Universidad Complutense

Facultad de Filología

Departamento de Filología Hispánica II

PUESTA EN ESCENA Y RECEPCION DEL TEATRO CLASICO Y MEDIEVAL EN ESPAÑA (DESDE 1939 A NUESTROS DIAS)

Por

MANUEL MUÑOZ CARABANTES

Director: Dr. D. Luciano García Lorenzo

MADRID 1992

A Marisa le dedico estas páginas, por la parte que en ellas tuvo, y porque con su apoyo constante se dio fin al trabajo de escribirlas.

S U M A R I O

INTRODUCCION 7

PRIMERA PARTE: CINCUENTA AÑOS DE TEATRO CLASICO Y MEDIEVAL

I - CONCEPTO Y DELIMITACION DE TEATRO CLASICO Y MEDIEVAL ... 18

1.1 Teatro y Literatura Dramática 18

1.2 Teatro clásico y teatro medieval 32

1.3 Autores y obras 44

II - EL TEATRO EN LOS AÑOS CUARENTA: DE LA MILITANCIA POLITICA AL TEATRO EJEMPLAR (1939-1950) 46

2.1 La reapertura de las salas madrileñas 46

2.2 Clásicos en las Fiestas de la Victoria 53

2.3 Los clásicos en el panorama teatral de los años cuarenta 60

2.3.1 Del teatro convencional a la comedia burguesa 61

2.3.2 El teatro clásico: propaganda ideológica y calidad artística 67

2.3.3 Un teatro minoritario y oficial 75

2.4 Un montaje significativo: la Numancia de Cervantes en Sagunto 83

III - EL TEATRO EJEMPLAR (1950-1960) 96

3.1 Reseña de un decenio 96

3.2 El teatro clásico 113

3.2.1 Escenografía, interpretación y adaptación 117

3.2.2 Fórmulas que se agotan 134

3.2.3 El público 150

3.3 José Tamayo y la Compañía "Lope de Vega" 156

3.4 Balance de una década 180

IV - CRISIS Y DECADENCIA (1960-1978/79) 200

4.1 Del pacto a la Transición 200

4.2 Cuatro clásicos para una década de contrastes 228

4.2.1 Cervantes 230

4.2.2 Lope de Vega 237

4.2.3 Shakespeare 249

4.2.4 Molière 254

4.3 Un teatro al borde de la extinción 267

4.3.1 Crisis de supervivencia 273

4.4 Las cifras del teatro representado 301

V - DEL INTERES RENOVADO A LA OFICIALIDAD Y EL CONSUMO (1978/79-1989) 317

5.1 El último teatro español 317

5.2 Clásicos sobre clásicos 334

5.2.1 Una nueva puesta en marcha 334

5.2.2 El centenario de Calderón 353

5.2.3 Problemas antiguos para un comienzo nuevo 367

5.3 Balance de las últimas temporadas 379

5.4 El Festival de Teatro Clásico de Almagro 408

5.5 La Compañía Nacional de Teatro Clásico 447

5.6 Balance de los años ochenta 478

CONCLUSIONES 487

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS 501

SEGUNDA PARTE: EL TEATRO REPRESENTADO

VI - NORMAS SEGUIDAS EN LA CONFECCION DEL CATALOGO DE REPRESENTACIONES 517

VII - CARTELERA TEATRAL ESPAÑOLA 1939-1989 (AUTORES CLASICOS Y MEDIEVALES) 520

Año 1939 (abril a agosto) 521
Temporada 1939-1940 522
Temporada 1940-1941 524
Temporada 1941-1942 527
Temporada 1942-1943 529
Temporada 1943-1944 531
Temporada 1944-1945 533
Temporada 1945-1946 535
Temporada 1946-1947 537
Temporada 1947-1948 538
Temporada 1948-1949 540
Temporada 1949-1950 542
Temporada 1950-1951 544
Temporada 1951-1952 547
Temporada 1952-1953 550
Temporada 1953-1954 554
Temporada 1954-1955 561
Año 1955 566
Temporada 1955-1956 567
Temporada 1956-1957 572
Temporada 1957-1958 577
Temporada 1958-1959 581
Año 1959 586
Temporada 1959-1960 587
Temporada 1960-1961 591
Año 1961 596
Temporada 1961-1962 597
Temporada 1962-1963 604
Año 1963 611
Temporada 1963-1964 612
Temporada 1964-1965 617
Temporada 1965-1966 623
Año 1966 627
Temporada 1966-1967 628
Año 1967 632

Temporada 1967-1968 633
Temporada 1968-1969 638
Temporada 1969-1970 644
Año 1970 653
Temporada 1970-1971 654
Año 1971 661
Temporada 1971-1972 662
Año 1972 666
Temporada 1972-1973 667
Temporada 1973-1974 672
Año 1974 676
Temporada 1974-1975 677
Temporada 1975-1976 681
Año 1976 684
Temporada 1976-1977 685
Año 1977 688
Temporada 1977-1978 689
Temporada 1978-1979 691
Temporada 1979-1980 695
Temporada 1980-1981 705
Año 1981 715
Temporada 1981-1982 716
Temporada 1982-1983 725
Año 1983 737
Temporada 1983-1984 738
Año 1984 764
Temporada 1984-1985 765
Temporada 1985-1986 778
Temporada 1986-1987 795
Temporada 1987-1988 813
Temporada 1988-1989 833

VIII - INDICES 857

Indice de autores 858

Indice de títulos 867

Indice de adaptadores, dramaturgos y traductores 903

Indice de directores de escena 919

Indice de escenógrafos y decoradores 938

Indice de figurinistas y realizadores de vestuario .. 949

Indice de autores y directores musicales 957

Indice de coreógrafos 966

Indice de iluminadores 970

INTRODUCCION

INTRODUCCION

Durante los últimos años ha sido cada vez más frecuente en las carteleras españolas la presencia de autores y títulos pertenecientes a lo que de una manera general solemos llamar "teatro clásico". Frente a la escasez de nuevos escritores dramáticos y a la obra de los hace ya tiempo consagrados, los nombres de Lope de Vega, Calderón de la Barca o Shakespeare han gozado en nuestros días de una envidiable salud escénica. Este hecho, que intentaré explicar en las páginas que siguen, justifica la existencia del presente estudio.

¿Qué presencia real han tenido sobre los escenarios de nuestro país unos autores que parecen más propios de una historia de la literatura o de un seminario de especialistas, que de una demanda actual? Los clásicos (y ya veremos más adelante a quiénes llamo 'clásicos') se han representado siempre. Pese a períodos de mayor o menor aceptación, nunca desaparecieron -por lo menos desde 1939- de las carteleras de los teatros. Muchos de los más significativos actores y de las más afamadas compañías de la escena española en los últimos cincuenta años ligaron además sus nombres a algunas de las páginas más brillantes de la literatura

dramática universal. A los clásicos se les utilizó en todas las épocas y en todas las lenguas para los más variados fines: unas veces fueron parábola de inquietudes, temores e ilusiones; otras, ilustración de un mensaje político, social, religioso... ideológico. Otras más, excusa para un alarde de virtuosismo escénico. No en vano afirmaba un crítico contemporáneo que "los clásicos están muertos o son de nuestro tiempo, están muertos o a la fuerza han de ser contemporáneos"[1].

Mi propósito es ver precisamente cómo hizo contemporáneos a sus clásicos la España del pasado medio siglo. No conozco ningún estudio de conjunto que aborde de manera sistemática la cuestión planteada. Testimonios sobre la puesta en escena y la recepción de este tipo de teatro existen -incluso con relativa abundancia- desde el momento mismo de finalizar la Guerra Civil. Resultaba, pues, muy fácil ceder a la tentación de un análisis de urgencia, con el peligro evidente de dejarse atraer por el tópico, por el lugar común, por lo que ya estuviera dicho. Me creí, ante todo, en la necesidad de contar primero con un catálogo lo más exhaustivo posible del teatro clásico (antiguo y barroco) representado en España durante el período que me proponía estudiar (1939-1989). Se trataba de confeccionar una base de datos que reuniera para cada montaje documentado el mayor número posible de nombres propios, fechas y circunstancias de representación. Sólo así podría contarse con un punto de partida fiable e incontrovertible, sobre el que poder seleccionar después

---

[1] Jan Kott, "Del teatro antiguo al teatro moderno. Los clásicos hoy", en 'Los baños de Argel' de Miguel de Cervantes Saavedra. Un trabajo teatral de Francisco Nieva. Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980; pp. 13 a 15.

una primera documentación básica, bibliográfica y periodística. Mi principal intención no era, por tanto, concluir un juicio definitivo sobre lo que había supuesto el teatro clásico en la España de las últimas cinco décadas (propósito en el que todavía no podía empeñarme), sino, precisamente, lo contrario: ofrecer una tarea cumplida sobre la que pudieran desarrollarse futuros trabajos de investigación, centrados en un autor, en una época o en una compañía concreta. La labor que he llevado a cabo asume así el riesgo de su posible parcialidad, de que hayan existido (en ciudades pequeñas, en pueblos, en colegios, empresas, cuarteles, residencias privadas...) muchas más representaciones de las aquí recogidas, de que la documentación seleccionada no haya sido, finalmente, la más apropiada. No aspira este estudio sino a establecer, pues, los límites claros de un campo de investigación, en el que se hace preciso un inmediato y pormenorizado análisis diacrónico de los elementos que, antes y después de la representación efectiva, forman parte de un montaje teatral: adaptación, dirección, escenografía, interpretación, declamación, crítica. De todos ellos he intentado, sin embargo, proporcionar unos primeros rasgos pertinentes que ayuden a una caracterización elemental. La inexactitud o superficialidad de juicio en que pueda haber incurrido, sólo soy capaz de disculparla por la ambición de abarcar un período tan largo, tan sugerente y tan reciente de la historia teatral de España.

El trabajo que ahora presentamos da comienzo con un capítulo inicial en el que trato de establecer unos mínimos conceptos dramatológicos que eviten confusiones de terminología. Partiendo de las propuestas hechas por José Luis García Barrientos en su

reciente libro Drama y Tiempo[2], procuro fijar unos límites precisos a los significados de términos como "autoría", "adaptación", "versión" o "dramaturgia", no con un afán de hacer teoría del teatro, sino, simplemente, por una cuestión previa de metodología que explique por qué sí se han recogido en el catálogo final los Don Juan de Tirso de Molina y Molière y por qué no el de Zorrilla o el de autores del siglo XX. Así mismo, se hacía necesario precisar unos límites cronológicos al propio concepto de clásico. Se tomó por tales tanto a los de la Antigüedad greco-latina (independientemente de periodizaciones internas) como a los del Renacimiento y Barroco europeos. Además, la existencia entre los tiempos antiguos y los renacentistas de una rica tradición de literatura medieval, me llevó a incluir en el catálogo de representaciones y en el estudio introductorio que lo acompaña todo lo referente al teatro y a los textos no dramáticos medievales vistos en la escena española en el período de tiempo que nos ocupa. Mi trabajo quedaba, así, finalmente conformado como una recopilación de todo el teatro basado en textos cuyo origen histórico fuera anterior a 1700.

El gran número de fichas elaboradas tras la consulta de las fuentes pertinentes no podía ser ofrecido sin una mínima presentación histórica que diera cuenta de las características más sobresalientes del período tratado, bien en lo referido al teatro en general, bien en lo circunscrito al teatro clásico y

---

[2] José Luis García Barrientos, ~~Drama y Tiempo (Dramatología I)~~. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991 (Biblioteca de Filología Hispánica, nº 4). El punto de vista sobre el teatro adoptado por nuestro autor de referencia es plenamente escenocéntrico, lo que permite una neta distinción entre la obra dramática -como producto final e inalterable de un autor personal- y el espectáculo resultante de combinar esa obra dramática con elementos que nada tienen que ver con los procesos de creación y transmisión literaria.

medieval en particular. Cada capítulo de este somero análisis histórico consta fundamentalmente de dos partes bien diferenciadas. En la primera, se intenta dar una visión general (lo más completa posible) del teatro español en cada una de las etapas en que ha quedado dividido el período inicial de cincuenta años: la década de los años cuarenta, la de los cincuenta, la de los sesenta y setenta (decenios estudiados de forma conjunta) y la de los ochenta. La razón para ello es que los tipos de teatro objeto de nuestra investigación no han sido compartimentos estancos en el mundo de la escena. Antes bien, los montajes "clásicos" y "medievales" compartieron con los del teatro del siglo XX que les era contemporáneo modos y formas de adaptación, de puesta en escena, de interpretación y de recepción crítica. En la segunda parte de cada capítulo, se abordan los problemas específicos de los clásicos y del teatro medieval (cuando éste existe), procurando atender con especial cuidado los aspectos de la intencionalidad del montaje, sus recursos técnicos y artísticos, la reacción del público y la opinión de la crítica. En el dedicado a la década de los ochenta se incluyen, además, dos apartados especiales, uno referido al Festival de Teatro Clásico de Almagro (el único, entre los muchos existentes en España, volcado por entero hacia la tradición dramática del Siglo de Oro), y otro a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, por cuanto su creación y posterior trayectoria satisfacen reivindicaciones viejísimas en el mundo de la escena española. Cada capítulo de la presentación histórica se cierra, finalmente, con un apartado destinado a dar cuenta de los autores y obras más representados, del tipo de compañías más activas y de los locales

y lugares más frecuentados por los montajes de autores clásicos y medievales. Cuando ha sido posible, he intentado también establecer una relación porcentual entre el total de montajes representados en Madrid y en el conjunto de la nación y los de teatro clásico y medieval en particular.

