiempo que abarcamos en este trabajo: El médico de su honra, de Calderón de la Barca; Los locos de Valencia, de Lope de Vega; No puede ser... el guardar a la mujer, de Moreto; Antes que todo es mi dama, de Calderón; La Celestina, de Fernando de Rojas; El burlador de Sevilla y convidado de piedra, de Tirso de Molina; El alcalde de Zalamea, de Calderón; El vergonzoso en palacio, de Tirso de Molina; y El perro del hortelano, de Lope de Vega.

El primer montaje de la Compañía Nacional fue, en efecto, el de una obra de Calderón muy poco representada por los profesionales del teatro: El médico de su honra (nº 1319), según adaptación de Rafael Pérez Sierra. Dos circunstancias, más que una decisión calculada, hicieron que el estreno (17 de abril de 1986) se llevara a cabo en el teatro Cervantes de Buenos Aires (una reliquia de la arquitectura teatral argentina, levantado a instancias de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en 1921, y que desde 1933 albergaba el Teatro Nacional de la Comedia). De una parte, se cerraba en Buenos Aires una muestra de teatro español que había recorrido diversas capitales americanas (Caracas, Santiago y Montevideo), ofreciendo un programa en el que convergían empresas públicas y privadas, así como piezas de autores tanto clásicos (Calderón, Lorca) como contemporáneos (Sastre, Távora). De otra, se había pensado para la Compañía

¹²⁸ Adolfo Marsillach, "Una compañía española de teatro clásico", en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 1, 1988, p. 176. Véase, así mismo, la entrevista concedida al periódico madrileño Diario 16 el 23 de octubre de 1986.

Nacional (cuyo director había cumplido escrupulosamente los plazos de ensayo y montaje) un diseño itinerante y el propósito de que iniciara sus actividades con una gira, antes de encontrar acomodo definitivo en la que terminaría por ser su sede madrileña, el teatro de la Comedia. No hubo, por tanto, dificultad alguna en encajar el proyecto viajero de la recién fundada Compañía con la clausura de la muestra en la capital argentina. Era éste, también, el inicio de una cooperación más estrecha entre los profesionales del teatro a uno y otro lado del Océano, cooperación que (si bien no se había interrumpido desde principios de siglo) estaba necesitada de un apoyo oficial más decidido. Las conversaciones surgidas al calor de la Primera Conferencia Iberoamericana de Teatro cuajaron así en la creación y celebración de un primer Festival Iberoamericano de Teatro, celebrado en Cádiz del 18 al 26 de octubre de 1986, certamen que tuvo continuidad en temporadas sucesivas¹²⁹.

El texto puesto en escena sufrió un mínimo de variaciones, las imprescindibles para remover algunos arcaísmos, citas mitológicas o referencias históricas que hoy resultarían ininteligibles. Se acortaron además ciertos diálogos para que cupieran en un mayor número de escenarios (y más precisos) que los sugeridos por las escasas acotaciones del texto. El aparato escenográfico fue muy sobrio, con abundancia de sombras (que se conjugaban con los silencios de la interpretación), juego geométrico de los movimientos escénicos, estilización, polivalencia del espacio... La fundamental desnudez del escenario servía así para que el

¹²⁹ Cfr. José Manuel Garrido Guzmán, "Calderón se bautiza en América", en Anuario Teatral 1986-El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1987; pp. 26 y 27.

despliegue del artificio dramático se sostuviese principalmente sobre la palabra del intérprete. Los juicios que el montaje mereció de parte de la prensa fueron en general positivos. Los críticos argentinos celebraron que el montaje se estrenara en su propio país (tan heredero como España de la misma tradición clásica), pero hicieron notar ciertos desequilibrios en el conjunto de intérpretes, entre los que -sin embargo- destacaron José Luis Pellicena, Vicente Cuesta y Francisco Portes. Desde las páginas de El Público, Moisés Pérez Coterillo disculpó tales desajustes en las circunstancias viajeras del estreno, al tiempo que pronosticaba una mayor cohesión y precisión para sucesivas representaciones. El juicio más duro fue el de Eduardo Haro Tecglen ("Este es un espectáculo intrigante y feo"): ni el tema elegido (una tragedia de honor sangriento a la que él no encontraba posibles lecturas irónicas), ni la actuación de los intérpretes estuvieron a la altura que la ocasión (el estreno en Madrid a comienzos de la temporada siguiente) merecían:

"Una forma de entender por qué esto pasa así es sencilla, porque es la más frecuente: el vuelco del director y del escenógrafo hacia el espectáculo y la tentación pocas veces resistida de imponerlo por encima de todo. Si puede suponerse que por esa fatal atracción los actores quedan descuidados, puede verse con claridad que las segundas intenciones, los 'inventos', el figurinismo, la iluminación, desvían frecuentemente la atención del espectador de lo que se está diciendo, de la clave y el matiz de la frase, hacia otros lugares del escenario"¹³⁰.

¹³⁰ Eduardo Haro Tecglen en El Pefe, 25-10-86; citado a través de Anuario Teatral 1986, p. 169. En el mismo, pueden encontrarse además extractos de las reseñas críticas de Ernesto Schoo (La Razón, de Buenos Aires, 19-4-86), Bartolomé de Vedia (La Nación, de Buenos Aires, 20-4-86), Martínez Velasco (ABC, de Sevilla, 27-5-86) y Julia Arroyo (Ya, de Madrid, 26-10-86). Véase también la crónica de Moisés Pérez Coterillo en El Público, nº 32, mayo de 1986, pp. 6 a 8, y la entrevista concedida por Adolfo Marsillach, pp. 9 a 12.

La novena edición del Festival Internacional de Almagro fue, como ya dijimos páginas arriba, el momento elegido para presentar los dos nuevos trabajos incorporados al repertorio de la Compañía Nacional: Los locos de Valencia, de Lope de Vega (nº 1474), y No puede ser... el guardar a la mujer, de Agustín Moreto (nº 1438). La representación de ambos montajes y el de El médico de su honra consituyeron, como ya dijimos, el inicio de una especie de tutela (cuando menos de una relación especial) entre la Compañía Nacional y el propio Festival, relación resuelta en una presencia constante de la primera en el segundo desde aquel momento.

Los locos de Valencia, estrenada el 12 de septiembre de 1986, hizo saltar al primer plano de las discusiones críticas el tema (manido a estas alturas de nuestro trabajo y de la propia historia escénica) de las libertades tomadas en la adaptación, montaje e interpretación del texto. La primera se debió a la pluma de Juan Germán Schroeder y se mantuvo en los límites de moderación que luego serían ya habituales en el hacer de la Compañía: modificaciones léxicas, manipulación de algunos diálogos, respeto por la trama argumental original y por el grueso del artificio retórico del texto. La puesta en escena se caracterizó por una potenciación del sentido lúdico de la historia original, lo que dio origen a los signos de farsa a la italiana esparcidos a lo largo de toda la representación, signos entre los que no faltaron los tópicos más característicos de la idiosincrasia y de la imaginería folklórica levantina: naranjas, limones, tomates y la 'inevitable' paella. "Huele a Mediterráneo", había dicho Marsillach de la pieza de Lope, y fiel a esa sensación concibió el espectáculo final como un luminoso

juego de equívocos (para el que se construyó el decorado de una blanca estación de descanso veraniego, con un corredor cubierto central y puertas a derecha e izquierda, que daban a la pieza - en ocasiones- el aire de un vodevil). El contraste con las sombras y silencios de El médico de su honra no podía ser más explícito. La experimentación formal se había llevado a cabo (porque, de hecho, así lo sugería el texto) justamente en el sentido contrario. La interpretación, acorde, pues, con el propósito del director, acentuó los tonos de la ambigüedad, de la locura fingida (del fingimiento dentro del fingir que es todo teatro), del matiz añadido y paladinamente sugerido (para conseguir lo cual se sacrificó la pureza prosódica del verso). El resultado, vivo, colorista, y hasta cierto punto provocador (en parte, por la utilización descarada de los tópicos más manidos) tenía que provocar necesariamente la polémica. Las posiciones de aplauso y rechazo sobre el tema de las recreaciones llevadas a cabo en los textos clásicos, por conocidas, se omiten. Sí reproducimos, una vez más, la opinión de José Monleón, porque consideramos que, lejos de planteamientos previos, parte de la estricta consideración de lo visto en escena, con independencia de un criterio de fidelidad o infidelidad textual mantenido a ultranza (lo que reafirma -a nuestro modo de ver- la necesaria distinción conceptual que debe haber entre la literatura dramática y el espectáculo teatral):

"Yo creo que de estos Los locos de Valencia pueden y deben hacerse dos tipos de pronunciamiento. El que se refiere a la representación contemporánea de los clásicos, a la respetuosa libertad o mecánica servidumbre verbal de los directores de escena, y el que analiza puntualmente los resultados concretos obtenidos.

"Lógicamente, si uno empieza por negar el derecho a la recreación teatral del clásico, desde el contexto de la representación, cuanto un director haga en ese sentido será recusable. Cabe, sin embargo, que aplaudamos la libertad del director, que estemos de acuerdo con los principios poéticos de su trabajo, y luego seamos menos entusiastas ante los resultados.

"Confieso que yo estoy en este último supuesto. Aplaudo el valor con que Marsillach se ha planteado el hecho de que representaba Los locos de Valencia para el público medio español de hoy, intentando ganarle, con un lenguaje escénico de hoy, para la materia dramática de Lope.

"Pienso, al mismo tiempo, que varios actores no se han sumado a la propuesta y han sustituido el juego lúdico, la locura disciplinada, el erotismo libertario, de las situaciones, por una comicidad compuesta, afectada, que no brota de la diversión del comediante"¹³¹.

Con No puede ser... el guardar a la mujer la Compañía Nacional de Teatro Clásico alcanzaba un triple objetivo, propuesto desde el inicio de su andadura: 1º) dar cabida en su repertorio a autores que no fueran necesariamente Lope y Calderón al frente de sus títulos más emblemáticos; 2º) crear una especie de "segunda" compañía, o de compañía "joven", en la que -actuando sin embargo, nombres ya conocidos del público- se pudiese formar una especie de "cantera", que se ejercitaría en los problemas de actuación típicos del teatro clásico -declamación, gesticulación, etc.-; y 3º) dar entrada en las actividades de la Compañía a un nuevo personal artístico, que aportara experiencias diferentes a las nacidas en el seno de la propia Compañía. Así, José Luis Alonso de Santos se hacía cargo de la adaptación de la obra de Moreto; Josefina Molina, de la dirección, y Julio Galán, de la

¹³¹ Crónica de José Monleón en Diario 16, 22-11-86; citado a través del Anuario Teatral 1987-El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988; p. 156. En dicho Anuario se recogen también extractos críticos de Julia Arroyo (Ya, 16-11-86), Julio A. Máñez (Levante, 10-5-87) y Mauro Armiño (Cambio 16, s.f.). Véase también El Público, nº 33, septiembre de 1986, p. 11.

escenografía y del vestuario. La música era firmada por José Nieto. El autor elegido, Moreto, procuraba además a los responsables del montaje una estética distinta a la de Lope o Calderón, más artística que moralizante, más cercana a la gracia dieciochesca que a los violentos contrastes (cómicos o trágicos) del barroco español. El resultado visto en escena respondía inequívocamente -pese al cambio de director- a la línea de trabajo marcada por Marsillach. No a la dramaturgia delirante (aunque Alonso de Santos introdujera versos de su "minerva" -en expresión de López Sancho-), ni tampoco, claro es, reconstrucción arqueológica de texto y montaje, según pudo haber sido en el siglo XVII. Las críticas que hemos podido consultar sobre el estreno de la obra en Madrid volvían a coincidir en juzgar primero, negativamente, el propósito y el trabajo -considerado en sí mismo- de la adaptación, para reconocer después paradójicamente varios aciertos en lo visto en escena. Las preguntas que desde Ya se hacía Alberto de la Hera ("¿Hay que adaptar a los clásicos?") y las afirmaciones que Eduardo Haro publicaba en El País ("(la adaptación) puede hacer ver un clásico como no fue", como si supiéramos con certeza absoluta cómo se representaba a Moreto en sus días) sólo pueden sugerir que en la crítica periodística se han mantenido ciertas tradiciones -por lo menos, ciertos argumentos recurrentes- con mayor fortuna que en la escena. La opinión de López Sancho pareció esquivar ese planteamiento previo, aunque finalmente también juzgara con reparos algunos desequilibrios en la interpretación. No así el

decorado, en especial el jardín barroco de algunas escenas¹³².

Un año después de ponerse en movimiento, la Compañía Nacional había llevado a los escenarios españoles (a través de festivales y giras) tres espectáculos con los que, desde nuestro punto de vista, se había conseguido lo siguiente:

1º) Sacar definitivamente a los clásicos españoles a la luz del día, otorgarles un puesto permanente (y de honor) en las carteleras, asegurando una oferta y ayudando a crear una demanda.

2º) Dar inicio a un acopio de datos técnicos, artísticos, críticos, interpretativos, etc... que pudiesen ser utilizados por la propia Compañía (sin que debieran tener valor canónico para otros grupos) como punto de referencia o de contraste en montajes y temporadas sucesivas (esto es, como si de "sentar jurisprudencia", en lenguaje jurídico, se tratara).