Los materiales recogidos en la catalogación proceden de muy diversas fuentes. Como base de documentación primera elegí las carteleras y páginas de espectáculos del diario madrileño ABC. Hubo dos razones para ello. Según podrá comprobar el lector a lo largo del estudio, muy buena parte de los montajes de teatro clásico (y también medieval) habidos en España durante el período de tiempo que nos ocupa se debieron o a producciones de los Teatros Nacionales (Español y María Guerrero) o a realizaciones de otros organismos (anteriores o posteriores al cambio de régimen político) ligados a la Administración del Estado (Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, Festivales de España, Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, etc.), todos ellos con sede en Madrid. Al ser, por tanto, el montaje de los clásicos una empresa radicada con preferencia en Madrid (por lo menos hasta finales de los setenta) -primera razón-, parecía lógico y conveniente apoyar nuestra base documental en las páginas de un periódico de la capital que abarcara, sin pausas ni interrupciones, todo el espacio de tiempo que pretendíamos estudiar -segunda razón-. Sólo ABC reunía ambos requisitos. Hubo algún motivo más para escoger su sección de espectáculos: la cumplida información que en ella se solía ofrecer de festivales, jornadas y certámenes fuera de la capital (incluso de la cartelera de otras ciudades españolas), la presencia entre sus

comentaristas teatrales de algunas de las firmas más significativas de la crítica escénica española (Alfredo Marquerie, Luis Calvo, Enrique Llovet o Lorenzo López Sancho, entre otros) y el mantenimiento en sus páginas de la antigua costumbre de publicar una antecrítica del autor (en el caso de los clásicos, del adaptador, director o dramaturgo), fuente, en ocasiones, de noticias unas veces importantes, otras simplemente curiosas, sobre un determinado montaje. Sobre la información básica ofrecida por ABC se añadieron los datos proporcionados por la consulta puntual de otros diarios y revistas: Arriba, Diario 16, Informaciones, El País, Pueblo, Triunfo y Ya de Madrid; La Vanguardia de Barcelona; Jornada y Levante de Valencia; Lanza de Ciudad Real; o las revistas especializadas Insula, Pipirijaina, Primer Acto y El Público, por citar algunos nombres. Pude contar además con los apéndices que Federico Carlos Sáinz de Robles insertó al final de cada uno de los volúmenes de su serie Teatro Español entre 1949 y 1972, y con las carteleras (1965-1973) publicadas por la revista Segismundo, recensiones todas ellas elaboradas a partir de los datos recogidos en los archivos de la Sociedad General de Autores. Para las décadas de los años cuarenta y sesenta tuve además acceso a los fondos reunidos bajo dirección del profesor Luciano García Lorenzo por el Equipo de Investigación Teatral del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El catálogo de montajes del último decenio fue confeccionado gracias a los trabajos del propio Luciano García Lorenzo y de María Francisca Vilches sobre las temporadas teatrales españolas 1982-83 y 1983-84; tuve presentes, así mismo, los anuarios de la revista El Público correspondientes a los años

1985 a 1989, editados por el Centro de Documentación Teatral. Las monografías de Francisco Alvaro entre 1958 y 1985 resultaron ser, finalmente, una inestimable fuente de primera mano sobre datos técnicos, reseñas críticas y comentarios generales.

El estudio se cierra con una serie de índices referidos al catálogo de representaciones, índices que consideré imprescindibles para un mayor y mejor aprovechamiento de la documentación reunida: autores, títulos, adaptadores-dramaturgos-traductores, directores, escenógrafos y decoradores, figurinistas y encargados de vestuario, músicos y directores musicales, coreógrafos e iluminadores.

Por lo que respecta finalmente a la bibliografía, he incluído en ésta las obras utilizadas en la redacción de mi trabajo, bien como fuentes directas de documentación, bien como estudios de referencia imprescindible, hayan sido citados o no. Los artículos de crítica periodística fueron, sin embargo omitidos. Para su localización remito al lector a las notas que dan cuenta de su procedencia.

Dos son las aspiraciones que me han guiado en la redacción de este trabajo: la utilidad inmediata de los datos recogidos para el historiador del teatro y la coherencia de mis conclusiones finales. Sin deformar las ideas que honestamente he intentado deducir de la documentación reunida, he procurado huir tanto de la hinchazón terminológica como de la farragosidad a la que invitaba el aluvión de cifras, fechas y nombres del catálogo. De igual forma, en la presentación histórica, he preferido siempre insertar el texto original de la reseña crítica traída a colación (aun cuando ello multiplicara el número de notas), antes que

parafrasear o interpretar el sentido de lo dicho.

Consciente de la magnitud de la investigación emprendida (que no acabada) y de los problemas abordados hasta el momento, sólo me resta agradecer de antemano cuantas observaciones y correcciones se hagan para mejor utilidad de la labor que ahora ofrezco. Quiero expresar, así mismo, mi agradecimiento a todos aquellos que, con su ayuda, hicieron posible el presente estudio, especialmente a Luciano García Lorenzo, por la confianza que siempre depositó en mí para llevar a término este trabajo; a Andrés Amorós, que le dio acogida como Tesis Doctoral en mi antigua Facultad; a Carmen Menéndez Onrubia, por su ayuda material para escribir estas páginas; a Moisés Pérez Coterillo y a Lola Puebla, director y coordinadora del Centro de Documentación Teatral, por la amabilidad de su trato y las facilidades prestadas; al personal de la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March y a los empleados de la Hemeroteca Municipal de Madrid. También a cuantos compañeros del Consejo Superior de Investigaciones Científicas puedo recordar, por sus consejos y su afecto constante. Finalmente, a mi familia y amigos, en compensación por muchos meses de ausencias y silencios.

PRIMERA PARTE

CINCUENTA AÑOS DE TEATRO CLASICO Y MEDIEVAL

I - CONCEPTO Y DELIMITACION DE TEATRO CLASICO Y TEATRO MEDIEVAL

1.1 TEATRO Y LITERATURA DRAMATICA

En un interesante artículo publicado hace algunos años en la revista Segismundo, el profesor José Luis García Barrientos se hacía eco de una polémica ya muy vieja por entonces y que en nuestros días pervive aún como punto central de muchas discusiones sobre la naturaleza del teatro[1]: la consideración de éste bien como un arte autónomo[2], con sus características propias y sus reglas específicas de producción, comunicación y recepción; o bien su concepción como un arte auxiliar, materializador de la palabra poética, que sólo existe gracias a ella. Frente a esta dicotomía, la posición de García Barrientos es clara:

> "No se trata de tomar partido en la vieja polémica del 'teatro literario' acerca de la importancia que deba atribuirse al texto (drama) en el fenómeno, más amplio, que es el Teatro y, menos aún, acerca de los valores literarios que tal texto deba contener.

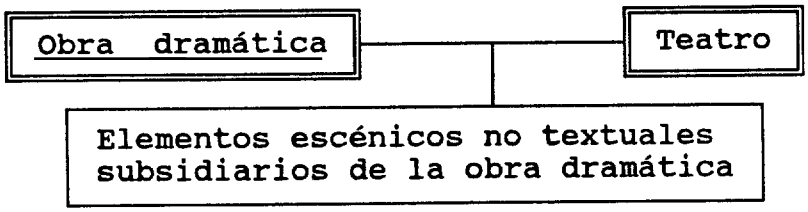
---

[1] José Luis García Barrientos, "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", en ~~Segismundo~~, XV, nº 33-34, 1981, pp. 9 a 50.

[2] "Arte" en su sentido más general de "creación artificial". Cfr. la definición del Diccionario académico: "Virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa.// 2. Acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando.// 3. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien alguna cosa.//... (R.A.E., Diccionario de la Lengua Española. Madrid, Espasa-Calpe, 1984 (20ª edición); tomo I, p. 133 -de ahora en adelante se citará en texto o en nota como DRAE e indicación de tomo y página-).

> Postulamos la nítida distinción entre Teatro y texto dramático y la consideración del segundo como elemento integrante -ni única ni necesariamente- del primero"[3].

La esquematización de ambas posturas es bien sencilla. En la teoría logocéntrica la obra dramática ocupa un puesto de precedencia lógica con respecto al acto teatral, precedencia que podría llegar a interpretarse como de inevitable causalidad, es decir, toda obra dramática genera un acto teatral (o bien de manera extrema, todo acto teatral tiene siempre su origen en una obra dramática):



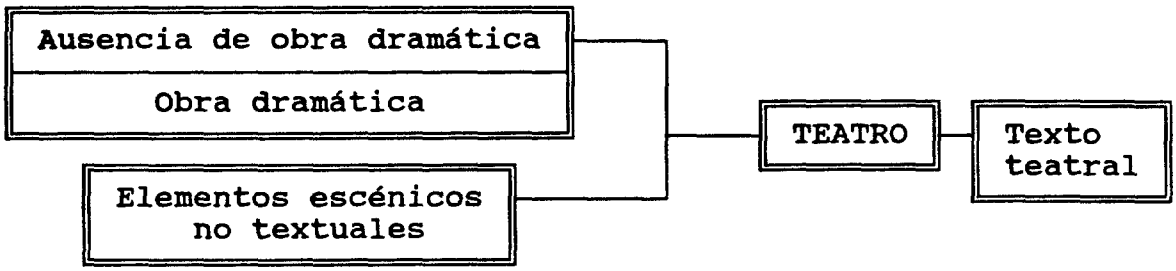
En este estado de relaciones el teatro queda definido bien como la "materialización, tanto más desdeñable cuanto que es facultativa y efímera, de la palabra del poeta", bien "come variabile attualizante delle sue potenzialità"[4]. Tales conclusiones excluyen de la categoría de teatro a toda representación que no incluya texto anterior alguno y reducen sobre el plano teórico a la nada las aportaciones del personal artístico y técnico que interviene en todo acto teatral: los

---

[3] García Barrientos, art. cit., p. 10.

[4] El primer entrecomillado procede de T. Kowzan, Littérature et spectacle (Le Haye-Paris, Mouton, 1975, I-"Dans un système général des arts"; p. 16). El segundo, de A. Serpieri, "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale" (en Strumenti Critici, 32-33, 1977; pp.108-9). Ambos citados a través de García Barrientos, art. cit., pp. 9 y 10.

rasgos específicos que definirían al teatro se hallan -según la teoría logocéntrica- ya en la obra dramática. Por contra, una teoría escenocéntrica sobre la esencia del teatro debe tener en cuenta los siguientes elementos:



El teatro resulta ser así un arte autónomo, "realización, performance, representación, mise en scène teatral; el conjunto virtual que contiene todos los posibles hechos teatrales; el 'código' de acuerdo con el cual pueden producirse todos -y solamente- los posibles actos teatrales o representaciones"[5]. Frente a lo propuesto en la concepción anterior, la obra dramática no podría, en este caso, definirse sin relación a su puesta en escena: el teatro es su horizonte necesario, todo autor la concibe como punto de arranque del teatro, lo que no quiere decir que sea el único, ni en ocasiones el más importante[6]. Es más, puede haber teatro en cuya génesis no hayan intervenido elementos textuales previos (commedia dell'arte, happening...) o en el que ni siquiera existan códigos lingüísticos (mimo).

---

[5] García Barrientos, art. cit., p. 11.

[6] Cfr. la definición dada por María Moliner a drama: "En sentido amplio, obra teatral, o sea, escrita para ser representada..." (Diccionario de Uso del Español. Madrid, Gredos, 1983 (reimpresión); tomo I, p. 1039; de ahora en adelante se citará como DUE, con indicación de tomo y página).

"Cuestión distinta es que todo acto teatral desarrolle, en el transcurso de la representación, un texto, que proponemos denominar 'teatral' y diferenciar nítidamente del 'dramático'. Este 'texto teatral' será audiovisual y de naturaleza efímera (como el Teatro mismo), podrá fijarse de diferentes maneras (filmación, descripción lingüística...) y constituirá el objeto de la crítica propiamente teatral. Conviene prevenir contra la identificación del texto teatral y su 'fijación' (en ella el texto pierde nada menos que su propia naturaleza teatral) y, más aún, contra la tentación de considerar el texto dramático como 'una especie de estructura profunda, respecto de la estructura superficial que representa la filmación sonora' como sostiene M. Pagnini"[7].

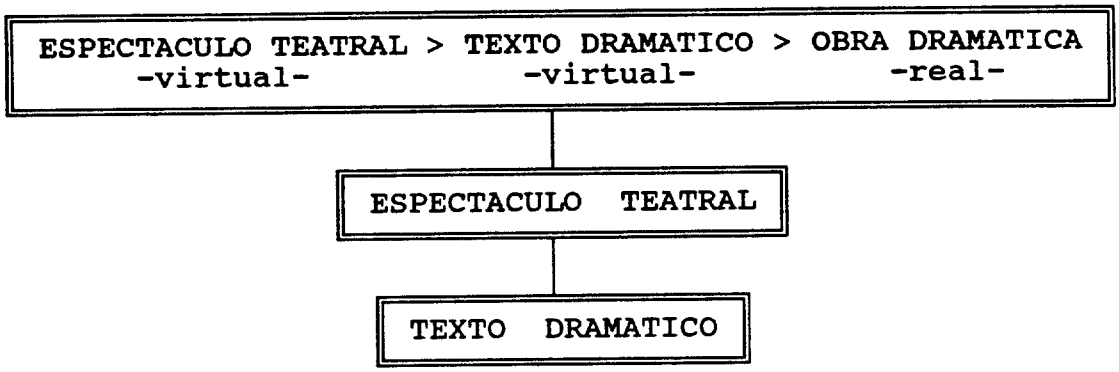
Esta distinción clara entre obra dramática y representación teatral (como conceptos distintos -aunque necesariamente imbricados-) nos va a servir para poder precisar, primero, una terminología de uso lo más nítido posible y, en segundo lugar, una delimitación de qué hemos entendido por teatro clásico y por teatro medieval; unos tipos de teatro en los que, no lo olvidemos, existe siempre un elemento textual con el que estarán relacionados los conceptos de autoría, versión, adaptación y dramaturgia.

Hemos aceptado como punto de partida el esquema del proceso teatral propuesto por García Barrientos en su posterior estudio

---

[7] García Barrientos, art. cit., pp. 10 y 11, nota 5.

Drama y Tiempo (Dramatología I)[8], limitándonos a la descripción de los elementos que forman parte del mismo e intentando una aplicación metodológica (sencilla y coherente) de sus principios teóricos, cuyo comentario, discusión y, en su caso, recusación de momento no nos corresponde. El teatro, el espectáculo teatral sería el resultado de la siguiente relación de elementos:



El texto dramático, distinto del espectáculo teatral en sí y de la obra literaria escrita para el teatro con la que sólo de manera ideal puede llegar a coincidir, se define como "la transcripción lingüística de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral"[9], es decir, como un material específico no anterior o posterior al espectáculo dramático sino homogéneo y simultáneo con él, a la vez que necesario. El espacio conceptual que pudiera quedar vacío tras la asociación de texto dramático al espectáculo teatral "es el que legítimamente debe ocupar el

---

[8] José Luis García Barrientos; Drama y Tiempo (Dramatología I); Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991 (Biblioteca de Filología Hispánica, nº 4); p. 41. Para un acercamiento mucho más riguroso y extenso a los puntos que aquí nos interesan, consúltese toda la parte primera ("Fundamentos de dramatología", en especial los capítulos 1 y 2, pp. 21 a 75).

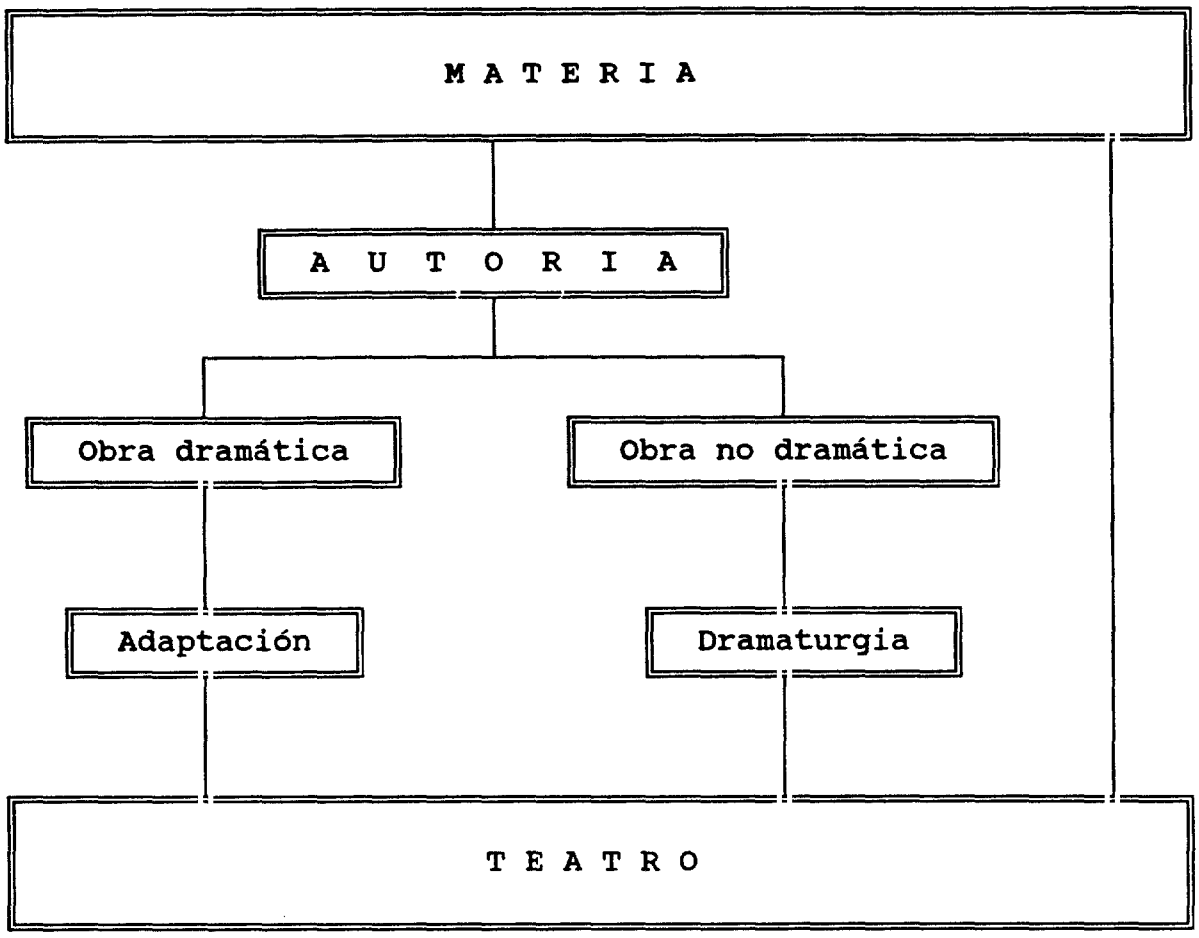
[9] García Barrientos, op. cit.; p. 38.

exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos". La conclusión última derivada es que "todo espectáculo teatral contiene o reproduce un drama de mayor o menor entidad, la transcripción lingüística (exhaustiva y exclusiva) del cual constituye un texto dramático, y cuya descripción literariamente codificada, no necesariamente exhaustiva (con vacíos que la representación efectiva debe llenar) ni exclusiva (con indicaciones que se refieren a componentes no dramáticos del espectáculo teatral) da lugar a una obra dramática"[13].

La aplicación de estos principios teóricos a un tipo de teatro donde, como antes hemos dicho, hay siempre presente un elemento textual, daría origen a un esquema de proceso teatral como el siguiente:

---

[13] García Barrientos, op. cit., p 42. "Drama" debe ser entendido como el conjunto de elementos representados en el teatro, como acción teatralmente representada. Cfr. pp. 78 a 83.



El autor, animado por una idea más o menos clara de lo que habrá de ser la representación escénica, escoge un mito, un tema, asunto o personaje (en definitiva una materia) sobre los que construye su obra dramática a través de un proceso de creación literaria, de acuerdo con las convenciones genéricas y estilísticas de su tiempo, en las que él mismo se ha formado. Siguiendo nuevamente en este punto la terminología propuesta por García Barrientos (quien en última instancia se remite aquí a

Genette[14] y a la Poética de Aristóteles), podríamos decir que el resultado se caracterizaría por su medio de enunciación verbal y por ser la 'actuación' (concepto contrapuesto a 'narración') el modo de su representación, pues en él los personajes imitados/representados lo hacen como "operantes y actuantes"[15]. Por su propio proceso de creación y posible transmisión sin pasar por el montaje escénico, la obra dramática se configura como un mensaje de escritura[16], es decir, como un producto fijado, espacializado, objetivado, autónomo con respecto a su emisor (el autor) y capaz de trascenderlo en el espacio y en el tiempo. Es pues un mensaje ya formado, que se ha ido desarrollando por correcciones sucesivas, que el receptor puede leer y releer volviendo hacia atrás, pero que no puede variar en su configuración final. Sin embargo, con vistas en principio a una representación teatral efectiva, uno de esos receptores sí puede introducir modificaciones en la obra dramática. Mediante un proceso hasta cierto punto semejante al de la creación literaria se suprimen escenas, en ocasiones se añaden otras (de otras obras dramáticas o de nueva invención), se refunden actos, se opera sobre el léxico. El resultado, distinto ya en menor o mayor grado de la obra dramática, pero evidentemente en relación de dependencia con respecto a ella (de la misma manera que un alófono se remite a un fonema) es el que aquí denominaremos

---

[14] Gérard Genette, "Discours du récit. Essai du méthode", en Figures III (París, Seuil, 1972, pp. 65 a 282); "Géneros, 'tipos', modos", en Teoría de los géneros literarios (antología, estudio preliminar y bibliografía de M. A. Garrido Gallardo. Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 183 a 233), e Introduction à l'architexte (versión ampliada del anterior; París, Seuil, 1979).

[15] Aristóteles, Poética. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1947; 1448a, 19-24.

[16] García Barrientos, art. cit., p. 22.

adaptación. Sobre la adaptación literaria (prácticamente inexcusable e inexcusada en lo referido al teatro clásico y medieval) el trabajo del director de escena, del escenógrafo, del músico, del figurinista... de los actores, desemboca en la representación teatral, receptáculo de un drama que aúna todos y cada uno de los elementos puestos en escena y distinta de la obra dramática por la que fue orientada. Su modo de representación es también (como en la obra dramática) la actuación, su medio de enunciación es, sin embargo, espectacular, de naturaleza audiovisual, en el que el elemento verbal, no fijado sino efectivamente realizado, se combina con luces, decorados y gestos, viéndose afectado por las pertinentes variaciones de tono, timbre e intensidad. Hay más, no sólo en su proceso de creación, sino también en el de su transmisión, el teatro es esencial actuación[17]. Porque como mensaje, como acto de comunicación, como obra de arte, la representación teatral es inseparable del emisor que la produce: el actor. Se desarrolla y perfecciona por repetición sistemática y en el momento de su ejecución no existe la posibilidad de una vuelta atrás: sólo cabe su finalización completa o su interrupción. Contrariamente a los actos comunicativos de escritura, los de actuación y, en especial, los de teatro exigen la presencia de emisores y receptores en un mismo espacio y tiempo, en una misma situación, en la que la actitud del receptor puede modificar la forma final del acto comunicativo. En otros espectáculos, sin embargo, la ausencia de los receptores (del público) no afecta a la

---

[17] Entiéndase así mismo 'actuación' como proceso comunicativo opuesto a 'escritura'. Cfr. García Barrientos, art. cit., pp. 20 a 27.

naturaleza misma del acto que iba a ser comunicado: un partido de fútbol sin espectadores no es espectáculo, no es actuación, pero sí es fútbol; un teatro sin receptores que lo contemplen no es nada sino un acto de comunicación fallido. Retomando las palabras que García Barrientos utilizara en su artículo de Segismundo diríamos que "el algo en que consiste el teatro es el ser actuación... Su ser consiste en ser actuación, mientras el ser de todas las demás actuaciones consiste en algo distinto de su ser actuación... Hay, pues, dos rôles necesarios y suficientes en el teatro: el del actor y el del espectador, que se sitúan en la médula, en el centro vital del Teatro mismo. La representación se da sólo con ellos y con ellos solos, es decir, ellos se bastan para que haya teatro y en el hecho teatral sólo intervienen -sólo pueden intervenir- ellos"[18].

Con anterioridad se ha apuntado que el lugar de la obra dramática podía estar ocupado por un material que en principio no perteneciera al llamado género dramático. Es este un caso que, como más adelante puede verse en el catálogo ofrecido, ha habido que considerar, dada la existencia de numerosos espectáculos teatrales en cuyo origen está un texto lírico o narrativo. Exceptuando su modo de representación (expresión o narración frente a actuación) el poema y el relato comparten con la obra dramática un medio de enunciación verbal y -en cuanto materia conservada así mismo manuscrita o impresa- el ser un acto de comunicación por escritura. Al proceso y resultado de

---

[18] García Barrientos, art. cit., pp. 34 y 35.

transformar los materiales no dramáticos en otros susceptibles de ser escenificados y representados es a lo que a lo largo de este trabajo denominaremos dramaturgia, término que hemos preferido al polisémico de "dramatización" y al sinónimo "dramática" ("Arte de escribir obras teatrales. Género dramático"; "Arte que enseña a componer obras dramáticas. Poesía dramática, uno de los tres principales géneros en que se divide la poesía"[19]). La dramaturgia, ya se concrete en un nuevo texto escrito o -lo que también pudiera ser- en un mero guión para la actuación escénica, remite a la materia primera, al asunto, no directamente sino a través de la obra no dramática tomada como punto de referencia, como base del desarrollo literario y escénico. Por voluntad expresa del responsable de la dramaturgia (al que con toda propiedad deberíamos llamar dramaturgo, si no fuera porque el término daría lugar a confusiones) el nivel de la autoría permanece invariado[20]. En caso contrario habría que hablar sencillamente de una obra dramática nueva de materia semejante a la de tal o cual poema o novela. Hemos reservado así mismo el término 'dramaturgia' para aquellos casos (también frecuentes) en los que el nivel de la obra dramática está ocupado bien por una combinación de textos dramáticos y no dramáticos, bien por la unión de varios textos dramáticos de igual o diferente autor. Aunque aplicados a una época de estudio distinta de la nuestra, Dru Dougherty y María Francisca Vilches exponen

---

19 La primera definición proviene de DUE, I, p. 1040; la segunda, de DRAE, I, p. 517.

20 En el caso de una obra dramática los niveles de autoría y dramaturgia coinciden evidentemente en el mismo acto de la creación literaria. Cuando el lugar de la obra dramática está ocupado por una que no lo es, autoría y dramaturgia quedan disociadas.

en su libro La escena madrileña entre 1918 y 1926 los términos que creemos justos para la delimitación de los conceptos de adaptación y dramaturgia:

> "Las características propias del género teatral en el que el texto literario es sólo un elemento más del proceso semiológico total, plantean la posibilidad de alterar y transformar el texto original a la hora de ponerlo en escena. En el caso de la adaptación, se produce un proceso más o menos complejo que conlleva adición o supresión de escenas, situaciones y personajes, correspondencias lingüísticas con el habla del momento, o traslaciones de geografías y costumbres, lo que puede ocasionar la misma transformación del título (...). El proceso de dramaturgia supone, por el contrario, un trabajo de recreación de las obras originales en un complejo sistema de comunicación en el que resulta de especial importancia el conocimiento de la producción original por parte del público, con el que el autor establece una corriente de empatía y complicidad, dedicándole todo género de "guiños" literarios. Para el dramaturgo, el texto original recreado es un universal al que hay que recurrir como parte de una tradición literaria, bien en una nueva versión de los "topoi" clásicos, bien como medio de comunicación encubierta en época de censura, o bien como camino esencial para atraer la atención de un público poco preparado que se guía más por la atracción que ejerce un nombre que por el propio interés del espectáculo. El dramaturgo echa mano de este conocimiento mutuo para expresar su propia ideología, quedando la contribución dramática del escritor en un segundo lugar. Por supuesto se pueden barajar otras razones de índole económica, como por ejemplo los pingües resultados económicos que proporcionan las adaptaciones de algunos textos clásicos, en los que muchas veces resulta difícil ver semejanzas, a pesar de que sean presentados e inscritos en las sociedades generales de autores como textos clásicos adaptados"[21].