3º) Poner de manifiesto que los problemas, dudas, temores y prejuicios que habían estado presentes décadas atrás en la escenificación de los clásicos españoles, seguían estando no sólo en estado operativo, sino incluso también (en ciertos casos) en el mismo grado de evolución ideológica o estética, consecuencia (sin duda) de una falta de tradición representativa, es decir, de un trabajo continuo, mantenido por encima de modas o de consideraciones extradramáticas.

Dos nuevos montajes fueron añadidos al repertorio de la Compañía Nacional en la temporada 1987-88: Antes que todo es mi dama, de Calderón de la Barca (nº 1501), y La Celestina, de

¹³² Cfr. Anuario Teatral 1987, pp. 158 a 159.

Fernando de Rojas (nº 1541), primera incursión de Marsillach y su equipo en la nómina de los "grandes" títulos del teatro clásico español. Como ya sucediera en la temporada anterior, fue el Festival de Almagro el marco escogido para el estreno del que era cuarto trabajo de la Compañía. Firmaba la adaptación, una vez más, Rafael Pérez Sierra; la escenografía y el vestuario, Carlos Cytrynowski; y la música, el maestro Francisco Guerrero. Adolfo Marsillach explicaba el sentido dado al montaje con estas palabras:

"Hay frases que matan. Yo leí alguna vez en algún sitio... que nuestras comedias clásicas tienen un ritmo cinematográfico y, claro, me quedé con la copla. Es posible que ahí empezara mi perdición (...). Este montaje nace de aquella tentación: una película teatral o un teatro cinematográfico de capa y espada. O sea, eso: capas, espadas, damas, enredos, amores, pependencias, citas, engaños... Una realidad sobre otra realidad o una falsedad debajo de otra falsedad: un tema sin duda calderoniano"¹³³.

La obra se ofrecía, en efecto, sobre un escenario de teatro convertido, a su vez, en plató de cine. En él hacían acto de presencia no sólo los actores teatrales-cinematográficos, sino también los correspondientes operadores, cámaras, maquinistas, técnicos de sonido, maquilladoras, hasta un director y una 'starlet'. Marsillach justificaba este tipo de montaje en los siguientes términos:

"En nuestra traducción de los clásicos... partimos siempre de la consideración de lo que entonces era el teatro, para ver luego qué perspectiva puede tener

¹³³ ~~El Público~~, nº 48, septiembre de 1987, p. 26. Sobre el mismo tema de la realidad convencional, aplicado a este mismo montaje, y los filtros necesarios para que el espectador actual la capte como hacía su predecesor barroco, cfr. Maria Grazia Profeti, "Convención literaria y distanciamiento escénico", en *Insula*, nº 492, noviembre de 1987, p. 23.

hoy. Cuando en El médico de su honra trabajábamos como quien dice con cuatro bancos, una tela y un espacio abstracto, tratábamos de recoger la tradición de un teatro que en el siglo XVII se hacía así, con apenas una manta y la mera insinuación de la palabra. En este mismo sentido, en Antes que todo es mi dama, las intromisiones que puede haber en el texto de Calderón se inspiran también en una vieja técnica de aquellos tiempos, cuando la representación se interrumpía y se completaba con jácaras, loas, entremeses y demás... Los textos del rodaje cinematográfico vendrían a ser entonces como unos entremeses de hoy. El mecanismo es el mismo, y a mí me parece que, frente a otras posibles puestas en escena historicistas y encorsetadas, nosotros estamos así más en el fondo de la cuestión... Esta técnica tiene además la ventaja de que resuelve los cambios de decorados, que habría que hacer si no de una forma más torpe"¹³⁴.

La fórmula de plató cinematográfico permitió además a Carlos Cytrynowski asumir el papel de escenógrafo de cine, y -desde él- investigar cómo trasponer al teatro la libertad de ángulo y enfoque que tiene una cámara, frente a la inmovilidad del espectador. La ficción del rodaje -ambientado en los años treinta- obligaba además a resaltar el colorido de trajes y decorados, tal y como se hacía en aquella época, para poder así obtener algún tipo de contraste vivo en el blanco y negro del celuloide. Con ello se conseguía, por otra parte, integrar en los registros de la Compañía una nueva experiencia: si El médico de su honra era obra creada en el contraste del claroscuro, y Los locos de Valencia, pieza plena de luminosidad, Antes que todo es mi dama se concebía como juego escénico de color. En lo referente a la interpretación, junto a un entrenamiento progresivo en la dicción del verso, se prestó especial atención a hacer creíbles las relaciones entre personajes de la pieza teatral y del equipo

¹³⁴ -El Público, nº 49, octubre de 1987, p. 13.

cinematográfico y (y en ello hizo especial hincapié Marsillach) a que los duelos a espada (es comedia de capa y espada) tuvieran el decoro preciso: "por primera vez se ven peleas decentes en el teatro español"¹³⁵.

El experimento gustó al público, al de Almagro, al de Madrid, y al de allí donde el montaje viajó y fue representado. Y gustó también a la crítica. Los juicios de Lorenzo López Sancho en ABC, Alberto de la Hera en Ya, José Monleón en Diario 16 y Eduardo Haro Tecglen en El País fueron (con distintos matices de opinión) abiertamente elogiosos. Es más, por fin un crítico (Eduardo Haro) reconocía que caer una y otra vez en la discusión tópica del sí o el no a las adaptaciones resultaba aburrido, y estéril si, como era el caso, los productos presentados en escena reunían rigor y calidad¹³⁶.

El 18 de abril de 1988 se estrenaba en la sede madrileña de la Compañía Nacional, el teatro de la Comedia, el que era quinto montaje de la agrupación, cuarto de los dirigidos por Adolfo Marsillach. Se trataba de La Celestina de Fernando de Rojas, en adaptación para la escena de Gonzalo Torrente Ballester, con escenografía y vestuario firmados por Carlos Cytrynowski y música de Carmelo Bernaola.

Dadas las características del texto, parecía que en esta

¹³⁵ El Público, nº 49, octubre de 1987, p. 15.

¹³⁶ Para una lectura detallada de las reseñas críticas más significativas sobre la obra, puede consultarse el Anuario Teatral 1988 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989; pp. 173 a 176. Junto al artículo de Maria Grazia Profeti "Convención literaria y distanciamiento escénico", ya citado en la nota 133, resulta, así mismo, de obligada consulta la sección "Documentos" del primer volumen de los Cuadernos de Teatro Clásico, 1988, pp. 171 y ss. En ella se recoge un amplio informe sobre el montaje de Antes que todo es mi dama, que incluye dos notas introductorias, firmadas respectivamente por Luciano García Lorenzo y Adolfo Marsillach, la ficha técnica completa y los artículos relativos a la obra aparecidos en El Público (octubre de 1987), Lanza de Ciudad Real (13-9-87), El País (13-9-87, 14-9-87 y 26-9-87), Diario 16 (13-9-87), ABC (13-9-87) y Ya (13-9-87 y 3-10-87).

ocasión la adaptación era inevitable. La llevada a cabo por Torrente Ballester procuraba, ante todo, ofrecer al espectador una trama limpia de elementos moralizantes:

"Lo que aquí se ha pretendido es despojar la acción y el diálogo de todo intento de ejemplaridad y dejarlo reducido a la pura acción: el amor de dos adolescentes (amor que incluye lo carnal) y la acción que se deriva del hecho de que, para que este amor pueda realizarse, se requiere acudir a los servicios de una alcahueta"¹³⁷.

El resultado presentó algunas características propias, específicas de esta Celestina, que la alejaban un tanto de interpretaciones pasadas, casi siempre fijas en los aspectos más sórdidos (cuando no más morbosos) de los personajes. Torrente Ballester y Marsillach prestaron así una especial atención a la historia de los dos amantes, postergada en otros montajes por la hipertrofia escénica del mundo de los criados. Se hizo hincapié en que la locura de amor en que caen Calisto y Melibea, es una situación conscientemente aceptada por ellos, desprovista del embelesamiento de la de Romeo y Julieta, movida por sentimientos primarios de puro capricho, de deseo carnal. Con lo que el montaje se hace eco, aunque sea de pasada, de la razón última de por qué los dos protagonistas no aspiran (pudiéndolo hacer) al matrimonio: han elegido un amor pasional en el que tal desenlace simplemente no tiene cabida (lo explicaba muy bien Fernando Lázaro en los comentarios publicados en Blanco y Negro: La Celestina surge en un ámbito literario que excluye el amor matrimonial). Cualquier otro planteamiento -social, político o

¹³⁷ El Público, nº 60, septiembre de 1988, p. 10.

racial- del tema, ni tiene un fundamento literario, ni interesaría a efectos dramáticos. El personaje de Celestina fue concebido, por otra parte, en términos de una gran estilización y finura. Comentaba Marsillach que una alcahueta a la que se permite el libre acceso en casa de las familias más acomodadas, y que en su juventud había recibido, entre sirvientes y pupilas, las atenciones de abades y duques, no podía ser un ser vulgar y zarrapastroso, sino una mujer de cierta calidad. No de otra forma podía haber encarnado, si no, tal papel una actriz de los registros de Amparo Rivelles. Otra característica fue la autonomía dada al mundo de criados y prostitutas, lejanos y desvinculados de sus señores como no lo estaría nunca ningún gracioso del teatro barroco. Mundo que, gravitando en torno a un Sempronio (Jesús Puente) un tanto abufonado, mantenía su capacidad de desarrollarse al margen de los amantes protagonistas, los cuales a su vez no pueden, sin embargo, sustraerse a las consecuencias de las acciones que en ese ambiente de criados y plebeyos se llevan a cabo. El sentido dado así al montaje por Torrente Ballester y Marsillach es el de la ausencia de toda relación afectiva, de toda ley ética, sofocadas ambas por un individualismo egoísta elevado a la categoría de norma de comportamiento. Por eso se suprime el "planto" de Pleberio (eliminado, por otra parte, en casi todas las escenificaciones de La Celestina): porque ni tiene sentido, ni aporta agilidad dramática (más bien lo contrario) al funesto desenlace.

El espacio escénico fue concebido por Cytrynowski como un camino cerrado, de suaves ondulaciones, por el que los personajes

-en constante movimiento en el texto de Rojas- se trasladan de un ámbito a otro. El círculo central cumple las funciones de ser jardín de Melibea, casa de Celestina, palacete de las familias de los amantes y lugar, en fín, donde criados y señores representan, cada uno por sí mismo, el juego que les es encomendado.

El resultado final no pareció estar a la altura de los propósitos abordados. Nuevamente la crítica volvió a coincidir. Superada la polémica de las adaptaciones (que, como adelantábamos, no podía tener sentido en el caso de un texto íntegro sólo representable en un tiempo anormalmente largo), la atención se centró en el movimiento de los actores y en la adecuación entre lo manifestado por Marsillach y lo realmente visto en el escenario. Nadie dudó de la perfección formal del espectáculo, ni -en términos generales- de la calidad de la interpretación. Salvados algunos desequilibrios en los personajes secundarios, se elogió, sin reservas el trabajo de Amparo Rivelles y de Jesús Puente (pues, al fin y al cabo, lo apicarado de su personaje era responsabilidad de adaptador y director). El tono general de la pieza era, sin embargo, inferior al de las pasiones y rencores que en ella se ventilaban. Estos (como apuntaban Alberto de la Hera en Ya o Haro Tecglen en El País) no llegaban a escena. Ninguna emoción nacía de las muertes de unos y otros: poco misterio, tal vez demasiada dosis de cierto costumbrismo. Sin que necesariamente llegara a defraudar (no lo hizo), el montaje de La Celestina fue seguramente el que más dificultades tuvo para ponerse a la altura de su modelo literario. Nadie lo interpretó como un reproche. Al fin y al cabo

se trataba del primer envite contra una obra de altísima calidad formal y conceptual¹³⁸.

La temporada 1988-89, última en la que seguiremos los trabajos de la Compañía Nacional, fue, precisamente, la de mayor actividad desde su creación. Hasta cuatro montajes (entre los propios y las coproducciones) llevaron en este año teatral el sello de la agrupación dirigida por Adolfo Marsillach.