Un último caso presente en nuestro esquema sería el del espectáculo que careciera de cualquier referente textual. Aquél aparecería exclusivamente como producto de un trabajo escénico,

---

[21] Dru Dougherty y María Francisca Vilches, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación. Madrid, Fundamentos, 1990; p. 146.

sin mediaciación de labor literaria alguna, aunque con la posible existencia de un guión narrativo que dibujara a grandes rasgos la acción, quedando la conformación final de actos, escenas y diálogos a cargo de los intérpretes y de acuerdo con el tono que se quiera imprimir al espectáculo.

Hemos dejado para el final la discusión del término versión por lo que de equívoco suele tener su uso en carteleras y programaciones teatrales. Muchos de los títulos que aparecen como versión de tal obra a cargo de un escritor cualquiera no son sino adaptaciones que, lejos de un afán innovador, en poco o nada alteran el contenido y la forma de la obra literaria original. Por contra hemos preferido mantener para versión el significado primario que se le ha aplicado en los diccionarios de la lengua española, desde el de Autoridades (1726-1739, "la traducción de algun escrito, ù la de una lengua à otra"[22]) hasta los modernos de Julio Casares (1959), María Moliner (1966) y la última edición del de la Real Academia (1984):

> "Modo que tiene cada uno de referir un mismo suceso", siendo sinónimo de traducción, "acción y efecto de traducir.// Obra del traductor.// Interpretación que se da a un texto o escrito"[23];
>
> "1.Acción de verter o traducir un texto. 2.Texto que resulta de verter o traducir otro. 3.Cada una de las formas que tiene una narración hecha por distintas personas, distintos autores, etc./ Cada una de las interpretaciones de un asunto o tema artístico, de una obra musical, etc.", siendo además sinónimo del sentido filológico de "variante"[24];

---

22 R.A.E., Diccionario de Autoridades (edición facsímil). Madrid, Gredos, 1984 (reimpresión), tomo III (O-Z); p. 466 (de ahora en adelante se citará como DAUT. con indicación de tomo y página).

23 Julio Casares, Diccionario Ideológico de la Lengua Española. Barcelona, Gustavo Gili, 1985; p. 863.

24 DUE, II; p. 1512.

"Traducción de una lengua a otra.// 2.Modo que tiene cada uno de referir un mismo suceso.// 3.Cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema"[25].

Aplicaremos, por tanto, el nombre de versión sólo a las traducciones españolas de obras extranjeras o cuando hayamos de referirnos a obras dramáticas distintas (porque además así lo son en la realidad efectiva) que comportan una misma materia: Castelvines y Monteses, de Lope de Vega, y Romeo y Julieta, de Shakespeare, como 'versiones' (por supuesto diferentes) de un motivo literario idéntico (el del amor trágico por encima de las enemistades familiares[26]).

1.2 TEATRO CLASICO Y TEATRO MEDIEVAL

Según el diccionario etimológico de Joan Corominas[27] el adjetivo "classicus" (-'de primera categoría'- derivado de "classis" -'clase, grupo'-) se aplicó a los ciudadanos no proletarios, siendo Quintiliano el primero en trasladar su significado a los escritores. Tal sentido fue el que se mantuvo y desarrolló en la lengua española. Covarrubias (Tesoro, 1611)

---

25 DRAE, II; p. 1380.

26 La enemistad entre familias como generadora de conflictos dramáticos y narrativos es un motivo folklórico recogido por Thompson: cfr. Stith Thompson, Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Bloomington & London, Indiana University Press, 1966 (2ª ed.); vol. V, p. 153 (P201. "Inherent enmity between members of a family", y P201.1 "Feud between two branches of family").

27 Joan Corominas y José A. Pascual, Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico. Madrid, Gredos, 1980 (reimp. 1984); tomo II, CE-F; p. 96.

no recoge todavía la palabra y, de hecho, Corominas no fecha su primera documentación hasta 1632, en La Dorotea de Lope. El Diccionario de Autoridades no deja, sin embargo, lugar a dudas:

> **CLASSICO, CA.** adj. Lo que pertenece à algúna classe. En este significado apénas tiene uso en Castellano: y assi esta voz se toma por cosa selecta, de notoria calidad y estimación, y por digna de todo aprecio: como Autor clássico, Hombre clássico, &c[28].

Los sucesivos diccionarios de la Academia precisaron con mayor exactitud el significado de la palabra según ésta iba adquiriendo un uso más específico, así hasta la última edición de 1984:

> **clásico, ca.** (Del latín classicus) adj. Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte...// 2.Principal o notable en algún concepto.// 3.Perteneciente a la literatura o al arte de la antigüedad griega y romana, y a los que en los tiempos modernos los han imitado. Dícese especialmente en oposición a romántico...// 4.Partidario del clasicismo...[29].

Por su parte, el diccionario de María Moliner recoge acepciones que, sin entrar en contradicción con las anteriores, complementan o matizan los significados más frecuentes en el uso de los hablantes, que, de hecho, ya habían sido adelantados por el Diccionario de Autoridades:

> **clásico, -a.** Se aplica a la lengua, al estilo, las obras, los artistas, etc. pertenecientes a la época de mayor esplendor de una evolución artística o literaria. (Subacep.) Igualmente, a los que se adaptan a las normas consideradas como fórmula de perfección (V. "ACADEMICO"). (Subacep.) Se aplica al arte y la literatura de los griegos y los romanos. (Subacep.)

---

[28] DAUT,I; p. 372.

[29] DRAE, I; p. 323.

> Por oposición a "romántico", se aplica a cualquier creación del espíritu humano en que la razón y el equlibrio predominan sobre la pasión o la exaltación[30].

Nuestros principales diccionarios de la lengua identifican, pues, "clásico" con dos nociones primarias fundamentales: la de un modelo digno de ser imitado -y sus imitaciones-, y la de aquello que goza de una estimación general y del mayor esplendor en un desarrollo cultural. Según apliquemos estas nociones a la historia del teatro (y del teatro español en particular) decidiremos a qué períodos debe asignárseles el apelativo de "clásico" y por qué.

Al igual que en otras culturas europeas, en la española se reconoció desde muy temprano el valor de modelo (no ya digno, sino único) que tenían las obras procedentes de la antigüedad grecorromana. Por lo que respecta a la literatura dramática tal reconocimiento no tuvo lugar hasta que las primitivas formas heredadas de la Edad Media evolucionaron y se enriquecieron con las aportaciones del teatro humanista y académico, todo ello ya en pleno siglo XVI. Textos originales, traducciones y obras nuevas que seguían los cánones dictados por los teóricos neo-aristotélicos y neo-horacianos fueron representados en las universidades renacentistas, con "un carácter fundamentalmente docente" -al decir de Ruiz Ramón[31]- pues "los jesuítas adoptaron enseguida para sus colegios esta moda universitaria dando

---

30 DUE, I; p. 643.

31 Francisco Ruiz Ramón, Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900). Madrid, Cátedra, 1981, 4ª ed.; p. 100.

nacimiento a una abundante producción teatral, de carácter didáctico y moralizante"[32]. Esta será por tanto la primera literatura dramática y dramatizable (y el primer teatro) a quienes refiramos el adjetivo "clásico": los propios de la antigüedad grecolatina -por su valor de modelo atemporal o de fuente de inspiración- y las imitaciones que desde la época del Humanismo tuvieron en España hasta 1700.

No hemos tenido en cuenta, sin embargo, las reelaboraciones de los mitos clásicos posteriores a esa fecha. Son obras que corresponden a momentos espirituales y artísticos muy diferentes a los de la imitación renacentista (y más aún a los de los originales antiguos), aunque compartan con todos ellos una misma materia, siendo -además- el resultado de un nuevo proceso de creación literaria que no tiene por qué referirse necesariamente al texto antiguo, del que lo separan procedimientos estilísticos, intencionalidad del contenido y formas de representación[33]. Como confirmación de este criterio valgan las palabras con que José María Pemán se refirió a su versión de Edipo con ocasión de su presentación en el teatro Español de Madrid el 15 de enero de 1954[34]:

> "He llamado a Edipo 'versión nueva y libre de un viejo mito clásico'. Es decir, que es un Edipo nuevo sobre la línea imperecedera de la tragedia tebana. Por esto no lo he llamado Edipo Rey, como se ha llamado la

---

32 Ruiz Ramón, op. cit.; p. 100.

33 Cfr. María Francisca Vilches de Frutos, "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española", en Segismundo, núms. 37-38, 1983, pp. 183 a 209.

34 La obra había sido estrenada la temporada anterior en Barcelona, en el teatro de la Comedia, el 12 de marzo de 1953. Fue interpretada por la Compañía "Lope de Vega" bajo la dirección de José Tamayo y con música del compositor austríaco Richard Klatovsky. Francisco Rabal desempeñó el papel de Edipo, Mercedes Prendes el de Yocasta y Manuel Dicenta el de Creonte; cfr. reseña del estreno en ABC de Madrid, 12-3-53, pp. 31 y 32.

obra de Sófocles; porque no es una versión de ésta, como de ninguna otra, aunque la de Sófocles sea, naturalmente, el principal documento dramático sobre la tragedia del rey de Tebas.

"Como hay, totalmente distintos, el Edipo de Martínez de la Rosa, o el de Gide, o el de tantos otros autores, se pueden hacer cuantos 'Edipos' se quiera. Como se pueden hacer repetidamente un 'Cid' o un 'Napoleón': fabricando cada autor su obra distinta sobre el "caso" mismo histórico o legendario del personaje escogido.

(...)

"...Era preciso valorar más en sentido cristiano -que para nada traiciona el sentido pre-cristiano del mito griego- el valor teológico de la tragedia, radicante en la insensata rebeldía de los mortales contra los obstáculos y vaticinios, que valían en el mundo griego lo que en el nuestro valen los designios y decretos de la Providencia."[35]

Las reelaboraciones posteriores, dada en muchos casos su circunstancialidad, pueden además perder vigencia y quedar como testimonio histórico; tal fue el juicio expresado por Joan de Sagarra sobre la Antígona de Espríu, repuesta en la Casa de la Caritat de Barcelona el 28 de julio de 1987 por la compañía de Joan Ollé:

"El público que alcanzó a vivir aquellos años (los de la composición de la pieza) sigue la obra con malicia, leyéndola, como entonces, entre líneas. El más joven se contenta con la lección de moral, que no de moralina, y el testimonio cívico del poeta. Pero se pierde una gran parte de la obra, de la intención que el autor puso en ella. La Antígona de Espríu es una obra nacida y crecida en unas determinadas circunstancias históricas, muy concretas. Querer prolongar la reflexión de Espríu (no hablo de Sófocles) sobre Creonte a otros momentos históricos, posteriores a Franco, incluso a nuestro presente histórico, se me antoja un error. La Antígona de Espríu es una obra sobre un Creonte muy concreto y, una vez desaparecido

---

[35] José María Pemán, "Autocrítica de la nueva versión de Edipo...", en ABC de Madrid, 15-1-54, p. 31. La elogiosa crítica del estreno fue firmada por Luis Calvo (16-1-54, pp. 33 y 34). Dos años después, Pemán se reafirmó en idénticos planteamientos al juzgar su nueva versión de un mito clásico, el de Tyestes y Atreo, "patrimonio de la cultura humana, vuelto a contar de manera nueva, que ni traduce ni adapta la tragedia de Séneca (...) para hacer una tragedia totalmente nueva..." (ABC, 17-6-56, p. 81; la obra fue estrenada esa misma noche en el teatro Romano de Mérida).

éste, la obra pierde gran parte de su interés..."[36].

"Clásico" es también lo que, sobre su estimación general, marca el punto de más alto esplendor en "una evolución artística o literaria", según reseñaba María Moliner. Ese mismo primer teatro español que desde las églogas de Juan del Encina, los pasos de Rueda o las representaciones escolares llegaba a los trágicos del XVI, a Juan de la Cueva y, en última instancia, a Cervantes, alcanzó entre 1600 y 1680[37] su más perfecta codificación estructural y estilística y su mayor auge por lo que se refiere a la cantidad y calidad de sus autores y obras: los del XVII son así nuestros clásicos teatrales por excelencia y ni el juicio adverso que merecieron en la centuria inmediatamente posterior[38] ni la discutible calidad de sus epígonos hasta el siglo XIX han podido variar esa consideración. La catalogación de sus obras es la parte más extensa y más rica de nuestro trabajo.

Fuera de estos dos grandes grupos de autores y obras ("clásicos" sin posibilidad de dudas), hemos extendido también nuestra atención a:

---

36 Joan de Sagarra, "Espríu y la coyuntura", en El País de Barcelona, 2-8-87 (citado a través del Anuario Teatral 1987 de la revista El Público. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988; p. 131).

37 Entre esas dos fechas Ch. V. Aubrun sitúa la época en que la comedia alcanza su forma definitiva (en lo literario y en lo escénico) y su mayor esplendor: "La nueva comedia española pasó por dos etapas: desde la llegada al trono de Felipe III (1598) hasta la clausura, por luto de la Corte, de las salas de espectáculos en 1644, y desde su reapertura (1648-1651) hasta la muerte de Calderón (1681)" -Charles Vincent Aubrun, La comedia española 1600/1680. Madrid, Taurus, 1981, 2ª edición; p. 19-.

38 Cfr. José Checa Beltrán, "Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII", en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 5 ("Clásicos después de los clásicos"), pp. 13 a 31. La consulta de todo el volumen resulta imprescindible para un primer acercamiento a la fortuna de los clásicos hasta comienzos de nuestro siglo.

- Todos los autores y obras anónimas españolas del siglo XVI, bien porque se cuenten en el número de los seguidores directos del clasicismo antiguo, bien porque por razones de mera coetaneidad y formación dramática ellos mismos se convierten en etapas que conducen a la comedia barroca.

- Todos los autores y obras anónimas de los siglos XVI y XVII en Europa, en principio también por razones de coetaneidad con lo que fue el clasicismo teatral español, pero además porque, en distintas literaturas dramáticas europeas, éstas son las centurias en las que se alcanza un estadio igualmente "clásico" (por "modélico" y "brillante") de la expresión teatral. Inglaterra, Francia e Italia experimentan un proceso bastante similar, en sus líneas generales, al ocurrido en España: desde formas primitivas más o menos desarrolladas de literatura dramática se avanza (a través también de la imitación de los clásicos antiguos y de la interrelación de diversas fórmulas teatrales, cultas y populares) hacia la expresión de un clasicismo nacional que en Italia hará surgir la Commedia dell'Arte; en Francia, a Corneille, Racine y Molière; y en Inglaterra, a William Shakespeare.

- Todas las obras no dramáticas, en prosa y en verso, de los siglos XVI y XVII que hayan sufrido un proceso de dramaturgia, de recreación escénica. El estudio de este tipo de representaciones no obedece a una decisión arbitraria: tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento y el Barroco europeos la literatura no dramática alcanzó

cotas de desarrollo artístico igualmente "clásicas". Tan clásico es Homero como Eurípides, aunque medien quinientos o seiscientos años entre ellos; tan clásica es la novela de Cervantes o Quevedo como la comedia de Lope o Calderón. Y este clasicismo de la poesía épica, la lírica y la novela también ha llamado la atención de adaptadores, directores o actores. Nos ha interesado en este trabajo saber qué tipo de recepción tuvo entre los profesionales de la escena española el clasicismo teatral de dos épocas concretas. ¿Por qué entonces no atender también a la conversión en espectáculo teatral de una literatura no dramática (aunque sí dramatizable y, en el caso de España, estrictamente contemporánea de los clásicos de las escena y clásica ella misma)?.

- Finalmente han sido también objeto de estudio todas las representaciones basadas en dramaturgias sobre los textos bíblicos, a los que también asignamos la categoría de "clásicos", porque, independientemente de su valor religioso y doctrinal, han poseído sin duda otro como modelo literario y fuente de inspiración para numerosísimas artes. "El teatro occidental, desde la Edad Media, acudirá a la Biblia con frecuencia -apuntan César Oliva y Francisco Torres Monreal[39]-, no sólo en busca de temas y de historias, sino también en busca de lenguajes y formas teatrales". No debe olvidarse, además, que, en los largos siglos de su

---

39 César Oliva y Francisco Torres Monreal, Historia Básica del Arte Escénico. Madrid, Cátedra, 1990; p. 21.

formación, el conjunto de la Biblia es contemporáneo a los autores y obras que conforman la Antigüedad clásica europea. Hemos dejado, sin embargo, fuera de nuestra consideración la literatura dramática y el teatro de inspiración religiosa sin más, apoyado en los Textos Sagrados de igual manera en que los autores contemporáneos se apoyan en los mitos clásicos para la elaboración de obras nuevas[40].

Nuestra consideración de los clásicos y de los grupos que hemos asimilado a ellos se detiene en 1700. La fecha, que ya habíamos adelantado, no es caprichosa. Se justifica en dos razones. La primera es la necesidad de imponer un límite claro al objeto de nuestro estudio. La segunda es que más allá de esta fecha tienen lugar en la cultura europea importantes cambios que la harán evolucionar rápidamente desde un nuevo y estricto clasicismo (imitativo de la preceptiva aristotélica) hacia horizontes artísticos de ruptura y modernidad. Por otra parte, en España, tras la muerte de Calderón (1681), es difícil volver a aplicar el adjetivo "clásico" a ningún autor teatral hasta tal vez nuestros contemporáneos Valle-Inclán y García Lorca. Posiblemente (y según nuestro particular juicio) Moratín y Zorrilla sí hayan sido acreedores a tal título, más que otros autores del XIX. Ambos codifican en su más perfecta y precisa expresión una forma de escribir literatura dramática y una forma de hacer teatro. Ambos tuvieron imitadores. Zorrilla llegó

---

[40] Fue éste un género particularmente fecundo en la España de los años cuarenta y cincuenta. El relato bíblico servía como marco general para la exposición de una historia ejemplar zurcida a él mediante personajes y episodios compartidos. Las piezas referidas a la Natividad y a la Pasión fueron con mucho las más frecuentes. Se solían representar en las fechas de dichas solemnidades y rara vez las superaban en cartelera.

incluso a ver cómo el montaje de su Don Juan Tenorio se convertía en una de las tradiciones más características de la escena española. Pero tanto la comedia neoclásica (y los fallidos intentos de tragedia) como el drama romántico son sistemas literarios y escénicos muy distintos de la comedia barroca. La ruptura acaecida durante el siglo XVIII es profunda. Los sucesores del teatro áureo agotan y vacían de contenido (y de calidad artística) las fórmulas heredadas, que derivan hacia géneros populares de diversión espectacular[41]. Los teóricos neoclasicistas juzgan negativamente desde la Poética de Luzán (1737) tanto a maestros (en especial a Lope) como a discípulos. Nadie, sin embargo, puede prescindir de los autores del XVII como punto ya inexcusable de referencia. "El teatro cruzaba el siglo bajo la influencia del espectacular desarrollo que había experimentado en el anterior. No pocas confesiones del momento documentan el espíritu decadente del mismo. Ya no había ingenios -se decía en España-, y fuera de nuestro país, Shakespeare y Molière no habían encontrado continuadores de su talla"[42]. El entramado social, económico, artístico y moral del que nació y se sustentó la comedia barroca española (y que al mismo tiempo la definió y caracterizó) había desparecido incluso mucho antes de 1700[43]. La comedia misma, imitada, elogiada o vituperada,

---

[41] "En el período que sigue a ese florecimiento de la comedia, tras la muerte de Calderón, el genio dramático español está prácticamente agotado. Los mejores autores vuelven a repetir los temas del repertorio, ya los traten originalmente o se limiten a refundir las obras de sus predecesores. Las convenciones teatrales actúan en el vacío. Con excepción de Bances Candamo, los epígonos de Lope de Vega y de Calderón brindan a los espectadores una evasión fácil fuera de su ser y fuera de su mundo" (Aubrun, op. cit.; p. 19).

[42] Oliva-Torres Monreal, op. cit.; p. 238.

[43] Cfr. Aubrun, op. cit.; pp. 40 a 52. Cuando las condiciones sociales, morales e ideológicas que habían hecho posible el nacimiento y éxito de una forma de teatro desaparecieron, el género también desapareció.

logró sin embargo (y esa es también condición propia de un clásico) sobrevivir a su tiempo para llegar al nuestro y proyectarse en él. En qué cantidad y de qué forma, lo intentaremos ver en las páginas que siguen.

La delimitación de la literatura y del teatro medievales no ofrece ninguno de los problemas que se nos presentaban (en lo cronológico y aún en el concepto mismo) al definir la literatura y, más específicamente, el teatro clásicos. Pese a que los límites entre una época histórica y otra son por definición fluctuantes, suele hablarse -grosso modo- de Edad Media como del período habido entre la desaparición de las estructuras políticas del Imperio Romano de Occidente y el momento en que a finales del siglo XV nuevos descubrimientos artísticos, científicos y geográficos provocaron un nuevo punto de evolución y desarrollo en la vida de los pueblos europeos, sin perjuicio de que ésta generalización pueda y deba ser matizada en el caso de cada país. El concepto de literatura y teatro medievales debe responder, por tanto, al de los textos y procedimientos escénicos gestados y producidos en la época medieval, con independencia de que la materia y los asuntos originados pudieran dar lugar a manifestaciones artísticas en etapas históricas posteriores.

Hablar, sin embargo, de representaciones de un teatro concebido en la Edad Media, supone optar por un criterio amplio, ya que, como apunta Lázaro Carreter, la historia del teatro medieval en lengua española "es la historia de una ausencia"[44].

---

[44] Teatro Medieval. Estudio preliminar y textos íntegros en versión de Fernando Lázaro Carreter. Madrid, Castalia, 1984 (Odres Nuevos); p. 9.

No es este el lugar de proponer nuevas hipótesis sobre la existencia o no (y en qué grado) de un teatro medieval castellano. Baste reconocer el exiguo número de los testimonios conservados y el allegamiento que críticos e investigadores han hecho de otras obras medievales dialogadas, presentándolas como literatura dramática o con elementos escenificables. Bien es cierto que el caso castellano posee caracteres de especificidad propios. En el este de la Península (particularmente en Cataluña), en Francia, Italia o Inglaterra, las representaciones dramáticas no fueron, ni mucho menos, infrecuentes durante los siglos medios, ya estuvieran ligadas a los oficios religiosos, ya a fiestas profanas -cortesanas o populares-. En comparación con épocas posteriores pocos son, en cualquier caso, los textos que, provenientes de la Edad Media castellana, podemos considerar abiertamente dramáticos. Por ello, de la misma forma que líneas arriba declarábamos nuestra intención de atender a las dramaturgias de textos áureos no dramáticos (por su contemporaneidad estricta con los clásicos teatrales y por su misma condición de clásicos), así también se ha tenido en cuenta ahora (y en ello consiste nuestra amplitud de criterio) a todas aquellas obras y textos medievales que, en prosa o en verso, sin ser tropos, misterios o milagros, han sido igualmente objeto de una representación teatral. Dejamos, sin embargo, fuera de nuestra consideración una serie de manifestaciones litúrgicas o folklóricas (dependiendo del caso) en las que los elementos dramáticos (conservados mediante una herencia de raigambre en muchos casos medieval) juegan un papel característico determinante: los autos que con ocasión de festividades las más

de las veces religiosas perviven en numerosos puntos de España, especialmente en su mitad oriental. Se trata de obras de variable extensión, llevadas a cabo a fecha fija y en lugares predeterminados no por actores (profesionales o aficionados) sino por los propios vecinos de la localidad en la que el auto tiene lugar, personas que adquieren al mismo tiempo el carácter de intérpretes y el de oficiantes en el rito celebrado. No creemos que sean espectáculos homologables en su totalidad con lo que habitualmente entendemos por representación teatral, bien sea en un local cerrado, bien al aire libre. Conservan para muchos de los que en ellos intervienen o de quienes los contemplan un carácter ceremonial con el que se pretende motivar una devoción religiosa o una participación festiva (este sería también el caso de las fiestas de Moros y Cristianos en las que igualmente existe un elemento interpretativo) y no exclusivamente la contemplación (más o menos activa) del espectador de teatro[45].

1.3 AUTORES Y OBRAS

Establecidos los conceptos de autoría, adaptación, dramaturgia y versión y los límites de nómina y tiempo histórico que nos

---

[45] Desconocemos además el número total de autos existentes en España y el origen concreto de los mismos. Se trata de un género cuyos rasgos parecen ser más apropiados para un estudio etnológico y folklórico que para ser incluidos en una historia del teatro y de la literatura dramática. Aparte del Misterio de Elche (tal vez la pieza más conocida) hemos documentado la existencia de autos más o menos semejantes en Corbera de Llobregat, Seo de Urgell, Berga, Sitges, Ulldecona, Verges, Lluc, Olesa, Esparraguera (Cataluña); Capdepera, Pollensa (Baleares); Las Rocas, Callosa de Segura, Forcall, Algemesí, Cañada, Moncada, Silla (Comunidad Valenciana); Jumilla, Mula, Aledo, Cartagena, El Berro (Murcia); Navarrete (Rioja); Aras, Cortes, Sangüesa (Navarra); Galisteo, Feria (Extremadura); Santa Cruz de la Palma (Canarias); Ainsa (Aragón); Castrillo de Murcia, Laguna de Negrillos, La Alberca, Molacillos (Castilla la Vieja y León); Labastida, Balmaseda, Vitoria (País Vasco); Villaviciosa (Asturias); Santillana del Mar (Cantabria); Chinchón (Madrid); Molina de Aragón, Valverde de Arroyos, Albatana, Marjaliza, Caudete, Hiendelaencina (Castilla-La Mancha); Pozoblanco, El Viso, Benamaurel, Marchena, Priego de Córdoba e Iznájar (Andalucía).

hemos impuesto, cabe decir que se procedió a catalogar todos los espectáculos teatrales habidos en España entre 1939 y 1989, siempre y cuando el nivel de la autoría y de la obra dramática estuvieran ocupados por un autor y un texto clásicos o medievales (aunque éste último fuera anónimo). No nos importó que los procesos de adaptación o dramaturgia hubieran podido modificar sustancialmente el texto original, siempre que éste se mantuviera como punto de referencia y el adaptador o dramaturgo no se abrogaran derechos de autoría manifestando explícitamente el haber construido con materiales viejos una obra nueva. Cualquier reelaboración literaria de temas, argumentos u obras clásicas o medievales que diera origen a obras nuevas dentro de los límites cronológicos (hasta 1700) ha sido incluida como objeto de estudio. Todas las que los sobrepasaran (desde el teatro romántico y las óperas de Wagner hasta piezas del siglo XX) no han sido tenidas en cuenta.