A principios de 1988 quedaba ultimado el acuerdo del I.N.A.E.M. con el Teatro Municipal General San Martín (T.M.G.S.M.), de Buenos Aires, para la realización de coproducciones. Se trataba de poner en escena un texto español, con actores argentinos, bajo las órdenes de un director español. Y, viceversa, montar una pieza argentina, con director argentino, pero interpretada por actores españoles. Se dudó (en el caso de la obra española) entre La estrella de Sevilla, de Lope de Vega, y El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina. Marsillach se inclinó por la segunda. El tema del honor (leit-motiv de La estrella de Sevilla) ya había sido ilustrado en El médico de su honra, y, por otra parte, aún no había sido montado ningún drama de Tirso. Varios fueron los problemas a los que hubieron de enfrentarse los responsables del espectáculo. En la adaptación, encomendada a Carmen Martín Gaité, se ordenó cronológicamente la historia, se suprimieron numerosos párrafos considerados de nulo

¹³⁸ Sobre el montaje, puesta en escena y recepción de La Celestina, pueden consultarse El Público, nº 60, septiembre de 1988, p.10 (referencia al estreno en Almagro a comienzos de la temporada siguiente); Anuario Teatral 1988 El Público; pp. 176 a 178 (extractos críticos de Haro Tecglen -El País, 20-4-88-, López Sancho -ABC, 19-4-88-, Alberto de la Hera -Ya, 22-4-88-, Monleón -Diario 16, 22-4-88- y Pedro Barea -Deia de Bilbao, 27-6-88); Boletín C.N.T.C., nº 6, abril de 1988; y Cuadernos de Teatro Clásico, nº 2, pp. 135 y ss. (incluye notas introductorias de Adolfo Marsillach, Torrente Ballester y Arturo Uslar Pietri, ficha técnica del montaje y artículos de El Público -abril de 1988-, El País -15 y 20-4-88-, La Vanguardia -18-4-88-, Diario 16 -15 y 22-4-88-, ABC -14 y 19-4-88-, El Independiente -29-4-88- y Ya -15-4-88-).

valor dramático, se convirtieron en diálogos algunos monólogos de cierta extensión -añadiendo la adaptadora otros de su propia creación, como el mantenido por doña Ana con su doncella- y se prescindió totalmente de la interpretación del mito de Don Juan dada por don Gregorio Marañón: el protagonista no sólo no es un personaje ambiguo, sino que desde el primer momento pretende dejar muy claras su vanidad y coquetería. Tampoco se le concibió como un salteador de honras ajenas. El conflicto de Don Juan es con el propio entramado social que le retiene y, en última instancia, con el fundamento del mismo: Dios. De ahí la importancia concedida a las escenas en las que aparece el Comendador (no tocadas ni por la adaptadora ni por el director), y a las de la propia condenación del pecador irredento, especialmente peligrosas por cuanto, alejadas de la sensibilidad moderna, podían provocar risa o confusión en el espectador. Maldito por todos, sólo en las palabras de Catalinón encontrará Don Juan un atisbo de simpatía y piedad. Un problema añadido era el de la propia nacionalidad de los intérpretes. Parecía absurdo que intentaran disimular los rasgos del habla rioplatense: la sensación de acartonamiento hubiese sido abrumadora. Se intentó, en cambio, una traslación temporal. La obra se representaría en un ambiente años 1830, poco después de la independencia argentina. Así, ningún elemento visual entraría en conflicto con la cadencia de la lengua hablada. La reacción que tal traslado en el tiempo suscitara entre los más puristas no importaba: al fin y al cabo, Tirso sitúa la acción de su drama en la Edad Media, y nadie que haya montado El burlador lo ha situado en esa

época. Tal era el argumento básico esgrimido por el director¹³⁹.

El espectáculo fue estrenado en la Plaza de Santo Domingo de Almagro el 10 de septiembre de 1988, en el marco del XI Festival Internacional, presentándose en Madrid diecisiete días después. La opinión de la crítica no pudo ser más dispar. José Monleón, en Diario 16, Alberto de la Hera en Ya y Julio Martínez Velasco en ABC de Sevilla consideraron plenamente cumplidos los objetivos propuestos por los responsables del montaje, valoraron elogiosamente la interpretación de los actores argentinos y juzgaron oportunos y adecuados los cambios y aportaciones introducidos por Martín Gaité en el texto. Para los tres, la experiencia de la coproducción no sólo había sido interesante por sí misma, sino que valió la pena por los resultados obtenidos. No se mostró tan optimista López Sancho desde las páginas de ABC de Madrid. Para él, Marsillach había vuelto a incurrir en una excesiva trivialización y en un distanciamiento ya tópico, al tratar el mito clásico y su posible vigencia actual. Difícilmente se reconocía el espíritu de Tirso; sí el sentido del espectáculo de Marsillach. Las críticas duras arreciaron desde El País: paternalismo con los clásicos, adaptación más que discutible, ñoñería del seductor y de sus víctimas, escenografía pueril, mala prosodia... Poco había en el montaje que, según Eduardo Haro, mereciera ser salvado¹⁴⁰.

Por contra, el montaje y estreno de El alcalde de Zalamea (nº

¹³⁹ Cfr. El Público, nº 61, octubre de 1988, pp. 15 y 16; sobre la trayectoria del T.M.G.S.M., íbidem, pp. 17 a 19.

¹⁴⁰ Cfr. extractos de las críticas citadas en Anuario Teatral 1989 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1991; pp. 198 a 202.

1598), la obra tal vez más emblemática de Calderón de la Barca en el recuerdo popular, supuso para la Compañía y para José Luis Alonso -director invitado- un rotundo éxito artístico, de público y de crítica. La obra se estrenó en el teatro de la Comedia, sede de la Compañía, el 14 de noviembre de 1988. La adaptación de su texto fue encargada a Francisco Brines, quien realizó un escrupuloso trabajo de pulimiento en el que apenas fueron retocados los versos del autor. Incluso la escena protagonizada por Don Mendo y su criado se mantiene en el montaje final (cuando, por su carácter colateral, había sido suprimida las más de las veces en que esta pieza había subido a los escenarios). El honor, como tema central del drama, es contemplado desde una cuádruple perspectiva. Para Don Lope, que lo posee por su sangre, debe sustentarse en una conducta que lo refrende; para Don Mendo, es conciencia de una superioridad que su conducta inactiva no avala; para el Capitán, sólo un privilegio de clase; para Pedro Crespo, un íntimo recoveco de la conciencia del hombre, ganado y mantenido (y también perdido) sólo por los merecimientos de cada cual. No se escamoteó, pues, al público contemporáneo la fuente última de inspiración que dió forma al drama calderoniano. No se alteró ni el orden de las escenas (salvo unos versos de amistad entre Don Lope y Pedro Crespo, trasladados al final de la obra), ni hubo interpolaciones o supresiones que alteraran sustancialmente el contenido y la forma métrica del texto. Todo cuanto se operó sobre éste no tuvo (en la intención de director y adaptador) más que el propósito de convertirlo en la sustancia indiscutible del espectáculo. A él se subordinó el trabajo de los actores. Primero en el sentido de adaptar su prosodia a la

métrica y rima del verso, y, después, en el intento de adecuar éste a la expresión sincera -no mecánica ni recitativa- de los sentimientos y pasiones desatados. Escenografía, vestuario (encargados ambos a Pedro Moreno) y música (firmada por Manuel Balboa) apuntaban al mismo objetivo. Se huyó de toda tentación de levantar sobre el escenario un remedo de ambiente rural. Grandes paneles desnudos, el juego de telones y rompimientos y unos mínimos elementos sueltos (puertas, sillas, mesas) conformaban un escenario sobrio, que reconcentraba el interés del espectador en el juego interpretativo, sobre el que se hacía descansar toda la eficacia de la representación. Lo mismo sucedió con la música. José Luis Alonso quiso evitar a toda costa que una partitura demasiado elaborada diese a la pieza el aire de una zarzuela trágica, o que pudiera competir con el propio texto (con un texto además tan rotundo y conciso, carente de la suntuosidad barroca del Calderón más tópicamente conocido). Por ello se encargó a Manuel Balboa que compusiera más que una "música", algo parecido a un "tratamiento musical" (tal y como reza en el programa y en la ficha técnica del montaje). Es decir, una serie de efectos que subrayasen, complementasen e ilustrasen fónicamente el discurso de los intérpretes, sus acciones sobre el tablado. Los resultados fueron, sin duda para nosotros, excelentes: un ritmo dramático sostenido, ni acelerado forzosamente ni retardado de manera artificial en busca del golpe de efecto. Se evitaba, así, el lucimiento aislado de los actores, que, sin embargo, crecían y aquilataban su personalidad precisamente en contraposición a sus interlocutores. Fue ése, en particular, el caso de Jesús Puente (en el papel de Pedro Crespo)

y el de Angel Picazo (en el de Don Lope de Figueroa, luego dignamente sustituido por Miguel Palenzuela), hasta tal punto que los tres largos diálogos que mantienen entre sí terminaron por convertirse en el auténtico eje de la toda la obra, tanto desde el punto de vista puramente argumental, como desde el del sentido dado al enfrentamiento entre ley y justicia, entre el privilegio legal y el imperativo de la conciencia. Les daba el contrapunto Juan Gea (Don Alvaro de Ataide) y, entre los tres, conformaban un trío protagonista eficazmente apoyado en unos personajes secundarios bien interpretados y mejor dirigidos. Con diferencias de criterio referidas a tal o cual matiz de la obra, la opinión de la crítica madrileña y barcelonesa fue unánime al considerar El alcalde de Zalamea como uno de los logros más importantes de la escenificación de los clásicos en los últimos lustros. Una reflexión fue común a casi todas las reseñas: un texto clásico, puesto sobre las tablas sin aditamentos ni contaminación de dramaturgias mixtificadoras, lograba interesar y entusiasmar al público. Un público que reaccionaba a los estímulos recibidos desde la escena, un público que sintió como actuales las claves de un texto dramático escrito trescientos años atrás. Puede que ello se debiera a la propia (e indiscutible) calidad de la pieza original y del montaje. Puede también que, por fin, comenzara a formarse en España un sector de público lo suficientemente habituado y sensible a las representaciones de los clásicos. Tres años después de su creación, la Compañía Nacional tal vez empezaba a contar con un público propio¹⁴¹.

¹⁴¹ El material crítico sobre El alcalde de Zalamea disponible de manera más inmediata puede encontrarse en El Público, nº 63, diciembre de 1988, pp. 4 a 10; Anuario Teatral 1989 El Público; pp. 202 a 206 (incluye extractos del programa de mano, y de las reseñas críticas de Eduardo Haro Tecglén -El País,

El vergonzoso en palacio (nº 1679) fue el último montaje de la Compañía Nacional firmado por Marsillach, antes de que éste fuera nombrado Director General del I.N.A.E.M.. La programación de la siguiente temporada 1989-90 quedaba ya en manos de Rafael Pérez Sierra.

Estrenada en Almagro el 7 de julio de 1989, la obra de Tirso no sufrió (al igual que El alcalde de Zalamea) una transformación profunda del texto. Incluso se reprochó a Francisco Ayala, responsable de la adaptación, no haber ido más allá en la poda y reorganización de toda la primera jornada, muy confusa en su planteamiento, con un ritmo de narración muy vivo que proporciona al espectador numerosas claves del argumento posteriormente desarrolladas y explicadas. Fue también El vergonzoso en palacio el intento de poner sobre las tablas el aparato escénico más audaz de los ideados por Carlos Cytrynowski. Audaz no tanto por lo novedoso (se trataba de recursos habituales en otro tipo de espectáculos), sino, precisamente, por su aplicación a un texto clásico representado. Un cubo de grandes dimensiones, con azulejos portugueses en sus caras exteriores y espejos multiplicadores en las interiores, preside una escena en la que, previamente, han aparecido figurantes vestidos de verde y con paraguas del mismo color simulando un bosque. Las caras del cubo, desdobladas, se convierten en paredes, pasillos y corredores, por los que nuevos figurantes (pieles de oso y de tigre, mesas de

16-11-88-, Alberto de la Hera -Ya, 17-11-88-, Lorenzo López Sancho -ABC, 16-11-88-, José Monleón -Diario 16, 25-11-88-, Gonzalo Pérez de Olaguer -El Periódico, 4-3-89-, y Joan Antón Benach -La Vanguardia, 5-3-89-) y Cuadernos de Teatro Clásico, nº 3, 1989, pp. 191 a 224 (incluye notas de José Luis Alonso, Rafael Pérez Sierra y Francisco Brines, ficha técnica del espectáculo, y las reseñas madrileñas reproducidas en el Anuario, a las que se han añadido nuevas crónicas de El País -15-11-88-, Ya -3-12-88-, y Gufa del Ocio -21-11-88-).

ajedrez, espantapájaros y diablillos vestidos de rojo) juegan con el atrezzo y los actores. A éstos se les impone un alocado (y muy barroco) juego de disfraces y simulamientos:

"La idea fundamental del montaje de El vergonzoso se basa en dos proverbios populares: uno, 'el hábito no hace al monje' y otro, 'al vergonzoso lo trajo el diablo a palacio'. Del primero hemos sacado la columna vertebral de la interpretación, sobre todo del protagonista, y del segundo, el juego de nuestra mecánica teatral. Mireno se siente incómodo en su traje de pastor porque no le corresponde, porque su intuida nobleza lo rechaza. Pero no es lo único. Lauro -su padre- también es 'diferente' a su vestido. Ruy Lorenzo desprecia las ropas humildes que la suerte le depara, Vasco no quiere vestirse como Tarso, y Tarso se pierde en las devanaderas del traje de Vasco. La acción transcurre en Carnestolendas de forma que, de algún modo, todos tienden a disfrazarse: el Duque preparándose para el Carnaval, Serafina ensayando vestida de hombre, Magdalena señalando y ocultando -es decir, disfrazando- el amor que siente por Mireno. Antonio haciéndose pasar por Don Dionís y fingiendo su presencia..."¹⁴².