II - EL TEATRO EN LOS AÑOS CUARENTA: DE LA MILITANCIA POLITICA AL TEATRO EJEMPLAR (1939 - 1950)

2.1 LA REAPERTURA DE LAS SALAS MADRILEÑAS

La contienda finalizada en 1939 -pese a lo que las circunstancias parecían imponer- no había supuesto una interrupción ni en la actividad de los teatros madrileños ni en la escenificación de autores tenidos por clásicos en ambos bandos. Como ejemplo significativo baste el dato de que para el martes 28 de marzo de 1939 (es decir, el mismo día en que las fuerzas nacionales ocuparon Madrid) se anunció función para veintidós locales teatrales de la capital (Ideal y Pardiñas -industria intervenida por el Estado-; Ascaso, Barral, Comedia, Chueca, Eslava, Español, Fígaro, Fuencarral, García Lorca, Joaquín Dicenta, Lara, Lope de Vega, Maravillas, Martín, Progreso y Pavón -drama, revista y género lírico-; Benavente, Calderón, Variedades y Zarzuela -teatros de variedades-) más la correspondiente sesión cinematográfica en otras treinta y tres salas (Astur, Avenida, Barceló, Bellas Artes, Bilbao, Capitol, Chamberí, Doré, Encomienda, Génova, Goya, Monumental, Padilla, Palacio de la Música, Pleyel, Prensa, Royalty, Salamanca y Tívoli

-a las 4 y 6 de la tarde-; Flor, Madrid-París, Metropolitano, Actualidades, Calatravas, Carretas, Gong, Elcano, Dos de Mayo, Hollywood y Olimpia -cines de sesión continua-; Panorama, Proyecciones, Rialto y Durruti -cines con fin de fiesta-)[1]. Hasta ese mismo día 28 (y desde el 9 de diciembre) se había estado representando en el Español El alcalde de Zalamea, por la compañía de Manuel González. No tardaron los locales públicos en reabrir sus puertas tras la ocupación de Madrid, si bien es cierto que estrechamente controlados y cumpliendo hasta el 5 de abril una mera función difusora de propaganda con la exhibición de los programas oficiales (noticiarios numerados sobre los hechos de la guerra) proporcionados por el Departamento Nacional de Cinematografía. Ese último día de informativos oficiales (miércoles 5) hubo proyecciones en los cines Barceló, Bilbao, Capitol, Carretas, Chamberí, Hollywood, Fígaro, Génova, Madrid-París, Monumental, Palacio de la Música, Progreso, Proyecciones, Rialto, Royalti, Salamanca y Tívoli[2]; al mismo tiempo se hacía pública la obligatoriedad de someter a censura las películas que fueran a exponerse:

> **Departamento de Cinematografía**
>
> "Se pone en conocimiento de las Empresas cinematográficas que de ahora en adelante todas las películas que hayan de proyectarse deberán estar provistas de su correspondiente certificado de censura, que se despacha provisionalmente y hasta nuevo aviso en la calle Diego de León, 39. Queda terminantemente prohibida la proyección de ninguna película que no obtenga previamente el correspondiente certificado de

---

[1] ABC, 28-3-39, "Cartelera Madrileña", p. 4.

[2] ABC, 5-4-39, "Cartelera Madrileña", p. 28.

censura".[3]

El Sábado de Gloria, día 8 de abril, inauguraban temporada por fín las cuarenta salas cinematográficas con que contaba una ciudad ruinosa y hambrienta de poco más de un millón de habitantes: Astur Cinema, Avenida, Alkázar (sic), Barceló, Beatriz, Callao, Bilbao, Capitol, Doré, Fuencarral, Génova, Goya, Metropolitano, Monumental, Olimpia, San Carlos, Padilla, Palacio de la Música, Palacio de la Prensa, Progreso, Proyecciones, Rialto, Royalti, Salamanca y Tívoli, y las de sesión continua Actualidades, Benavente, Calatravas, Carretas, Dos de Mayo, Elcano, Flor, Gong, Hollywood, Ideal, Latina, Madrid-París, Panorama y Pleyel[4].

En los teatros la reapertura fue más lenta. El 4 de abril aparecía en ABC un primer esbozo de lo que según los vencedores había sido el anterior estado de cosas y de cuál era la nueva situación creada:

> **Una ojeada retrospectiva**
>
> "En lo que atañe al teatro, estos dos años se han desarrollado en Madrid en la mayor inopia. Nada más vacuo que la producción de los autores que han usufructuado los carteles en el bienio rojo. Ni la exaltación de ideales y sentimientos populacheros, tan fáciles a despertar el entusiasmo, ha podido infundir calor en sus mentes y en sus plumas para producir una obra conmovedora o entretenida. Fárrago, al margen de toda literatura. Ni la picardía del antiguo currinche, que se daba maña para mover los muñecos escénicos.
>
> "La cartelera se ha dividido en ese tiempo entre comedias 'de circunstancias', chorreando bermellón y zafiedades, y obritas pornográficas rezumando mugre y atrevimientos. El pasto espiritual, por otra parte,

---

[3] ABC, 5-4-39, "Informaciones cinematográficas", p. 28.

[4] ABC, 8-4-39, "Cartelera Madrileña", p. 28.

que correspondía al público de milicianos y milicianas.

"Como único oasis en este desierto, han figurado algunas comedias del antiguo régimen a base de 'astracanadas' para hacer reir a la multitud.

"Y eso ha sido todo. Nada.

"Durante la Semana de Pasión suspenderán su actuación todos los teatros de Madrid. Después se reorganizarán, volviendo a sus antiguos dueños y empresarios. Las compañías sufrirán algunas transformaciones en el personal, siendo probable que algunos de los locales que hayan de funcionar en lo sucesivo sean ocupados por determinadas compañías que han actuado en la zona nacionalista.

"Todo lo referente al desarrollo teatral en el porvenir dependerá de una Junta de Espectáculos, a cuyo frente figura el ilustre poeta y dramaturgo D. Eduardo Marquina, presidente también de la Sociedad de Autores.

"En cuanto a este organismo, encargado de la administración de los derechos escénicos en todas sus manifestaciones, no se reconocerá más que a la antigua Sociedad de Autores que ha funcionado también en la zona leal.

"Se anuncia que algunos teatros pasarán a cultivar cine, citándose entre ellos a Pardiñas, Ideal, Fígaro, Fuencarral, Alcázar e Infanta Beatriz.

"El repertorio de las compañías quedará sujeto a censura, suspendiéndose, naturalmente, todo lo que se ha estrenado en Madrid en la época revolucionaria. Las obras nuevas pasarán por la fiscalización de la Junta de Espectáculos."

Al día siguiente, en el mismo diario, se leía

En el Sindicato de Autores

"Mucho nerviosismo. Fiebre de actividad inusitada, movimiento en las espaciosas salas pobladas de gente, que refleja en su rostro la alegría. Cada uno lleva su pleito, su afán, la aportación de su concurso a la obra colectiva. Felipe Yust, a quien nos dirigimos y al que rodean Julio Infiesta, Manolo Káiser y otros diligentes elementos, nos informan (sic) de la labor que les ocupa en estas horas. Se está en un período de reorganización, para lo cual se ha formado una especie de Comisión liquidadora de la desaparecida Junta de Espectáculos. Era el propósito, y así se ha logrado felizmente que la vida de los espectáculos públicos, su funcionamiento no se interrumpiera un sólo instante al advenir el nuevo y deseado régimen para dar la impresión consiguiente de no haberse interrumpido la

normalidad.

"Ello pudo realizarse por cuanto pusieron en su empeño los delegados sindicales de los teatros, cometido que todos cumplieron con el mayor acierto, organizándose bajo los auspicios de la Delegación de Propaganda dependiente del ministerio de la Gobernación. Esta Comisión organizadora, entre otras medidas acordadas, se ocupará de restituir los teatros a sus legítimos dueños, respetando sus derechos de propiedad, siempre, claro es, que no se trate de personas indeseables, sino de reconocida decencia política. Los teatros, cuya propiedad no sea reclamada, seguirán bajo la explotación de la Delegación de Propaganda, para sus fines culturales. La industria de espectáculos se constituirá dentro de un tipo sindical en la más perfecta acomodación y subordinación, desde el empresario hasta el último elemento, y se desenvolverá autonómicamente aunque bajo la tutela y el control del Estado. En cuanto a orientaciones y planes artísticos, aún es prematuro aventurar especie alguna sobre tales extremos. Lo que parece decidido es el nombrar en cada teatro un directivo escénico, cargo que, hasta ahora, fue siempre vinculado al puesto de primer actor, y que en lo sucesivo tendrá independientes funciones. He aquí lo más substancial de las impresiones que nos fue posible recoger en el Sindicato de Actores"[5].

El Sábado de Gloria la reapertura tuvo lugar en sólo tres locales: Fontalba (que programó El Divino Impaciente de Pemán, en función extraordinaria a beneficio del Auxilio Social, 6 de la tarde), Maravillas (espectáculos de Variedades a las 4 y 6,15, encabezados por los payasos Pompoff y Thedy) y Martín (a las 6,30, compañía de revistas de Anita Flores, con Mujeres de fuego, de Muñoz Román, González del Castillo y el maestro Alonso)[6]. Las normas a las que a partir de entonces hubieron de someterse los empresarios de los espectáculos públicos teatrales fueron muy semejantes a las impuestas a las salas cinematográficas:

Normas para los empresarios de los espectáculos

---

[5] ABC, 4-4-39, "Informaciones y Noticias Teatrales", p. 28; y 5-4-39, en la misma sección, p. 28.

[6] ABC, 8-4-39, "Cartelera Madrileña", p. 28.

públicos

> "Se nos ruega la publicación de la siguiente nota:
> "El Departamento Nacional del Teatro y la Música del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de la Gobernación, pone en conocimiento de los empresarios de espectáculos públicos de su competencia -Teatro, Concierto, Variedades, Circo, Music-halls, Atracciones, recitados, etc.- que para cualquier clase de actuación que pretenda realizar en Madrid se hallan obligados a presentar en el aludido Departamento, con oficinas en la calle de Serrano, 71 de esta ciudad (sic), proyectos rigurosamente detallados de dichas actuaciones, unido a la instancia correspondiente, y a los que se acompañarán listas de compañías, repertorios, plazos de duración de las temporadas, aforos y precios de las localidades, a fin de que la sección correspondiente apruebe los aludidos proyectos sin cuyos requisitos no podrán celebrarse los espectáculos citados. Con la aludida instancia se presentarán los libretos de las obras que se traten de representar, cuando éstas sean posteriores al 18 de julio de 1936 o se hayan representado durante la dominación roja, a fin de que sean examinadas por la correspondiente oficina de Censura, siempre naturalmente que no hayan sido autorizadas ya por dicha oficina en la zona anteriormente liberada. Las normas que se expresan en la presente nota son también obligatorias para los grupos de aficionados y las representaciones de carácter benéfico"[7].

Un mes después eran ya trece los teatros que se disputaban la asistencia de los espectadores madrileños. Los espectáculos programados y ofrecidos muestran a las claras cuál habría de ser la tónica teatral dominante durante las temporadas siguientes: Comedia (El refugio, de Muñoz Seca, a las 6,30 y 10,30), Chueca (anuncia el próximo estreno de Rosas de España, "espectáculo original, culto y moderno", de Mauri y el maestro Cases), Eslava (¡Mi marido está en peligro!, de Massa y Montorio -"arte, belleza, risa, frivolidad"-, con Mariano Ozores; 4, 7 y 10,30), Español (En Flandes se ha puesto el Sol, de Marquina, compañía

---

[7] ABC, 8-4-39, "Informaciones y Noticias Teatrales", p. 28.

de Anita Ademuz y Pepe Romeu, 6,30 y 10,30; anteriormente se había repuesto Malvaloca, de los hermanos Alvarez Quintero, estrenada en 1912), Fontalba (continuaba El Divino Impaciente, de Pemán; 4,30, 7 y 10,30), Infanta Isabel (Cuatro corazones con freno y marcha atrás, de Enrique Jardiel Poncela, a las 4; El nido ajeno, de Benavente, a las 6,30 y 10,30; con Isabel Garcés, Rafael Rivelles y Rafael Bardem), Lara (El rayo, 6,30 y 10,30, por la compañía cómica de Gaspar Campos), Maravillas (espectáculos de variedades a las 4,30, 6,30 y 10,30; continúan Pompoff y Thedy), Martín (prosigue Mujeres de fuego; 4, 6,45 y 10,30), Muñoz Seca (espectáculos de variedades; 4, 6,45 y 10,30), Pavón (anuncia inauguración de la temporada de revistas españolas con Las tocas, de Muñoz Román, González del Castillo y el maestro Alonso), Reina Victoria (última de Los caballeros, de Antonio Quintero; 4, 6,30 y 10,30) y Zarzuela (espectáculo de variedades de Circuitos Carcellé; 4, 6,30 y 10,30)[8].

Por lo que respecta al teatro cuyo estudio más nos interesa, transcribimos las siguientes palabras de José Monleón:

> "El Teatro Oficial de Propaganda de la F.E.T. y de las J.O.N.S. había anunciado el siguiente programa: La verdad sospechosa, de Alarcón; La vida es sueño, de Calderón, y El hospital de los locos, de Valdivieso. En el Español se abrían las puertas para que Niní Montián y Guillermo Marín desarrollaran una larga temporada. La primera obra estrenada y cuanto se dijo acerca de ella indicaban los puntos de partida del teatro oficial. De un lado estaban los clásicos; del otro, Santa Isabel de España, de Mariano Tomás, una de cuyas críticas comenzaba así: 'La empresa de nuestro primer teatro, y su primera actriz Niní Montián han tenido el acierto de escoger la obra más en armonía con la actual situación de nuestra patria, ya que toda ella es, del principio al desenlace, una exaltación de las virtudes del Imperio de los días de la toma de

[8] ABC, domingo 7 de mayo de 1939, "Cartelera Madrileña", p. 17.

> Granada y de la conquista del Nuevo Mundo' (...) El teatro oficial nacía vestido de un patriotismo grandilocuente, situado en los antípodas de toda posibilidad autocrítica. Ciertamente era una época poco apta para el equilibrio: tres años de guerra civil habían terminado y eran explicables todos los entusiasmos en la parte vencedora. Con todo, el teatro es el teatro, y la prensa estaba dando desde todos sus rincones -fotos, esquelas, noticias, listas de desaparecidos- motivos más que suficientes para que ese patriotismo hubiera aparecido en el teatro investido de cierta pesadumbre crítica"[9].

En este estado de cosas, la recuperación de los autores clásicos se debatirá entre convertirse en instrumento de propaganda política y ser una de las pocas alternativas estéticamente válidas en un panorama literario y escénico frívolo, repetitivo y, en ocasiones, de muy escasa calidad. Valgan como ejemplo los montajes que en Granada, en Valencia y en Madrid acompañaron el triunfo de las tropas de Franco.

2.2 CLASICOS EN LAS FIESTAS DE LA VICTORIA

Mediado el mes de mayo de 1939 se publicó en los periódicos españoles la siguiente disposición oficial[10]:

> "Burgos 17, 12 noche. El ministro de la Gobernación, D. Ramón Serrano Súñer, ha firmado la orden siguiente:

---

9 José Monleón, "La guerra ha terminado", en Triunfo, nº 400, 31 de enero de 1970. El artículo fue luego recogido en Treinta años de teatro de la derecha, Barcelona, Tusquets, 1971; pp. 9 a 25. Hemos citado por este último volumen, pp.18 y 19. Según los datos de que disponemos El hospital de los locos y La verdad sospechosa fueron obras escenificadas respectivamente en Madrid y en Granada en mayo y junio de 1939 (núms. 4 y 3). La primera reposición de La vida es sueño no la documentamos hasta la temporada 1939-40 (teatro Coliseum de Madrid, 1 a 3 de marzo de 1940 -nº 8-), a cargo, sin embargo, de la compañía de Ricardo Calvo. Luis Escobar y el Teatro de Falange no presentaron esta obra de Calderón ni La verdad sospechosa en Madrid hasta la siguiente temporada en el teatro María Guerrero (núms. 19 y 24).

10 ~~Levante~~, de Valencia, 17-5-39, p. 7; y ABC, 18-5-39, p. 9. El texto del primero presenta algunas variantes con respecto al segundo ("Movimiento Nacional" por "Alzamiento") que no afectan al sentido del comunicado. Se ha citado por este último.

"Alcanza la guerra el término simbólico y la victoria su más alta coronación con la entrada oficial del Caudillo en Madrid.

"España dispone la celebración solemne de este día en que la Patria siente el orgullo de su unidad, lograda por el unánime sacrificio, y ve como promesa cierta de un porvenir glorioso el desfile ante su Caudillo de un ejército triunfador y de un pueblo hecho armada milicia. Renuévanse en él, por la virtud fecundadora de una sangre heroica y creyente, las mejores glorias militares de nuestro siglo; se abren cauces inéditos para futuras empresas por el ímpetu ambicioso de una revolución nacional en marcha, y gózase el español viendo el universal reconocimiento de su nombre levantado por el Caudillo, que convirtió en Victoria el Alzamiento e hizo de la lucha incierta nuestro seguro triunfo.

"Por cuanto significa alegría nacional por la liberación de nuestras tierras y gentes y victoriosa confirmación de nuestra fe en el destino de la Patria, este día será celebrado conforme a las disposiciones siguientes:

"1º Se establece la denominación de "Día de la Victoria" para el 19 de mayo de 1939.

"Art. 2º El día 18, vigilia de la celebración, cumplirán las provincias españolas festividades religiosas, desfiles y fiestas populares en las que participen todos los hombres.

"El día 19, dedicado a la celebración en Madrid, se dará lectura en las plazas mayores de todas las ciudades, pueblos y aldeas de España a la proclama que dirigió el general Franco el 19 de julio de 1936 al tomar el mando del Ejército de Africa, y el último parte de guerra del Cuartel General del Generalísimo. A este efecto, los jefes provinciales de Propaganda, de acuerdo con los gobernadores civiles y jefes provinciales del Movimiento, velarán por que sean cumplidas las instrucciones comunicadas ya por la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda.

"Art. 3º Los gobernadores civiles, de acuerdo con los delegados de Trabajo, dictarán las oportunas órdenes con respecto a la apertura y cierre de establecimientos, jornadas de trabajo, abono de jornales y excepciones justificadas de esta disposición.

"Burgos, 16 de mayo de 1939. Año de la Victoria.- SERRANO SUÑER.

Tuvo lugar en efecto el Desfile de la Victoria en el Paseo de

la Castellana de Madrid, como culminación de los actos solemnes que celebraron el fin de la contienda. Los datos referidos al acontecimiento quedarían minuciosamente registrados en los libros de historia: bajo un cielo plomizo, en la tribuna levantada entre las calles Marqués de Villamagna y Alberto Lista, el general Varela -el único dos veces laureado- impuso al Caudillo la Gran Cruz Laureada de San Fernando. Ante ellos y las jerarquías del nuevo régimen desfilarían 250.000 hombres y 4.000 vehículos. Concluida la parada militar, una numerosísima manifestación recorrió las calles céntricas de Madrid, dando gritos de aclamación a Franco, al Ejército y a España[11].

Las fiestas populares aludidas en el decreto de Serrano Súñer incluyeron celebraciones diversas de tipo folklórico, religioso, político-militar y espectacular, referidas con detalle en la prensa diaria. No faltaron tampoco representaciones teatrales (funciones de gala y extraordinarias), que congregaron en torno a sí la actuación de grupos artísticos adscritos a organismos e instancias del Régimen recién creado. La presencia de los autores clásicos españoles -y su aprovechamiento interesado- parecía oportuna y fue inevitable. La noche del 17 de mayo tenía lugar en la plaza de San Nicolás del Albaicín granadino la que era primera puesta en escena de un autor áureo finalizada la guerra. La compañía dependiente de las Organizaciones Juveniles representó el paso de Lope de Rueda titulado El médico simple, que fue precedido por la quema de fuegos artificiales y seguido por la celebración de una concurrida verbena. Dos días después,

---

[11] Crónica de Madrid, Plaza y Janés Editores S.A., 1990; p. 440.

coincidiendo con el Desfile de la Victoria en Madrid, se estrenaba en el teatro Eslava de Valencia el montaje de El mejor maestro amor, o la niña boba, comedia de Lope de Vega representada por la compañía de Milagros Leal y Salvador Soler Mari. La obra se mantuvo en cartel hasta el miércoles 24 de mayo, en funciones diarias de 6,30 y 10,15 (excepto las jornadas de estreno y despedida -10,15 y 6,30 respectivamente) y, pese a la calidad de sus intérpretes, pasó prácticamente inadvertida en los anuncios y comentarios de la prensa valenciana.

Hubo de ser en los teatros madrileños donde las fiestas de la Victoria alcanzaran una resonancia especial. Para ellos se había decretado la celebración (desde el lunes 15) de una Semana Teatral de Homenaje al Glorioso Ejército Español, durante la cual fue leída en todos los locales una proclama difundida por la Delegación Nacional de Teatros, firmada por su secretario, camarada Ramón Escortado:

> "No hace todavía dos meses que gentes españolas de este Madrid maravilloso vivían, si tal cosa es vivir, en un lamentable gozo de espera. No hace todavía dos meses, las gentes españolas, que entonces era toda España los que estábamos allá, vivíamos la tremenda hermosura de saber esperar.
>
> "Hoy, en la primavera, el Ejército español, raíz y flor de la Patria, enfila en alto las banderas victoriosas al paso alegre de la paz de Franco.
>
> "Para llegar a esto, para que la tremenda hermosura de nuestro deseo y el angustioso gozo de vuestra esperanza se consumase, ha sido preciso que el Ejército Español, nervio y sangre de España, entre el sol de Extremadura y las nieves de Teruel y de los Pirineos, durante tres años viviera, y esto sí que es vivir, en el simpar y la coyuntura de la victoria o de la muerte.
>
> "Gracias a los soldados españoles vivís y estáis aquí, dueños de vuestra voluntad y vuestra hacienda. Gracias a ellos podemos unirnos todos en esta dulce hermandad del teatro, que en el amanecer de España volverá a renacer. Por eso el teatro de Madrid, que es como decir el teatro de España, deudor de vida y honra al soldado español recoge hoy vuestro aplauso y lo

> entrega entero a estos heroicos muchachos que están junto a vosotros, sentados entre vosotros, gozando después de haber ganado la victoria al cabo de tres años de vivir la coyuntura del triunfo o de la muerte.
>
> "Y así en pie: ¡Viva el Ejército español! ¡Viva Franco! ¡Arriba España!"[12].

Autoridades e invitados especiales señalaron con su presencia lo excepcional de las funciones organizadas para celebrar acontecimientos de semejante envergadura. ABC consignaba el 18 de mayo de 1939:

> "Dentro de pocos días hará su presentación oficial en Madrid el Teatro Nacional de la F.E.T. y de las J.O.N.S., con una representación extraordinaria del auto sacramental del maestro Josef de Valdivieso, titulado 'El hospital de los locos'.
>
> "Esta joven y aguerrida agrupación, orientada hacia las más audaces normas escenográficas y espectaculares, y enraizada en la más noble y auténtica tradición teatral española, ha venido actuando durante un año por las capitales de la España liberada.
>
> "Más de 300.000 espectadores han presenciado sus representaciones, y en todos ellos ha prendido la ilusión y la esperanza de un nuevo teatro español"[13].

Al día siguiente, la referencia, encabezando la sección de "Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero", era ya concreta:

> "El teatro de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., que con tanto acierto dirige Luis Escobar

---

[12] Levante, 17-5-39, p. 7.

[13] ABC, 18-5-39, "Informaciones y noticias teatrales", p. 17. El hospital de los locos había sido representado por primera vez el 25 de julio de 1938 en la plaza del Enlosado, de Segovia, frente a la Catedral. El grupo de intérpretes estaba dirigido por Luis Escobar y contaba con la colaboración plástica de José Caballero. No tenían aún nombre. La simple práctica de recuperación de los clásicos (iniciada ya por La Barraca) se transformó pronto, en un clima de fervor patriótico y religioso, en tarea de propagación política e ideológica. El grupo se constituyó como Teatro Nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S. y añadió a su repertorio La vida es sueño y La verdad sospechosa. Cfr. César Oliva, El teatro desde 1936 (Madrid, Alhambra, 1989), capítulo I, "El teatro en España durante la Guerra Civil"; pp. 12 a 14 ("No sólo la filosofía de La Barraca sino también determinadas formas del grupo lorquiano fueron imitadas por el mismo Escobar. Este impulsó también un teatrito de similar corte popular del anterior, llamado La Tarumba" -p. 14-).

> y Kirkpatrick (sic) dará una representación en el teatro Capitol, con motivo de las fiestas de la Victoria, el próximo lunes. Están invitadas las autoridades y se pone parte del billetaje a la venta en taquilla. Se representará el auto sacramental del maestro José Valdivieso 'El hospital de los locos'. Como es sabido, el autor de 'El poema de San José' es la figura que enlaza el teatro de los autos primitivos con los autos sacramentales de Calderón"[14].

El sábado 20, en la misma sección, Luis Araujo Costa firmaba una breve semblanza del autor, "uno de nuestros poetas más preclaros de fines del siglo XVI y comienzos del XVII", semblanza que finalizaba glosando la excelencia e idoneidad de la obra que dos días después iba a ser representada:

> "Como puede verse, Luis Escobar y Kirkpatrick y los beneméritos que con él forman el Teatro nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., se proponen hacer revivir entre nosotros la más genuina tradición dramática española, a la vez popular y selecta, como expresión de un sentimiento religioso que da a esta especie de teatro carácter de alta cultura"[15].

La función ("de gala extraordinaria", según rezó la cartelera del domingo 21) tuvo lugar, efectivamente, el lunes día 22 de mayo, a las 10,30 de la noche, en el teatro-cine Capitol, de la Gran Vía, comenzando el espectáculo con una actuación de la Masa Coral de Madrid y de la Orquesta Clásica que, con intervención de la soprano solista Consuelo Obregón y bajo la dirección del maestro Benedito, interpretaron obras de Haendel (el Mesías), Bach y Gounod. Ese día los pases de la película Furia (con Sylvia

---

[14] ABC, 19-5-39, "Informaciones y noticias teatrales", p. 37.

[15] ABC, 20-5-39, "Informaciones y noticias teatrales", p. 29.

Sidney y Spencer Tracy -4, 6,30 y 10,30-) quedaron obviamente interrumpidos. El martes 23 apareció en ABC la crítica de la obra, firmada también por Araujo Costa; era una nueva y entusiasta reseña de los valores espirituales y literarios de la pieza, una introducción al modo de hacer de la compañía oficial:

> "¿Cómo ha sabido interpretar y realizar sobre la escena el Teatro de la F.E.T. y de las J.O.N.S. esta joya preciada de nuestro Siglo de Oro? Pues con la más acusada modernidad, palabra que en su sentido verdadero indica tradición, es decir, entrega de esencias espirituales de unas generaciones a otras. Luis Escobar y Kirkpatrick sabe que el teatro significa algo que se refiere siempre al sentido de la vista y a la sensación de ver y que no hay arte escénico en armónica integridad si a él no concurren todas las bellas artes: la pintura, la música, el ritmo de la danza, la corriente de la visualidad decorativa..."[16].