La apoteosis carnavalesca será, en efecto, el final de la obra, con personajes y diablos bailando en escena bajo tubos de neón que, con luces de vivos colores, anuncian "Bienvenidos a Aveiro". La crítica madrileña tomó con mucha calma los atrevimientos de El vergonzoso en palacio. No se habló en ningún caso de falta de respeto y sí de que, en manos de Marsillach, era el único espectáculo posible partiendo de un texto en el que tenían cabida todos los lances prototípicos de las comedias de enredo. Se reprochó, sin embargo (y de una manera bastante generalizada), la conversión de los actores en marionetas, representando tipos más que personajes con caracteres propios,

¹⁴² Adolfo Marsillach, nota del programa.

lo que no fue obstáculo para que se valorara con especial atención la labor del quinteto protagonista (Miguel Palenzuela, Aitana Sánchez-Gijón, Juan Gea, Adriana Ozores y Fernando Guillén Cuervo) y la de los dos criados (Jesús Bonilla y Blanca Apilánz). La reacción del público fue, en cualquier caso, de sorpresa y cierta complacencia¹⁴³.

Paralelamente a la crónica de los montajes de la Compañía Nacional, debe darse cuenta de la realización, en su seno, de otro proyecto largo tiempo acariciado por numerosos profesionales del teatro español: la puesta en marcha de una primera Escuela de Teatro Clásico.

Ya el Boletín de la propia Compañía correspondiente a los meses de enero-febrero de 1989 (nº 10) anunciaba la convocatoria de un Curso de Teatro Clásico para Actores, como primer paso hacia la formación de la futura Escuela. El curso tendría lugar entre los días 17 de febrero y 21 de abril. Iría dirigido a actores profesionales o ya iniciados, impartándose sus clases diarias (de lunes a viernes) en los locales del Cine Río, sala habitual de ensayos de la Compañía. No se admitirían más de sesenta alumnos (hubo 283 solicitudes de matrícula). El profesorado contratado se dividía en tres grupos: 1º) el que se haría cargo de una formación académica sobre texto, verso y personajes (Fernando Lázaro Carreter, Francisco Rico y Luciano García Lorenzo); 2º) un profesorado técnico sobre materias de

¹⁴³ Cfr. El Público, nº 72, septiembre de 1989, pp. 13 a 17; y Anuario Teatral 1989, pp. 206 a 210 (incluye reseñas críticas de Lorenzo López Sancho -ABC, 15-11-89-, Alberto F. Torres -El Mundo, 15-11-89-, Eduardo Haro Tecglen -El País, 15-11-89-, Juan Carlos Avilés -Diario 16, 1-12-89-, Alberto de la Hera -Ya, 16-11-89-, y Florentino López Negrín -El Independiente, 15-11-89-).

comunicación y declamación versal (Yolanda Monreal y Josefina García Aráez); y 3ª) un profesorado de clases prácticas, compuesto por actores de reconocido prestigio (Fernando Fernández Gómez, Agustín González, Alberto Closas, Emilio Gutiérrez Caba, Francisco Portes, Jesús Puente, Amparo Rivelles, José María Rodero y María Jesús Valdés). Marsillach confiaba en que con las experiencias que se derivaran de este primer curso, pudiera ponerse en marcha en la temporada siguiente la escuela propiamente dicha. Descartaba también cualquier posibilidad de continuar adelante si la iniciativa no prosperaba: "Prefiero aceptar un fracaso antes que articular un centro aparentemente necesario, que luego produzca resultados catastróficos"¹⁴⁴. El proyecto se abordaba, por tanto, sin caer en la tentación del engaño ("El teatro español está lamentablemente lleno de víctimas de los cursillos acelerados. No es verdad: no se convierte uno en Marlon Brando en quince días"¹⁴⁵) ni en la arrogancia de creer haber hallado soluciones definitivas. En cualquier caso, los resultados obtenidos se juzgaron satisfactorios. Eran, de hecho, un primer intento serio de crear una cantera de actores aptos para enfrentarse (con una preparación teórica y práctica suficiente) a los problemas de la escenificación de los clásicos. La experiencia se repitió en la temporada siguiente, 1989-90, conjugando nuevamente enseñanzas académicas, técnicas e

¹⁴⁴ El Público, nº 66, marzo de 1989, p. 48.

¹⁴⁵ Adolfo Marsillach, "(Im)posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico", en Boletín de la C.N.T.C., nº 11, marzo-abril de 1989. Cfr. Juanjo Guerenabarrena, "Aprender a mentir... y otras emociones", *ibidem*, nº 13, septiembre-octubre de 1989.

interpretativas¹⁴⁶. Fruto de estos dos primeros cursos de la Escuela de Teatro Clásico fueron dos montajes en coproducción con el Festival de Almagro. El primero, el de El perro del hortelano, de Lope de Vega, estrenado en el Corral de Comedias en la edición de 1989 (nº 1688); el segundo, el de La noche toledana, pieza debida también al Fénix, puesto en escena -fuera de nuestros límites cronológicos- en el XIII Festival de la villa manchega (5 a 9 de julio de 1990), bajo dirección de Juan Pedro de Aguilar.

De El perro del hortelano cabe decir que fue un trabajo de José Luis Sáinz, asiduo ayudante de Marsillach, sobre la adaptación que de esta obra hicieron los hermanos Machado. Ambientada en los años veinte de nuestro siglo, y desarrollada como un juego cinematográfico muy semejante al utilizado en Antes que todo es mi dama, la pieza se concibió como el paulatino descubrimiento que de sus propias pasiones hace la sufragista Diana (Isabel Rocatti), enamorada de su criado (en este caso, secretario -papel encomendado a Roberto de la Peña-) ¹⁴⁷.

Seis títulos más ha incorporado la Compañía Nacional de Teatro Clásico a su repertorio entre los años 1989 y 1992: La dama duende, de Calderón, con dirección de José Luis Alonso (teatro Lope de Vega, de Sevilla, 16 de mayo de 1990); La noche toledana, de Lope, ya mencionada (Almagro, 5 de julio de 1990); El

¹⁴⁶ El nuevo curso tendría lugar entre los días 8 de enero y 4 de mayo de 1990. Se impartieron asignaturas de interpretación (José Luis Alonso y María Jesús Valdés), verso (Josefina García Aráez), voz (Yolanda Monreal y Ramón Regidor), danza (Elvira Sanz), esgrima (Joaquín Campomanes), maquillaje y caracterización (Adolfo y Manuela Ponte), escenografía y vestuario (Francisco Nieva) y texto y representación dramática (Luciano García Lorenzo). Cfr. Boletines de la Compañía, núms. 14, 16, 17 y 20.

¹⁴⁷ Cfr. El Público, nº 72, septiembre de 1989, pp. 17 a 19.

caballero de Olmedo, de Lope, con dirección de Miguel Narros (teatro de la Comedia, de Madrid, 28 de septiembre de 1990); El desdén con el desdén, de Moreto, con dirección de Gerardo Malla (Almagro, 4 de julio de 1991); El jardín de Falerina, de Calderón, una coproducción con el C.N.N.T.E. dirigida por Guillermo Heras (Sala Olimpia de Madrid, 27 de agosto de 1991); y, finalmente La verdad sospechosa, de Ruiz de Alarcón, con dirección de Pilar Miró (teatro de la Comedia, 29 de noviembre de 1991).

Quince títulos montados en sólo seis años de vida es un balance importante. El mérito principal de la Compañía no es, tal vez, el número en sí mismo de los trabajos realizados, cuanto el haber logrado un hueco permanente para el teatro clásico en las carteleras españolas. El cambio constante de drama a comedia, la alternancia de elencos, las representaciones rotativas, las giras continuas, coproducciones, directores invitados, etc., han logrado hacer del ambicioso proyecto nacido en la temporada 1985-86 una institución sólida, a la vez que un instrumento de trabajo flexible. Muchos proyectos largo tiempo acariciados han ido haciéndose realidad: una escuela de teatro, unos datos técnicos e interpretativos de los que partir en siguientes montajes, un público atento a los estrenos, una tradición (en fin) que no por breve deja de ser ya real. La vuelta de Adolfo Marsillach a la dirección de la Compañía a principios de 1992 hace prever, en último caso, la continuidad de una labor que -como él mismo declarara- debe quedar por encima de avatares, modas y cualesquiera otras circunstancias extradramáticas.

5.6 BALANCE DE LOS AÑOS OCHENTA

En el somero análisis que de las últimas temporadas hacíamos páginas atrás, ya se adelantaba que el decenio de los ochenta ha sido el que mayor número de montajes sobre textos clásicos y medievales ha registrado. Basta tener en cuenta un solo dato: de las mil setecientas fichas recogidas en la catalogación final, ochocientas quince (un 48 %) pertenecen a las temporadas comprendidas entre 1979 y 1989. Aun contando con que un número indeterminado de montajes entre 1939 y 1979 haya podido ser omitido por deficiencias en el trabajo de documentación, o simplemente por falta de noticias, la desproporción resulta de todos modos evidente: casi la mitad del teatro clásico y medieval hecho y visto en España se concentra en la última quinta parte del período estudiado. También hemos adelantado ya una interpretación del por qué del fenómeno: cuanto más ha tendido el teatro a convertirse en un acto de cultura y en un producto de consumo, mayor ha sido la presencia de autores consagrados por la tradición literaria. Y todo ello independientemente de que (como apunta la bibliografía de apoyo) haya habido también un auge extraordinario de producciones contemporáneas. Si algo caracteriza a las diez últimas temporadas españolas es la presencia continua y consolidada de los clásicos (antiguos, españoles y europeos) en la cartelera. No puede decirse lo mismo, desde luego, de los autores medievales (quienes siempre dieron origen a una actividad dramática muy irregular), si bien es cierto que su cultivo no se ha abandonado nunca.

Como nos ha venido sucediendo en los apartados de este trabajo dedicados a los autores y obras más representados, tampoco en el presente hemos podido contar con recensiones exhaustivas y sistemáticas de todo el teatro hecho en España. Ni existen catálogos que cubran todo el período estudiado, ni los disponibles cuentan con índices completos de títulos. Una vez más renunciamos, por tanto, a establecer porcentajes indicativos. Nos limitamos, solamente, a consignar el número (más o menos total) de montajes registrados en las fuentes de documentación más completas, indicando en una segunda columna el número de montajes que hemos recogido en nuestra propia catalogación (los que en algún momento de su vida escénica pasaron por Madrid capital, entre paréntesis):

<u>TEMPORADAS</u>	1	2
1979-1980	87 ¹⁴⁸	50 (23)
1980-1981	- ¹⁴⁹	47 (18)
1981	-	2
1981-1982	-	36 (19)
1982-1983	325/311/57/198 ¹⁵⁰	69 (24)
1983	-	1

¹⁴⁸ Datos del Equipo de Investigación Teatral del C.S.I.C., referidos sólo a Madrid ciudad, entre septiembre y diciembre de 1979.

¹⁴⁹ Sin datos totales disponibles para las temporadas 1980-81 y 1981-82.

¹⁵⁰ Según Marfa Francisca Vilches en ~~La temporada teatral española 1982-1983~~. Las cifras se refieren, sucesivamente, a la Comunidad de Madrid, Cataluña, Comunidad Valenciana y resto de España. No son cantidades sumables, pues existen numerosos títulos repetidos en los cuatro apartados.

1983-1984	544/375/126/999 ¹⁵¹	133 (29)
1984	-	2
1984-1985	538 ¹⁵²	73 (20) ¹⁵³
1985-1986	838	89 (14)
1986-1987	768	99 (16)
1987-1988	807	95 (15)
1988-1989	848	119 (23)

Aun teniendo en cuenta la falta de datos totales para las temporadas de los dos decenios precedentes, resulta claro el aumento tanto del número de montajes teatrales en general, como el de los referidos a autores clásicos y medievales en particular: ochocientos quince frente a trescientos nueve entre 1959 y 1969, y doscientos treinta y nueve entre 1969 y 1979. La tendencia al aumento se manifiesta en la misma temporada de inicio (50 montajes registrados en nuestra catalogación para 1979-80, frente a los 21 de 1978-79) y se intensifica a medida que nos acercamos a fechas más recientes, con dos 'cumbres' en las temporadas 1983-84 y 1988-89, precisamente aquellas en las que también se consigna un apreciable aumento de todas las obras puestas en escena. Los montajes que en algún momento de su existencia se representaron en Madrid han aumentado también,

¹⁵¹ Según García Lorenzo y María Francisca Vilches en La temporada teatral española 1983-1984. Los datos se refieren sucesivamente a la Comunidad de Madrid, Barcelona ciudad, Cataluña (exceptuando Barcelona) y resto de España. Como en la temporada anterior, las cifras no son sumables al repetirse títulos en dos o más apartados.

¹⁵² Estrenos programados entre el 1 de septiembre de 1984 y el 31 de agosto de 1985 según Anuario Teatral 1985. No se incluyen las programaciones de los festivales. La misma observación vale para las temporadas siguientes.

¹⁵³ En esta temporada y en la siguiente, numerosos lugares de estreno nos son desconocidos.

lógicamente, su número, manteniéndose en torno a una media de veinte por temporada. Su proporción, en cambio, con el total de clásicos representados en España ha disminuido. Festivales, giras y un más que notable incremento de la actividad dramática en ciudades y provincias hasta ese momento sin oferta teatral han sido, en conjunto, los responsables de que la producción de teatro clásico haya dejado de ser un patrimonio circunscrito a Madrid y Cataluña: de una u otra forma (y con todos los matices que sea necesario añadir), puede afirmarse que, en nuestros días, es posible ver teatro clásico (en las acepciones que hemos dado al término) en cualquier lugar de España. Un necesario estudio sobre la década de los años noventa deberá indicar, en su momento, si tal tendencia se consolida y continúa.

Un aumento general del teatro representado conlleva, obviamente, un aumento en el número de autores, títulos y compañías de intérpretes puestos en juego. La década de los ochenta ha sido la que ha visto pasar por los escenarios del país una nómina más extensa de autores dramáticos: cincuenta y cuatro españoles (Baltasar del Alcázar, Alfonso X, Alvarez Gato, anónimos, Argensola, Berceo, Calderón, Carvajal, Guillén de Castro, Cervantes, Cetina, Rodrigo de Cota, Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco Delicado, Sebastián Duro, Juan del Encina, Comendador Escrivá, Lucas Fernández, Garcilaso, Góngora, Hurtado de Mendoza, San Juan de la Cruz, Infante don Juan Manuel, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, López de Yanguas, Ramón Llull, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Martorell, Moreto, Pero Grullo, Quevedo, Quiñones de Benavente, Francisco de Rioja, Jaime

Roig, Fernando de Rojas, Rojas Villandrando, Rojas Zorrilla, Lope de Rueda, Juan Ruiz, Salas Barbadillo, Diego de San Pedro, Santillana, Santa Teresa de Jesús, Timoneda, Tirso de Molina, Torres Naharro, Valdivieso, Alonso de Vega, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Gil Vicente y Cristóbal de Virués), dieciocho europeos (Mariana de Alcoforado, anónimos, Ariosto, Boccaccio, Chaucer, Dante, Erasmo, Jonson, La Fontaine, La Halle, Maquiavelo, Marlowe, Molière, Racine, Ruzante, Flaminio Scala, Shakespeare y Chrétien de Troyes) y trece de la antigüedad bíblica y greco-latina (Aristófanes, Esquilo, Estratón, Eurípides, los evangelistas, Homero, Menandro, Plauto, Salomón, Séneca, Sófocles, Terencio y Virgilio), a todos los cuales deben añadirse las dramaturgias sobre cuentos orientales y las representaciones de rituales chinos, indios y japoneses.

Observando la relación entre obras puestas en escena, grupos dramáticos y distribución geográfica de los montajes, pueden deducirse, además, varias conclusiones, a manera de rasgos específicos de la escenificación de los clásicos en la década de los ochenta:

1ª)- Convivencia de los títulos tradicionales con un buen número de dramaturgias sobre obras no dramáticas de autores clásicos y medievales, y con dramaturgias confeccionadas con fragmentos de obras -dramáticas o no- de varios autores, antiguos y/o contemporáneos.

2ª)- Presencia esporádica de obras dramáticas de las épocas estudiadas inéditas o nunca representadas.

3ª)- Presencia constante de las compañías públicas (C.D.N., titular del Español, C.N.T.C.), cuyos trabajos (si bien se caracterizan por no ser muy numerosos) se conforman a la manera de grandes acontecimientos escénicos que imprimen carácter a toda una temporada, y que sirven de inspiración, modelo o pretexto para los montajes de grupos privados.

4ª)- Cultivo del género clásico por parte de los profesionales más cualificados en el campo de la adaptación, dirección, escenografía, vestuario y, por supuesto, interpretación. Independientemente de cómo sea la recepción del montaje por parte del público, para el profesional del teatro los clásicos parecen asegurar prestigio y promoción (sobre todo si se trabaja al amparo de una compañía pública¹⁵⁴).

5ª)- Presencia de autores clásicos y medievales en el repertorio de compañías privadas (sean éstas profesionales o vocacionales, estables o temporales). Lejos del abandono que estos autores sufrieron progresivamente en los veinte años anteriores, se les utiliza como campo de investigación, como fuente de inspiración, como base para el teatro de títeres o para espectáculos que combinen el texto con la música o el gesto, etc. Puede decirse, sin muchos reparos, que, frente a las interpretaciones ideológicas monolíticas que se hicieron de los clásicos en épocas pasadas, en las últimas temporadas ha predominado un claro sentido de polivalencia.

¹⁵⁴ La afirmación admite, no obstante, muchas matizaciones. Cfr. José L. Vicente Mosquete, "Los teatros públicos ¿la meca del actor?", en El Público, nº 40, enero de 1987, pp. 26 a 35.

6ª)- Tal polivalencia no ha hecho, sin embargo, desaparecer polémicas tan viejas como la de la licitud o ilicitud de las transformaciones del texto base. Junto a puestas en escena extremadamente respetuosas con la palabra original del poeta han seguido conviviendo adaptaciones y dramaturgias libérrimas. Creemos, no obstante, que se ha tendido a moderar los excesos de inventiva y que la sugerencia de ideas modernas a través del montaje de un clásico se ha hecho más mediante el ambiente o el ritmo conferido a la representación que mediante violencias extremas operadas en el texto. La crítica, por su parte, ha tendido también a juzgar el resultado de lo visto en escena, desligando esta cuestión del juicio previo que le mereciera la labor de adaptación considerada en sí misma.

7ª)- Visita frecuente a España de compañías extranjeras (algunas de ellas, del más alto grado de prestigio en su país de origen), montando los clásicos propios de su tradición literaria, y -en ocasiones- montando también obras clásicas españolas o inspiradas en personajes de la literatura española. Todo ello debido al auge de los festivales internacionales, cuyo mayor mérito ha consistido en incluir a España en los grandes circuitos dramáticos europeos.

8ª)- Auge, a su vez, sin precedentes, de los festivales españoles, y no sólo de aquellos que tradicionalmente han tenido por sede alguna de las grandes capitales dramáticas del país, sino de también de los que (desde un primer momento) han tenido un alcance limitado (regional, comarcal o simplemente local). De todos ellos, el primero y más importante de los dedicados al

teatro clásico español fue, como ya quedó dicho, el de Almagro. Su ejemplo se extendió posteriormente a otros certámenes (Almería o Cáceres, por poner dos ejemplos).

9ª)- Giras que no se han limitado a las capitales de provincias o las ciudades que, sin serlo, sí son grandes núcleos de población. Pese a la existencia todavía de numerosas carencias a este respecto, muchos grupos han planteado sus viajes por España prestando una especial atención a las zonas rurales y a aquellas con una menor infraestructura material, ayudando a crear (o intentando crear) una mínima demanda cultural.

y 10ª)- Representación del teatro clásico en cualquier tipo de recinto teatral (teatro a la italiana, plazas públicas, parques, monumentos artísticos, ruinas de ciudades antiguas, la calle, etc.), rasgo compartido con otras manifestaciones dramáticas, propio del afán innovador de la década, pero no exclusivo de ella (recuérdese cómo ya en temporadas muy anteriores -de hecho, desde el final de la guerra- los clásicos ocuparon espacios dramáticos poco habituales, incluso con mayor frecuencia que otros géneros teatrales).

Cabe concluir diciendo, una vez más, que la de los ochenta ha sido, pues, la década más fecunda en el cultivo de los clásicos en España, desde que finalizó la Guerra Civil hasta nuestros días. Primero, por supuesto, por el número de montajes llevados a la escena; y en segundo lugar porque ello se ha hecho no como un deber rutinariamente aceptado, sino con imaginación y con nuevas y múltiples propuestas estéticas, y con la convicción de

que merecía la pena intentarlo. Sin duda alguna, y quizás por primera vez en mucho tiempo, los autores estudiados en este trabajo pueden contar con una mínima base fiable que asegure un futuro cultivo provechoso.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Finalizado, pues, nuestro acercamiento a la puesta en escena y a la recepción del teatro clásico y medieval en España, una primera conclusión parece desprenderse por sí sola: pese a lo específico de su origen histórico y a sus peculiares características genéricas, el teatro clásico representado en nuestro país no ha sido un compartimento estanco; antes bien, su puesta en escena ha estado mediatizada por numerosas circunstancias relativas a la vida política y social de la nación, y al desarrollo de la propia actividad teatral. Por contra, la presencia de textos medievales en nuestros escenarios, sin ser extraña, sí ha tenido mucho de esporádica. Todo ello como una impresión general sobre la que deben hacerse varias distinciones necesarias, según los grupos de autores y obras estudiados: los clásicos españoles, los europeos, los provenientes de la Antigüedad bíblica y greco-latina, y el teatro medieval.

La comedia barroca española, el auto sacramental, el paso, el entremés se han utilizado sucesivamente como medio de difusión

ideológica, como campo de experiencias escenográficas, y como géneros en los que buscar formas inéditas de expresión dramática. Siempre constituyeron, en cualquier caso, un repertorio casi inagotable del que se nutrieron tanto los innovadores grupos de cámara y ensayo, como las ambiciosas empresas públicas de los Festivales de España primero, y de los centros dramáticos y de los festivales locales después. Casos todos ellos en los que el teatro clásico español sirvió, de una u otra forma, como escaparate para una determinada política cultural.

En la más inmediata posguerra, los clásicos se vincularon con el recuerdo de las glorias imperiales y, a través de ellas, con el propósito de mostrar a la sociedad española que la penuria material se compensaba -cumplidamente- con una reserva de valores morales y patrióticos que aún eran (o por lo menos debían ser) operativos. Del ejemplo de nuestros clásicos era preciso extraer la lección de entereza a que nos obligaban las circunstancias nacionales e internacionales, tal y como se encargaron de demostrar los cronistas de la Numancia saguntina de 1948. Paradójicamente, los clásicos españoles sólo pudieron contar en la década de los años cuarenta con las programaciones de Cayetano Luca de Tena en el teatro Español de Madrid, único intento de trabajo continuo y con visos de perdurabilidad, más allá de los estrenos esporádicos del Nacional y de las representaciones conmemorativas y de homenaje prodigadas tanto por los teatros de Falange como por las compañías privadas comerciales.

Aun antes de que terminara la década se hizo evidente, sin embargo, el distanciamiento entre el sentido ideologizador dado a las puestas en escena de los clásicos y la realidad obvia de

la nación. Poco a poco fue primando en las representaciones de estos autores y obras una atención mayor hacia los aspectos técnicos y formales que hacia los de contenido. El fenómeno resultaba fácilmente explicable. Los teatros nacionales (Español y María Guerrero de Madrid), sobre los que había recaído tal misión ideologizadora a través de los clásicos, contaban con mayores recursos económicos que las compañías comerciales y, sobre todo, con una organización bastante solvente y eficaz, basada en el equipo más o menos fijo de un director escénico: Felipe Lluch, Luca de Tena, Escobar, Pérez de la Ossa, etc. Pudieron así acometerse trabajos cuya envergadura hubiera sobrepasado las posibilidades de cualquier empresario privado, sujeto siempre al flujo de los ingresos en taquilla. Tal tendencia se veía además favorecida por la estabilidad a la que había llegado el medio teatral (reflejo de la misma en que comenzaba a vivir el país), estabilidad por la que se llegó a una especie de "reparto de papeles", en el que a los teatros nacionales se les encargó poner sobre las tablas a los autores noveles de mayor interés literario, buena parte de las traducciones de teatro extranjero de calidad y casi todo el teatro clásico. Este, por otra parte, siguió siendo un repertorio frecuentado por los T.E.U., no ignorado por los grupos renovadores y utilizado de manera continua en las programaciones de los Festivales de España. La pulcritud y esmero de muchos de los montajes de teatro clásico español (y también su contraste con la mediocridad de otras empresas escénicas) hicieron posible la asociación del mismo con un concepto de "teatro ejemplar", en el sentido de que cada representación debía constituir una

muestra de perfección técnica, interpretativa y escenográfica. Semejante asociación llegó a adquirir incluso unos tintes pedagógicos: los montajes de los clásicos marcaban (o cuando menos ilustraban) las pautas por las que se habían de regir otros montajes, si querían alcanzar un nivel de calidad dramática superior al de cualquier estreno comercial. Las limitaciones del sistema (paradigmáticamente representado por José Tamayo y la compañía "Lope de Vega") pronto se hicieron, sin embargo, evidentes. Principalmente, nada añadieron estos montajes a un nuevo entendimiento de las obras que revalidara su condición de clásicos. El respeto textual (pese a los intentos repetidos por alcanzar unas adaptaciones literariamente dignas y dramáticamente viables) llegó a los límites de la reconstrucción filológica. No se crearon, por contra, ni una escuela de interpretación, ni una compañía estable especializada, ni tuvieron lugar festivales, jornadas o foros de discusión que abordasen los problemas específicos planteados por la puesta en escena de los clásicos. La paulatina pérdida del significado de éstos se intentó paliar con una hipertrofia de los elementos escénicos. Los espectáculos resultantes bascularon así, desde una primera brillantez excepcional, hacia un cada vez más visible acartonamiento. En estas condiciones, el teatro clásico terminó por identificarse con una suerte de "teatro oficial", de escaparate, ligado a las manifestaciones culturales o propagandísticas del Régimen. La pérdida de atractivo para el público y para los grupos dramáticos más inquietos era inevitable.

Las dos décadas siguientes, entre 1960 y 1979, transcurrieron entre el enquistamiento de problemas para los que no se parecía

encontrar solución satisfactoria, y los esfuerzos por conseguir unos montajes atractivos, actualizadores del mensaje de los clásicos, con calidad y dignidad suficientes como para interesar al público y llenar las salas. Eso es lo que consiguieron, con algunos de sus trabajos, Narros, Marsillach o González Vergel, apuntando caminos de salida a la situación de estancamiento académico creada por los montajes espectaculares de los años cincuenta. Los directores mencionados y los responsables de no pocas agrupaciones independientes intentaban poner de relieve cómo la significación de un drama podía depender no exclusivamente de sus contenidos, sino también de la circunstancia histórica en que éstos eran recibidos, con la que debían establecer una inevitable relación crítica. Con un sentido obviamente contrario al que había predominado en las primeras representaciones de los años cuarenta, muchos realizadores volvieron su vista hacia los autores del barroco español buscando claves para la comprensión de problemas contemporáneos. Fue lo que sucedió (entre otros montajes) con la Numancia de Narros en 1966. Por contra, nada realmente nuevo había aportado en 1962 la celebración del cuatricentenario del nacimiento de Lope de Vega, si no fue un recrudecimiento de la polémica entre los defensores de la pureza del texto representado y los partidarios de unas mayores dosis de atrevimiento e investigación con los autores y obras puestos en escena. Es cierto que, en términos puramente cuantitativos, los años sesenta presentaron un balance superior al de la década precedente. Y no menos que la multiplicidad de propuestas, tanto tradicionales como renovadoras (que sugerían en muchas ocasiones dobles lecturas), crearon una cierta

sensación de confusión. El teatro clásico había perdido, en cualquier caso, la condición adquirida de "teatro ejemplar", porque ni existía ya un cánón único de representación, ni se le reconocía una preeminencia de prestigio sobre otros géneros dramáticos.

Los problemas se agudizaron en las temporadas siguientes, período en el que puede hablarse de una auténtica crisis de supervivencia de los clásicos sobre los escenarios españoles. Varias fueron las causas que finalmente se conjuntaron en el origen de dicha crisis: el retroceso general del teatro como medio de comunicación y de diversión, la identificación continua entre los clásicos y las manifestaciones de la cultura oficial (esto es, la confusión entre los clásicos propiamente dichos y el uso que se les dio), la pérdida de interés del público por un tipo de espectáculos que -frente a la apología de ideales acartonados- rara vez ofrecía novedades importantes, la ausencia de programaciones continuas y coherentes, la supresión de las Campañas Nacionales de Teatro primero y de los Festivales de España después, el incendio del teatro Español (centro de producción clásica durante cuarenta años) y finalmente, abolida ya la censura, el auge -momentáneo, pero muy intenso- de un teatro político-erótico de muy baja calidad, cuya extraordinaria difusión impidió el acceso a las carteleras españolas tanto de los textos clásicos como de la obra de los dramaturgos largo tiempo silenciados por las normativas censorias. Por otra parte, los profesionales del teatro empezaron a cuestionar abiertamente la validez estética y dramática de los textos considerados en sí mismos. Menudearon las dramaturgias, las adaptaciones libérrimas

con aspiración de constituirse en "mensajes" de validez ética, social o política. Las mixtificaciones sin más valor que el coyuntural se hicieron frecuentes, mientras los nombres emblemáticos (Lope y, sobre todo, Calderón) desaparecían de las carteleras. El número de los montajes estrenados retrocedía al de veinte años atrás. Pocos nombres pueden así destacarse del período comprendido entre 1970 y 1977. Junto a la visita feliz de alguna compañía extranjera, el de "Los Goliardos", que desde 1968 pasearon por casi toda España sus Historias de Juan de Buenalma, o el de Alberto González Vergel como director del Teatro Español.

Sin embargo, con el cambio de década se empezaron a producir algunos cambios, fruto, sin duda, de una nueva mentalidad de la Administración y, en especial, de los propios profesionales del teatro hacia el teatro mismo en general y hacia los clásicos españoles en particular. Se tomó conciencia del estado de postración en que había quedado la herencia histórica del Siglo de Oro tras casi cuatro décadas de forzadas interpretaciones ideológicas, escenografías espectaculares y tensiones entre partidarios de la tradición y de la innovación, más atentos unos y otros a sus planteamientos previos sobre el tema que a los resultados efectivos conseguidos sobre las tablas. La creación del Centro Dramático Nacional y la inclusión en sus programas, desde un primer momento, de títulos de la tradición áurea, el trabajo constante de algunas compañías sobre autores y obras del siglo XVII y la aparición y consolidación de festivales y foros de discusión académica volcados por entero al planteamiento de las grandes cuestiones pendientes del teatro clásico (y a su

cultivo escénico) fueron los resultados más palpables, duraderos y fructíferos derivados del cambio de actitud. Todo ello con el progresivo apoyo del Estado y de las Administraciones públicas en general.

La nueva actitud en torno a los viejos clásicos españoles se vio además favorecida por la aparición de un nuevo público, más selectivo y culto (también más pasivo), y por la revalorización subsiguiente de todo teatro con textos de entidad literaria. Todo lo cual no era sino consecuencia última de una importante transformación sociológica, que tendía a presentar los bienes culturales como producto cuyo consumo representaba una seña de prestigio. Así, si en los años setenta la decadencia de los clásicos había estado motivada por factores tanto teatrales como sociales, en los ochenta el proceso de recuperación estaba también vinculado con causas internas y con el medio social envolvente. El tricentenario de la muerte de Calderón, la puesta en marcha y consolidación de los festivales y jornadas de Almagro y la proliferación de certámenes en toda la geografía nacional (no siempre positiva, pues tendía a dispersar esfuerzos) han sido, entre otros, los hitos que sucesiva o simultáneamente han jalonado la recuperación (más o menos satisfactoria, según los casos) de nuestros clásicos. Nuevos autores y nuevos títulos subieron a los escenarios; el número de montajes se multiplicó vertiginosamente y la década se cerró con un balance que recogía casi la mitad de todo el teatro clásico representado en España desde el final de la Guerra Civil. La creación de una Compañía Nacional de Teatro Clásico ha venido, finalmente, a cubrir buena parte de las exigencias sentidas como absolutamente necesarias

para el teatro clásico desde el tiempo en que echaron a rodar las primeras compañías oficiales: una programación continua con criterios propios (aunque sean discutibles); una presencia constante de los clásicos españoles en las carteleras españolas (mediante un eficaz sistema de giras y de programas rotatorios); una serie de experiencias de dirección, de escenografía, de interpretación, acumuladas y registradas, al servicio de montajes posteriores; unos cursos de preparación de actores; exposiciones y actividades paralelas, etc. El futuro de nuestros clásicos en la escena española cuenta así, por primera vez en su historia, con los elementos necesarios para asegurar una tradición de representaciones y un sentido de investigación crítica, recíprocamente complementados.

La suerte de los clásicos europeos de los siglos XVI y XVII ha corrido en muchas ocasiones pareja a la de sus homólogos españoles. Pocos han sido, sin embargo, los representados en nuestros escenarios, circunscribiéndose su nómina a los autores más emblemáticos del teatro isabelino inglés (Shakespeare y Jonson) y del clasicismo francés (Molière, Corneille y Racine). La aparición de otros autores de estas u otras nacionalidades (fundamentalmente italianos del mismo período) son esporádicas y no responden sino a montajes coyunturales y de corta difusión. Las obras de Shakespeare y Molière han sido, con mucho, las más representadas. En particular las del primero, quien forma junto con Lope y Calderón (y por encima de ellos) la tríada de clásicos teatrales por excelencia, siempre presentes (con mayor o menor intensidad) en las carteleras españolas. Varias circunstancias

favorecieron el intenso cultivo de la obra de Shakespeare y, en menor medida, de Molière en el teatro español (sobre todo en el de la última década). De una parte, su propia condición de clásicos en las tradiciones literarias y teatrales de origen les concedió de manera automática un puesto junto a los clásicos españoles, si no en las tareas de ideologización, sí en la etapa del "teatro ejemplar". Agotada esa "ejemplaridad" en los autores españoles, Shakespeare y Molière se ofrecieron como fuentes alternativas de inspiración. Sin embargo, también en los montajes de sus obras durante los años sesenta y setenta se dejó notar la lucha entre una rutina escénica acartonada y los intentos de renovación. La polémica sobre la licitud o no de las adaptaciones no les afectó tan de lleno como a los autores españoles: de hecho, la labor de traducción llevaba ya aparejada otra de adaptación, por leve que fuese. Tal vez por ello y porque resultaba imposible (e impensable) ofrecerle al público versiones en la lengua original, los críticos más conservadores disculparon (e incluso aplaudieron) atrevimientos que eran muy duramente juzgados en títulos españoles. El número de dramaturgias zurcidas con retales de sus obras fue así muy elevado, sobre todo en los años setenta y ochenta, porque sus textos no estaban aparentemente sometidos a vigilancia purista alguna. Los resultados fueron de índole variable y junto a aciertos dramáticos plenos de actualidad y de vitalidad dramática (el Tartufo de Llovet y Marsillach), muchos montajes pretendidamente innovadores pasaron sin mayores consecuencias.

En los años ochenta, el renovado cultivo de la obra de los clásicos europeos se vio además favorecido por otra

circunstancia: han ofrecido un repertorio de alta calidad literaria y dramática en el que se han ejercitado traductores y adaptadores de las lenguas españolas no castellanas. Particularmente llamativo ha sido el caso del teatro en catalán, que ha copado (a través del Lliure, del Centre Dramàtic de la Generalitat o de agrupaciones independientes) muy buena parte de los montajes de Shakespeare y Molière, labor de una gran trascendencia por cuanto ha unido la calidad escénica a las tareas de recuperación lingüística. Mucho menor ha sido el volumen de teatro en gallego, e inexistente (según los datos recogidos) el representado en lengua vasca, pues no nos consta con absoluta certeza que los montajes sobre estos (o cualesquiera otros) autores llevados a cabo por grupos del País Vasco y Navarra lo hayan sido ocasional o habitualmente, en todo o en parte, en euskera.

La situación de los clásicos griegos y latinos es la más peculiar de cuantas se han planteado en el desarrollo de esta investigación. Los autores de la Antigüedad no han gozado de una presencia continua en nuestros escenarios. No se han beneficiado tampoco del trabajo de una compañía estable especializada y han debido compartir la programación de festivales que, en principio, les estaban reservados -como el de Mérida- con otros géneros dramáticos, e incluso con espectáculos de danza, música y teatro lírico. Y, sin embargo, su presencia no ha sido extraña en las carteleras españolas. Los más conspicuos representantes de esta tradición dramática -Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, entre los griegos; Plauto y Séneca, entre los latinos- han

llegado a igualar y superar en número de montajes a buena parte de los autores españoles y europeos de los siglos XVI y XVII. Han servido también a propósitos de ejemplaridad escénica, nutrieron los programas de giras y festivales, les afectó así mismo la polémica de las adaptaciones y, llegado el momento, fueron objeto de transformaciones y dramaturgias que alteraron sus contenidos primitivos para dotarles de nuevos significados, más actuales. En ellos se han ejercitado también grupos escolares y vocacionales y, como en el caso de los clásicos europeos, traductores y adaptadores de lengua no castellana. Pese al número no excesivo de sus montajes a lo largo de todo el período estudiado, no es (ni ha sido nunca) una tradición dramática que corra el peligro inmediato de desaparecer de las carteleras.

Menos halagüeño es el panorama que desde un primer momento debió afrontar el teatro medieval y el de inspiración bíblica.

Pese a la existencia de ciclos y festivales propios (como los de Barcelona o Hita) el teatro medieval se ha representado en España de manera esporádica y dispersa, casi nos atreveríamos a decir que como una pura curiosidad escénica, aunque se haya intentado dirigir a públicos mayoritarios. Tal vez ello sea consecuencia de la propia precariedad literaria del género, no documentado como tal hasta finales del siglo XV y, por tanto, apoyado escénicamente, en dramaturgias sobre textos no dramáticos en su origen. Casi lo mismo puede decirse del teatro sostenido en las Sagradas Escrituras. Rechazados como objeto de nuestro estudio los autos religiosos y las piezas modernas desarrolladas en los ambientes bíblicos, poco puede recogerse que no sea alguna

dramaturgia sobre los evangelios o sobre el Cantar de los Cantares. El teatro religioso en España se expresó a través de aquéllos géneros y de los autos sacramentales en la época en la que éstos aún disfrutaron de una consideración sacra y moralizante.

Como conclusión última sobre los tipos de teatro analizados en este trabajo, cabe decir lo siguiente: que -como era de esperar- no constituyeron, ni por su número ni por su importancia relativa, el núcleo de representaciones de las temporadas estudiadas, pero que tampoco fueron un teatro marginal. Todo lo contrario. Se les hizo objeto de atenciones muy especiales, de una labor, en ocasiones, muy medida, muy rigurosa. Les afectaron los mismos períodos de crisis y bonanza presentes en otros géneros. Trabajaron en ellos desde los más reputados profesionales hasta grupos de escuela y aficionados sin mayores pretensiones que la de ofrecer y ofrecerse a sí mismos un rato de diversión. Sirvieron para los más audaces experimentos. Materia ocasional de estudio dramatólogo y nudo siempre de encontradas polémicas, a través de ellos es posible, en fin, atisbar lo que fueron cincuenta años de historia teatral en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

I - FUENTES DE DOCUMENTACION

ABC, 1939 - 1982. Páginas de espectáculos y cartelera madrileña.

ALVARO, Francisco. El espectador y la crítica (El teatro en España en 1958 - 1985). Valladolid, edición del autor, 1960 (vol. II) - 1986 (vol. XXVIII). Los volúmenes correspondientes a 1958 (I) y al período 1970-1976 (XIII a XIX) fueron publicados respectivamente por Sever-Cuesta (Valladolid-Madrid, 1959) y por Prensa Española (Madrid, 1971-1977).

Anuario Teatral El Público (1985 - 1989). Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986-1991.

Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ministerio de Cultural-I.N.A.E.M.; núms. 1 (noviembre de 1987) a 23 (septiembre-octubre de 1991).

"Cartelera teatral de la temporada..." (1965-66 / 1972-73), en Segismundo, números 4 (1967) a 21-22 (1975)¹.

Especial Almagro 84. Revista editada por la Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real con motivo del VIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Ciudad Real, septiembre de 1984.

GARCIA LORENZO, Luciano y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. La temporada teatral española 1983-1984. Madrid, C.S.I.C., 1984 (Anejos de la revista Segismundo, n° 11).

MARQUERIE, Alfredo. En la jaula de los leones (Memorias y crítica teatral). Madrid, Ediciones Españolas, 1944 (apéndice final).

¹ La sección dio comienzo con dos artículos de Juan Manuel Rozas sobre la cartelera madrileña en las temporadas 1963-64 y 1964-65, recogidos en el siguiente apartado de esta bibliografía. La continuó Luciano García Lorenzo con el título aquí consignado, y finalmente se hizo cargo de ella Gloria Rokiski, quien firmó las últimas tres temporadas.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. Teatro Español 1949-1950 / 1971-1972. Madrid, Aguilar, 1950-1973 (apéndices finales de volumen).

SANCHEZ-CASTAÑER, Francisco. "Representaciones teatrales de La Numancia de Cervantes en el siglo XX", en Anales Cervantinos, XV, 1976, pp. 3 a 18.

SANCHEZ-CASTAÑER, Francisco. "Otra versión de la Numancia en nuestro siglo", en Anales Cervantinos, XX, 1982, pp. 219 y 220.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. La temporada teatral española 1982-1983. Madrid, C.S.I.C., 1983 (Anejos de la revista Seqismundo, nº 8).

II - ESTUDIOS, ENSAYOS Y ARTICULOS²

- AGUIRRE DE CARCER, Manuel. "Público y Teatro", en ABC, 1-5-53, primera página.
- ALLEN, John Jay. "El Corral de Comedias de Almagro", en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 6, 1991, pp.197 a 211.
- ALLEN, John Jay. "Hacia una revalorización del Corral de Comedias de Almagro", en Journal of Hispanic Philology, nº 7, 1983, pp. 201 a 211.
- ALLEN, John Jay. "The Spanish Corrales de Comedias and the London Playhouses and Stages", en New Issues in the Reconstruction of Shakespeare's Theatre. Ed. de Franklin J. Hildy. Nueva York, Peter Lang, 1990; pp. 207 a 235.
- AMOROS, Andrés. "El teatro", en Letras Españolas 1976-1986. Madrid, Castalia, 1978; pp. 147 a 167.
- AMOROS, Andrés. Luces de candilejas: Los espectáculos en España (1898-1939). Prólogo de Eduardo Haro Tecglen. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- AMOROS, Andrés. "Punto de vista del crítico", en VV.AA. II Jornadas de Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1980; pp. 267 a 284.
- ARISTOTELES. Poética. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA. "Bases para una política teatral para el trabajo con los clásicos", en Pipirijaina, nº 24, enero de 1983, pp. 55 a 65.
- AUBRUN, Charles Vincent. La comedia española 1600/1680. Madrid, Taurus, 1981 (Colección Persiles, nº 36).
- BAUTISTA VELARDE, J. "Comedias a la medida", en Arriba, 25-5-46, p. 5.
- BERNAL MARTINEZ, Francisca. El teatro público en España (1939-1978). Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 1992.
- BOBES NAVES, María del Carmen. Semiología de la obra dramática. Madrid, Taurus, 1987.

² En esta relación quedan consignadas todas las obras citadas y recogidas en notas, las no citadas consideradas de consulta necesaria para el tema del presente trabajo, los estudios aparecidos en publicaciones especializadas y los artículos de opinión de la prensa diaria manejada. Quedan excluidas las antecríticas y reseñas de los estrenos, los artículos referidos a montajes concretos, las entrevistas, las crónicas de festivales y jornadas, los diccionarios y obras de consulta general citados sólo puntualmente y los documentos legales y manifiestos citados a través de obras ya recogidas en la presente bibliografía.

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. "Calderón intocable", en ABC, 19-10-79, pp. de huecograbado.
- BUERO VALLEJO, Antonio. "Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'", en Primer Acto, nº 15, 1960, pp. 1 a 6.
- CABAL, Fermín, y ALONSO DE SANTOS, José Luis. Teatro español de los ochenta. Madrid, Fundamentos, 1985.
- CABALLERO, Ernesto. "Recreación escénica actual del entremés", en Los géneros menores en el Teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987). Ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid, Ministerio de Cultura-I.N.A.E.M., 1988; pp. 201 a 213.
- CANTALAPIEDRA, Fernando. El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico. Kassel, Edition Reichenberger, 1991.
- CASA, Frank D. "The theatre after Franco: The first reaction", en Hispanófila, nº 66, 1979, pp. 109 a 122.
- CATEDRA DE LITERATURA. UNIVERSIDAD DE VALENCIA. Actos Conmemorativos en el centenario del nacimiento de Cervantes, 1946-47.
- CRUZ HERNANDEZ, Miguel. "Los autos sacramentales, ayer y hoy, en busca de su técnica", en Teatro, nº 5, marzo de 1953, pp. 45 y 46.
- CUEVAS, David. "Las publicaciones teatrales en España", en ABC, 25-7-80, pp. de huecograbado.
- "Culto a los clásicos", en ABC, 16-5-56, p. 42.
- "Debate sobre festivales", separata de Primer Acto, nº 219, mayo de 1987.
- "Debate sobre la representación actual de los clásicos (celebrado en el Círculo de Bellas Artes el 23 de enero de 1987)", separata de Primer Acto, nº 217, enero de 1987.
- DIEZ BORQUE, José María (ed.). Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988). Londres, Tamesis Books, 1989.
- DIEZ CAMPOS, Manuel. "De la expresión a la representación", en Arriba, 2-10-45, p. 5.
- DIEZ CAMPOS, Manuel, "En las vacaciones del arte escénico", en Arriba, 20-1-46, p. 5.
- DIEZ CAMPOS, Manuel. "Interludio en el teatro", en Arriba, 28-1-45, p. 45.

- DIEZ CAMPOS, Manuel. "Temporada teatral", en Arriba, 8-9-45, p. 2.
- DIEZ CAMPOS, Manuel. "Sobre la invención del teatro", en Arriba, 28-11-45, p. 4.
- DOMENECH, Ricardo. "El teatro clásico, hoy", en DIEZ BORQUE, José María (ed.), Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español. Londres, Tamesis Books, 1989; pp. 163 a 165.
- DOMENECH, Ricardo. "La enseñanza teatral en España", en Boletín Informativo de la Fundación Juan March, nº 192, 1989, pp. 3 a 16.
- D'ORS, Eugenio. "Muñecos y máscara", en Arriba, 19-11-48, p. 3.
- "El derecho del autor sobre su texto" (encuesta-reportaje), en ABC, 28-1-87, pp. 87 a 89.
- EQUIPO RESEÑA. Doce años de cultura española (1976-1987). Madrid, 1989.
- FABREGAS, Xavier. "Los clásicos en el banquillo", en Pipirijaina, nº 11, noviembre-diciembre de 1979, pp. 10 a 13.
- FERNANDEZ FIGUEROA, Juan. "¿Teatro al aire libre?", en ABC, 6-11-55, pp. de huecograbado.
- FERNANDEZ SANTOS, Angel. "La degradación del teatro clásico. Las adaptaciones", en Diario 16, 5-4-79, p. 20.
- FERNANDEZ TORRES, Alberto. "Retrato intermitente del espectador teatral", en Anuario Teatral 1985 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986; pp. 59 a 61.
- FERRERAS, Juan Ignacio. El teatro en el siglo XX. Madrid, Taurus, 1988 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, nº 25).
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis. "Fantastique et mise en scène dans les comedias de Cervantes", en Anales Cervantinos, XIII-XIV, 1974-75, pp. 69 a 77.
- FLOECK, Wilfried (ed.). Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen. Tübingen, Francke, 1990.
- GARCIA-ALEGRE SANCHEZ, Genoveva. Representaciones de piezas teatrales del Siglo de Oro español en Madrid durante los tres primeros años de postguerra: marzo de 1939, diciembre de 1941. Manuscrito de la Biblioteca de Teatro Español de la Fundación Juan March.
- GARCIA BARRIENTOS, José Luis. "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", en Segismundo, XV, números 33-34, 1981, pp. 9 a 50.

- GARCIA BARRIENTOS, José Luis. Drama y Tiempo (Dramatología I). Madrid, C.S.I.C., 1991 (Biblioteca de Filología Hispánica, nº 4).
- GARCIA GARZON, Juan I. "La ilustre fregona", en ABC, 22-1-88, p. 71.
- GARCIA LORENZO, Luciano (ed.). Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, C.S.I.C., 1983 (Anejos de la revista Seqismundo, nº 6).
- GARCIA LORENZO, Luciano. "Del personaje al actor, del actor al personaje", en DIEZ BORQUE, José María (ed.), Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español. Londres, Tamesis Books, 1989; pp. 155 a 160.
- GARCIA LORENZO, Luciano. Documentos sobre el teatro español contemporáneo. Madrid, S.G.E.L., 1981.
- GARCIA LORENZO, Luciano. "El teatro clásico español en escena (1976-1987)", en Insula, nº 492, noviembre de 1987, pp. 21 y 22.
- GARCIA LORENZO, Luciano. "El teatro español después de Franco", en Seqismundo, nº 27-32, 1978-1980, pp. 271 a 286.
- GARCIA LORENZO, Luciano. "Teatro español último", en Cuenta y Razón, nº 48-49, julio-agosto de 1989, pp. 51 a 57.
- GARCIA LORENZO, Luciano y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "Transición y renovación en el teatro español (1976-1984)", en Insula, nº 456-457, 1984, pp. 1 a 16.
- GARCIA TEMPLADO, J. Literatura de la postguerra: el teatro. Madrid, 1981.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel (ed.). Teoría de los géneros literarios. Madrid, Arco/Libros, 1988.
- GARRIDO GUZMAN, José Manuel. "Calderón se bautiza en América", en Anuario Teatral 1986 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1987; pp. 26 y 27.
- GARRIDO GUZMAN, José Manuel. "El futuro empieza ayer", en Anuario Teatral 1985 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986; pp. 52 y 53.
- GENETTE, Gérard. "Discours du récit. Essai du méthode", en Figures III. París, Seuil, 1972; pp. 65 a 282.
- GENETTE, Gérard. Introduction à la architexte. París, Seuil, 1979.

- GOMEZ, José Luis. "Problemas de actuación", en VV.AA. II Jornadas de Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1980; pp. 231 a 243.
- GONZALEZ LARA, José. "El teatro del Siglo de Oro a destape", en Lanza, 29-9-78, p. 5.
- GUERENABARRENA, Juanjo. "Aprender a mentir... y otras emociones", en Boletín de la C.N.T.C., nº 13, septiembre-octubre de 1989.
- GUERENABARRENA, Juanjo. "La estrategia de los festivales", en Anuario Teatral El Público 1986. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1987; p. 283.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. "El teatro inerte. Lo demás es silencio", en ABC, 3-2-80, p. 56.
- GUILLEN, E. El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1936-1954). Barcelona, 1985.
- HALSEY, M. T. y ZATLING, Phyllis (eds.), The Contemporary Spanish Theatre. A Collection of Critical Essays. Lanham-Nueva York-Londres, 1988.
- HARO TECGLLEN, Eduardo. "El teatro en la tercera revolución burguesa", en Boletín Informativo de la Fundación Juan March, nº 192, 1989, pp. 3 a 16.
- HARO TECGLLEN, Eduardo. "Los despojos de una obra", en El País, 10-11-86.
- HARO TECGLLEN, Eduardo. "Prestigio y lucha del teatro", en El País, 19-2-84, p. 37.
- HARO TECGLLEN, Eduardo. "Saber lo que es un clásico", en Especial Almagro 84, nº 2, 12-9-84, pp. 1 y 2.
- HERAS, Guillermo. "Analogía y sintonía. Consideraciones dramáticas del trabajo con los clásicos", en Pipirijaina, nº 24, enero de 1983, pp. 66 a 75.
- HILDY, Franklin J. "Europe's Third Oldest Theatre: the Corral de Comedias at Almagro", ponencia en el congreso de la American Society for Theatre Research (noviembre de 1988).
- HORMIGON, Juan Antonio. "Luces y sombras del presente teatral", en El Público, nº 6, 1984, pp. 3 a 5.
- KOWZAN, T. Littérature et spectacle. Le Haye-Paris, Mouton, 1975.
- LOPEZ SANCHO, Lorenzo. "Teatro clásico y televisión", en ABC, 22-7-70, pp. de huecograbado.

- LOPEZ SANCHO, Lorenzo. "Convocatoria para un requiem otoñal por el teatro", en ABC, 5-8-82, p. 49.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "La literatura teatral", en Arriba, 10-2-46, p. 5.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Los autos sacramentales y el director de escena", en Teatro, nº 5, marzo de 1953, pp.43 y 44.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas sobre escenografía", en ABC, 8-6-52, pp. de huecograbado.
- LLOVET, Enrique. "España: un teatro enfermo", en Especial Almagro 84, nº 2, 12-9-84, p. 2.
- MARISCAL, Ana. Cincuenta años de teatro en Madrid. Madrid, Avapiés, 1984.
- MARQUERIE, Alfredo. Cien anécdotas de teatro. Madrid, Pizarro, 1958.
- MARQUERIE, Alfredo. Desde la silla eléctrica. Madrid, Editora Nacional, 1942.
- MARQUERIE, Alfredo. "El teatro en provincias", en ABC, 24-5-57, p. 63.
- MARQUERIE, Alfredo. El teatro que yo he visto. Barcelona, Bruguera, 1969.
- MARQUERIE, Alfredo. "El teatro y sus problemas. Hacia la renovación escénica", en ABC, 12-8-54, p. 29.
- MARQUERIE, Alfredo. En la jaula de los leones (Memorias y crítica teatral). Madrid, Ediciones Españolas, 1944.
- MARQUERIE, Alfredo. "¿Son buenos nuestros comediantes?", en ABC, 7-8-54, p. 33.
- MARSILLACH, Adolfo. "(Im)posibilidad de una Escuela de Teatro Clásico", en Boletín de la C.N.T.C., nº 11, marzo-abril de 1989.
- MARSILLACH, Adolfo. "Teatro clásico hoy: la experiencia de un director", en DIEZ BORQUE, José María (ed.), Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español. Londres, Tamesis Books, 1989; pp. 167 a 169.
- MARSILLACH, Adolfo. "Una compañía española de teatro clásico", en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 1, 1988, p. 176.
- MARTIN RECUERDA, José. "Una génesis y tres interrogantes sobre el teatro clásico español", en VV.AA. II Jornadas de Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1980; pp. 329 a 334.

- MEDINA VICARIO, M. A. El teatro español en el banquillo. Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- MELENDRES, Jaume. "La crisis de público en Barcelona", en Anuario Teatral 1988 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989; pp. 28 y 29.
- MIRALLES, Alberto. "La peripecia del desencanto en el teatro español; la culpa es de todos y de ninguno", en Estreno, nº 62, 1980, pp. 6 a 10.
- MONLEON, José. Treinta años de teatro de la derecha. Barcelona, Tusquets, 1971 (Ediciones de Bolsillo, nº 101).
- MONLEON, José. "Política general. Política teatral", en VV.AA. II Jornadas de Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1980; pp. 247 a 264
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel. "Cincuenta años de teatro cervantino", en Anales Cervantinos, XXVIII, 1990, pp. 155 a 190.
- NIEVA, Francisco. "El teatro de Cervantes", en ABC, 28-12-79, p. 49.
- NIEVA, Francisco. "La adaptación de los clásicos, un falso problema". Ponencia expuesta en las V Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Dossier de la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March.
- O'CONNOR, Patricia "A Theatre in Transition: from Paternalism to Pornography", en HALSEY, M. T. y ZATLING, Phyllis (eds.), The Contemporary Spanish Theatre. A Collection of Critical Essays. Lanham-Nueva York-Londres, 1988; pp. 201 a 213.
- O'CONNOR, Patricia "La primera década postfranquista teatral: un balance", en Gestos, nº 2, 1987, pp. 117 a 124.
- O'CONNOR, Patricia. "Post-Franco theatre: from limitation to Liberty to License", en Hispanic Journal, V, 1984, pp. 55 a 73.
- OEHRLEIN, Josef. "Das spanische Theater nach Franco. Strukturwandel zwischen Tradition und Erneuerung", en FLOECK, Wilfried (ed.). Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen. Tübingen, Francke, 1990.
- OLIVA, César. "Almagro: se cierra un ciclo", en Anuario Teatral 1985 El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986; pp. 50 y 51.
- OLIVA, César. "Aproximación a la dramaturgia de los textos clásicos", en VV.AA. II Jornadas de Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1980; pp. 287 a 297.

- OLIVA, César. "El amor a nuestros clásicos", en Insula, nº 492, noviembre de 1987, p. 24.
- OLIVA, César. El teatro desde 1936. Madrid, Alhambra, 1989 (Historia de la Literatura Española Actual).
- OLIVA, César. "El teatro en la universidad española: breve aproximación a la presencia del arte escénico en las aulas", ponencia en el I Congreso de Teatro Luso-Español. Coimbra, 1987.
- OLIVA, César (ed.). Ocho años de teatro universitario (Teatro Universitario de Murcia, 1967-1975). Estudios, dibujo y maqueta de César Oliva. Prólogo de Mariano Baquero Goyanes. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia-Departamento de Literatura Española, 1975.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. Historia Básica del Arte Escénico. Madrid, Cátedra, 1990 (Crítica y Estudios Literarios).
- PASO, Alfonso. "Los obstáculos para el pacto", en Primer Acto, nº 12, pp. 7 y 8.
- PAVIS, Patrice. Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona-Buenos Aires-Méjico, Paidós, 1984.
- PELLICENA, José Luis. "Teatro clásico hoy: la experiencia de un actor", en DIEZ BORQUE, José María (ed.), Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español. Londres, Tamesis Books, 1989; pp. 171 a 174.
- PEMAN, José María. "Eso de la crisis teatral", en ABC, 10-3-55, primera página.
- PEREZ AGUILAR, Juan Manuel. "El movimiento del teatro independiente bajo y después del franquismo", en La cultura spagnola durante e dopo il franchismo. Roma, 1987; pp. 41 a 57.
- PEREZ CAPO, Felipe. El "Quijote" en el teatro. Barcelona, Editorial Millá, 1947.
- PONCE, Fernando. "La vuelta de los clásicos", en ABC, 9-2-80, p. 43.
- PORTL, Klaus (ed.). Reflexiones sobre el nuevo teatro español. Tübingen, Max Niemayer Verlag, 1986.
- PROFETI, Maria Grazia. "Convención literaria y distanciamiento escénico", en Insula, nº 492, noviembre de 1987, p. 23.
- RAMONEDA, Arturo. "Las representaciones de los clásicos y los escolares", en Insula, nº 492, noviembre de 1987, p. 24.

- RICHART, Rafael. Rafael Richart. Catálogo de la Exposición-Homenaje (San Lorenzo de Escorial, abril y mayo de 1990). Madrid, Consejería de Cultura de la C.A.M., 1990.
- ROCA FRANQUESA, José María. El teatro español de post-guerra: 1939-1964. Memoria de la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March.
- RODRIGUEZ, Antonina. Almagro y su Corral de Comedias. Ciudad Real, Clunia, 1982.
- RODRIGUEZ PUERTOLAS, Julio. Literatura fascista española /1. Madrid, Akal, 1986.
- ROZAS, Juan Manuel. "Cartelera. El teatro en Madrid en la temporada 1963-64", en Segismundo, 1965, nº 1, pp. 113 a 128.
- ROZAS, Juan Manuel. "Cartelera. El teatro en Madrid en la temporada 1964-65", en Segismundo, nº 2, 1965, pp. 399 a 419.
- RUIZ RAMON, Francisco. "Balance del teatro español en la España post-Franco", en España 1975-1980: Conflictos y logros de la democracia. Madrid, 1982; pp. 59 a 75.
- RUIZ RAMON, Francisco. Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978.
- RUIZ RAMON, Francisco. Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900). Madrid, Cátedra, 1981; 4ª ed. (Crítica y Estudios Literarios).
- RUIZ RAMON, Francisco. Historia del Teatro Español. Siglo XX. Madrid, Cátedra, 1989; 8ª ed. (Crítica y Estudios Literarios).
- RUIZ RAMON, Francisco. "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena", en DIEZ BORQUE, José María (ed.), Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español. Londres, Tamesis Books, 1989; pp. 143 a 153.
- RUIZ RAMON, Francisco. "Teatro clásico y crítica de la sociedad", en VV.AA. II Jornadas de Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1980; pp. 135 a 146.
- SALVAT, Ricard (ed.). Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre: l'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre. Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983. Barcelona, Publicacions i edicions de l'Universitat de Barcelona, 1986.
- SALVAT, Ricard. El teatro de los años setenta. Diccionario de urgencia. Barcelona, Editorial Península, 1974.

- SANCHEZ-CASTAÑER, Francisco. "Cuarto centenario de Cervantes. Actos en Valencia", en Bulletin of Hispanic Studies, XXV, 1948.
- SANCHEZ-CASTAÑER, Francisco. Un lustro de actividad literaria en Valencia. Valencia, Mediterráneo, 1953.
- SASTRE, Alfonso. "A modo de respuesta", en Primer Acto, nº 16, pp. 1 y 2.
- SASTRE, Alfonso. "Teatro imposible y pacto social", en Primer Acto, nº 14, 1960, pp. 1 y 2.
- SERPIERI, A. "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", en Strumenti Critici, nº 32-33, 1977, pp. 108-109.
- SOLDEVILLA DURANTE, I. "Sobre el teatro español en los últimos veinticinco años", en Cuadernos Americanos, CXXVI, 1963.
- TAMAYO, José. "El teatro español visto por un director", en Teatro, nº 5, marzo de 1953, pp. 33 a 38.
- TORMO GARCIA, Antonio. Memorias de una Cátedra. Valencia, Mediterráneo, 1950.
- VALLS, Fernando. "El teatro español entre 1975 y 1985", en Las Nuevas Letras, nº 3-4, 1985, pp. 109 a 117.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española", en Segismundo, números 37-38, 1983, pp. 183 a 209.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "La temporada teatral española 1984-1985", en Anales de Literatura Española Contemporánea, vol. 10, 1985, pp. 182 a 236.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "La temporada teatral española 1985-1986", en Anales de Literatura Española Contemporánea, vol. 11, tomo 3, 1986, pp. 319 a 356.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "La temporada teatral española 1986-1987", en Anales de Literatura Española Contemporánea, vol. 13, tomo 3, 1988, pp. 331 a 369.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "La temporada teatral española 1987-1988", en Anales de Literatura Española Contemporánea, vol. 14, 1989, pp. 161 a 198.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "La temporada teatral española 1988-1989", en Anales de Literatura Española Contemporánea, vol. 15, 1990, pp. 161 a 202.

- VIZCAINO CASAS, Fernando. "El teatro español en la posguerra", en Historia y vida, X, nº 108, pp. 60 a 67.
- VV.AA. "Clásicos después de los clásicos" en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 5, 1990.
- VV.AA. "El estudio del teatro en España", en Insula, nº 493, 1987.
- VV.AA. El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973. Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1975.
- VV.AA. Enciclopedia dello Spettacolo. Roma, Casa Editrice Le Maschere/Unione Editoriale, 1954-1966 (once volúmenes.)
- VV.AA. II Jornadas de Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1980.
- VV.AA. "Los baños de Argel", de Miguel de Cervantes Saavedra. Un trabajo teatral de Francisco Nieva. Música de Tomás Marco. Madrid, C.D.N., 1980 (Colección Libro-Documento, nº 1).
- VV.AA. Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- VV.AA. Panorama del teatro en España. Madrid, 1973.
- VV.AA. "Televisión contra teatro", en Pipirijaina, nº 22, 1984, pp. 6 a 23.
- VV.AA. Teatro español actual. Madrid, Fundación Juan March, 1977.
- VV.AA. Teatro medieval. Estudio preliminar y textos íntegros en versión de Fernando Lázaro Carreter. Madrid, Castalia, 1984 (Odres Nuevos).
- ZATLING BORING, Phyllis. "Theatre in Madrid: The Difficult Transition to Democracy", en Theatre Journal, 32, 1980, pp. 459 a 474.

III - REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIODICAS ESPECIALIZADAS³

Cuadernos de Teatro Clásico (desde 1988).

El Público -revista del espectáculo, guías, anuarios y cuadernos-
(desde 1983).

Estreno -Universidad de Cincinnati- (desde 1975).

Estudios Escénicos/Estudis Escènics -Cuadernos del Instituto de
Teatro de Barcelona- (desde 1957).

Gestos -Teoría y Práctica del Teatro Hispánico; Universidad de
California- (desde 1986).

Pipirijaina -Revista Mensual de Teatro- (1976 - 1983).

Primer Acto -Revista Española de Teatro- (1957 - 1974; nuevamente
desde 1979).

Segismundo -Revista Hispánica de Teatro- (1965 - 1986).

Teatra -Revista dedicada al Teatro- (desde 1984).

Teatro -Revista Internacional de la Escena (1952 - 1957).

Theatre Research International -Oxford University Press- (desde
1978)

Yorick -Revista de Teatro- (1965 - 1973).

³ Se ofrece la lista de las publicaciones más importantes que cubren el espacio histórico aquí estudiado. Su consulta sistemática resulta necesaria para ampliar cualquier tipo de información dada o esbozada en estas páginas.

ABRIR TOMO II