Son éstas las primeras noticias que sobre la reposición de teatro clásico, finalizada la Guerra Civil, hemos podido recoger de la prensa coetánea. Levante de Valencia aludió a la representación madrileña, como ABC hizo mención de la celebración granadina y del buen hacer de la compañía de comedias Soler-Leal en el Eslava valenciano: "Indiscutiblemente estamos ante una ráfaga digna", escribía un anónimo comentarista matritense[17].

---

[16] ABC, 23-5-39, "Informaciones y noticias teatrales", p. 19.

[17] Levante, 17-5-39, p. 7; y ABC, 18-5-39, p. 10, y 23-5-39, "Notas Teatrales", p. 19. En números posteriores la pequeña sección viene firmada por Arozamena.

2.3 LOS CLASICOS EN EL PANORAMA TEATRAL DE LOS AÑOS CUARENTA

La esperanza "de un nuevo teatro español" de que hablara el comentarista de ABC del 18 de mayo pronto se iba a convertir, sin embargo, en una rutina de ambiciones empresariales y en un teatro de consumo y evasión que mereció de la crítica posterior (y aun de la coetánea) juicios valorativos muy duros. Es cierto que no faltaron ni autores ni obras de calidad. Fueron los menos. La entrada de buenas obras extranjeras se vio siempre dificultada por la censura. Los clásicos grecolatinos y europeos no fueron presencia frecuente en nuestras tablas (catorce montajes documentados de obras de Shakespeare entre abril de 1939 y agosto de 1949). Sólo los clásicos españoles mantuvieron un ritmo estable de puestas en escena. Según intentaremos ilustrar más tarde, éstas se caracterizaron a nuestro juicio por tres rasgos comunes, uno de los cuales ya hemos adelantado: 1º) fueron utilizadas como vehículo de expresión de los valores morales y políticos del Régimen -o en todo caso, buena parte de sus promotores y críticos así las interpretaba-; 2º) congregaron en torno a sí -las más de las veces- a los profesionales más cualificados en actuación, dirección y escenografía; y 3º) pese a su calidad estética por encima de lo que era normal y su consideración oficial, fueron representaciones minoritarias y de corta duración en cartelera. Las dos primeras características se derivaron de que fueran organismos dependientes de la Administración los que sufragaran en todo o en parte los gastos de montaje (frente a la precariedad de medios de muchas empresas

privadas). La tercera dependió de los hábitos del espectador español en general y del madrileño en particular: frente a una producción dramática destinada al consumo inmediato en salas frecuentadas por determinadas clases sociales (para las que el teatro era un acto de relación pública y un mero medio de fácil esparcimiento), la reposición de los clásicos áureos se entendió como un acontecimiento cultural, como un acto de adoctrinamiento histórico, moral y político y, en ocasiones, como un banco de pruebas bien para montajes espectaculares, bien para tímidos intentos renovadores.

2.3.1 DEL TEATRO CONVENCIONAL A LA COMEDIA BURGUESA

El panorama del teatro español en la más inmediata posguerra pronto se encontró constreñido de una parte por la abundante legislación normativa sobre espectáculos públicos; de otra, por el rápido éxito de lo que Juan Ignacio Ferreras ha dado en llamar "teatro convencional", cuyos más conspicuos representantes fueron Adolfo Torrado y Leandro Navarro.

Las disposiciones que afectaron a la producción y representación de obras dramáticas no se hicieron esperar. Aquella por la que se establecía la "censura oficial en las obras teatrales, líricas y partituras musicales" se publicaba el 15 de julio de 1939. La Ley de Unidad Sindical de 26 de enero de 1940 regulaba la afiliación necesaria para que las gentes del teatro se pudieran contratar. Finalmente la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo (1 de marzo de 1940) marcaba sin duda

posible los límites ideológicos del nuevo régimen. Así las cosas y en palabras de César Oliva, "los autores y actores que habían hecho una importante labor propagandística desde la retaguardia se convierten en las figuras más representativas del teatro español. Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Fernández Ardavín, Joaquín Alvarez Quintero, entre los autores; Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa, Cayetano Luca de Tena, Niní Montián, Guillermo Marín, entre los actores y directores. Un importante grupo de dramaturgos, aquellos que desde San Sebastián elaboraron el periódico humorístico La Ametralladora, vuelven a Madrid para continuar unas trayectorias que les llevarían al teatro en corto plazo. Los autores desaparecidos, bien por las balas (Muñoz Seca) o por la edad (Serafín Alvarez Quintero) se convierten en modelos y son llevados al altar de la escena con el consiguiente beneficio de sus herederos. Y en ese río revuelto de propuestas lo más inmovilistas posible se van a producir ganancias en el sector más inverosímil, populista y hortera. El dúo Leandro Navarro/Adolfo Torrado se separa; el segundo acierta con la más espectacular fórmula de captación del público de postguerra. Puebla el escenario de criadas que mantienen a sus señoritos arruinados, bodas entre amo y criada, viudas que se enfrentan con sus hijas por conseguir maridos acaudalados, ricos indianos que remedian los problemas económicos, y amorosos, de sus pobres hermanos, etc, etc (...). Son todas comedias que responden a un inicial teatro para menores, no ya de edad sino de inteligencia. Torrado, con todo, no es más que el autor que concitó mayor éxito de una generación que insistía en similares esquemas de

proyección popular"[18]. Las escuetas palabras de Ferreras bastan para completar la caracterización del género:

> "Son obras falsamente humorísticas, donde el chiste reemplaza al humor, de burda y amanerada tramoya, temas convencionales y siempre en la frontera del pasatiempo inartístico. Sin duda, toda postguerra necesita un teatro sin problemas, pero en este caso, la diversión ofrecida y producida fue de muy baja calidad. Y lo que es peor, creemos firmemente que este subteatro, el de más larga duración en España, ha maleducado a generaciones enteras de españoles"[19].

Un teatro pues, que, lejos de cualquier tipo de compromiso, evita cuidadosamente toda referencia a una circunstancia desoladora. El teatro de lo sabido en expresión de Monleón, para quien "en este escapismo, enraizado en una situación angustiosa, en esta brutal disociación entre realidad y teatro, entre hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en espectador, tendríamos ya una de las características fundamentales del teatro español contemporáneo, establecida, justamente, cuando parecía más difícil (...). El teatro no era una búsqueda, no nacía para iluminar lo que estaba en penumbra, para descubrir lo que había detrás de la fachada, para profundizar en el hombre y hacerle coherente ante sí mismo. El teatro, por el contrario, era como un refrán, una variante sobre la obra de siempre, un pasatiempo que podía afrontarse sin el más mínimo riesgo de ser inquietado"[20].

---

[18] César Oliva, op. cit., capª II, "El teatro de los vencedores"; pp. 70 y 71.

[19] Juan Ignacio Ferreras, ~~El teatro en el siglo XX (desde 1939)~~. Madrid, Taurus, 1988 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, nª 25); p. 13.

[20] Monleón, op. cit.; pp. 13 y 15.

Nadie mejor, sin embargo, que Alfredo Marqueríe para brindarnos la sustancia de un teatro insustancial:

> "Cuando se levanta el telón suena el timbre de un teléfono y hay unos criados que explican con toda minuciosidad quiénes son todos y cada uno de los personajes que van a entrar inmediatamente, y qué asunto es el que les congrega allí (...). Se trata en la mayoría de los casos, de un asunto de familia, de un enredo matrimonial o de una complicación económica -herencia o bancarrota-, que sólo interesa a los protagonistas; pero que en casi ningún caso tiene categoría ni rango para ser llevado a la escena.
>
> "Hay temas, ardides y recursos teatrales tan resobados y gastados ya, que no se comprende cómo todavía nuestros comediógrafos se atreven a utilizarlos. Ningún autor que se estime puede aprovechar elementos de este catálogo que insertamos a continuación..."[21]

El catálogo en cuestión no tiene desperdicio y reúne sistemáticamente todos los defectos de un teatro antidramático ("La acción no sucede en la escena, sino que se nos refiere cómo ha sucedido. Los tipos no se definen por sus actos, sino por lo que otros dicen de ellos") y cuajado de tópicos y fórmulas interpretativas ("Todos los personajes lloran o todos los personajes gritan o se insultan... Hay un tipo que se golpea muchas veces la cara con la mano y dice sordamente, con voz cavernosa: '¡Soy un miserable, soy un miserable, soy un miserable, soy un miserable!'"). Las soluciones propuestas a tanto desmañamiento se cifran ante todo en una dignificación de la creación literaria sobre la que poner en pie una representación teatral:

> "El autor debe ser un hombre culto, fino, de buenas letras. Al corriente de la literatura nacional y

---

[21] Alfredo Marqueríe, ~~Desde la silla eléctrica~~. Madrid, Editora Nacional, 1942; pp. 43 y 44.

> extranjera, con la experiencia o la intuición suficientes, con el mundo necesario para saber reflejar el ambiente que quisiera expresar en sus obras. Debe poseer una excelente imaginación para idear asuntos nuevos y un absoluto dominio del idioma, del que es cátedra el tablado escénico. No puede ignorar que uno de los elementos esenciales en la creación teatral es el estudio de los tipos, el cuidado de los caracteres; porque las criaturas escénicas, como los seres humanos, acomodan sus acciones y sus reacciones a una línea lógica de pensamiento y de temperamento. Y todo el que no reúna estos requisitos mínimos está incapacitado para una misión literaria y educativa, de recreo y de arte, que tiene más importancia y responsabilidad de lo que comúnmente se cree. Halagar el mal gusto de ciertas colectividades humanas con disparates, ordinarieces, groserías o truculencias no es obtener patente de autor teatral"[22].

El nuevo teatro "literario" que con ecos inequívocamente moratinianos reclamara Marquerie se concretaría, mediada la década de los cuarenta, en una serie de autores, algunos de los cuales ya habían iniciado su andadura dramática con anterioridad a 1936. Teatro "ilustrado" para Monleón en el que "el autor no es contemplado como un creador implicado en un proceso social, político, filosófico y estético, sino como un artesano que puede construir zafias o refinadas comedias, según su talento y su cultura"[23]. La comedia burguesa se puso así en marcha. Era una dramaturgia que contaba con el magisterio de don Jacinto Benavente, premio Nobel en el ya lejano 1922, y cuyas veleidades republicanas le habían costado el silenciamiento acabada la guerra. Una dramaturgia de piezas bien construidas, correctamente escritas, con un punto de intención crítica que nunca rebasase

---

[22] Marquerie, op. cit.; pp. 45 y 46.

[23] Monleón, op. cit.; p. 46. La cita corresponde originariamente al artículo "Mientras arde el mundo", aparecido en Triunfo, nº 401, 7 de febrero de 1970.

la sátira de costumbres o la lección moralizante, salvaguardando los pilares básicos de la estructura social y política establecida. La comicidad fue la tendencia dominante (al menos en un principio) dentro del grupo de autores adscrito al nuevo teatro, aunque no faltaron quienes cultivasen el "drama de tesis o drama serio en donde plantear problemas morales, problemas de conciencia e, incluso, aunque en menor medida, problemas sociales, cierto que restringidos a una sola clase (la burguesa) y casi siempre en conexión con la moral individual o de grupo. No falta tampoco el drama histórico, o a lo menos, inspirado en la historia, utilizado para hacer propaganda de unos valores y principios espirituales o nacionales, considerados de validez general e intemporal, o para sacar lecciones que sirvan para el presente, o, simplemente, como pretexto para un espectáculo suntuoso por la escenografía o la guardarropía"[24]. Encabezada por Pemán, la nómina de autores de este teatro burgués ilustrado agrupa algunos de los nombres más significativos del teatro español de posguerra: Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo, José López Rubio y Víctor Ruiz Iriarte, entre otros.

El teatro español de los años cuarenta cumple así una primera trayectoria, desde unos simples propósitos de diversión gratuita hasta unos primeros atisbos de regeneración estética en los que no falta, sin embargo, el repunte de un proselitismo ideologizador ya manifestado con creces (según hemos adelantado) en las representaciones de teatro clásico.

---

[24] Francisco Ruiz Ramón, ~~Historia del Teatro Español. Siglo XX.~~ Madrid, Cátedra, 1989; octava edición, en "Crítica y Estudios Literarios"; pp. 298 y 299.

2.3.2 EL TEATRO CLASICO: PROPAGANDA IDEOLOGICA Y CALIDAD ARTISTICA

César Oliva ha descrito con bastante exactitud la que fue (tras un propósito de evasión) primera y principal función social del teatro de posguerra: la ideologización, es decir, la tarea de proporcionar al régimen salido de la Guerra Civil una ilustración, una imagen estética adecuada para la transmisión de sus valores políticos y morales. Sin olvidar el estreno y reposición de obras históricas o pseudo-históricas cuya significación se considerase oportuna, el teatro español de los Siglos de Oro tuvo, en este intento, una especial importancia.

Pasados los primeros meses de efervescencia patriótica, en los que la compañía de Niní Montián y Guillermo Marín estrena en el Español Santa Isabel de España, de Mariano Tomás -11 de octubre de 1939- (a la que aún seguirían títulos tan rotundos como La mejor reina de España -Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, 1939-; Y el Imperio volvía -Ramón Cué, 1940-; Por el Imperio hacia Dios -Luis Felipe Solano y José María Cabezas, 1941-, etc), el teatro político sustentado en los principios falangistas comienza a desaparecer paulatinamente de las carteleras, por lo que se refiere tanto a autores y a obras como a número de representaciones. Así las cosas, el peso principal de la tarea ideologizadora recayó sobre el teatro áureo:

> "En la postguerra, los clásicos siguieron utilizándose como idóneo referente intelectual de pasadas épocas gloriosas. Sacar a los escenarios a nuestros viejos héroes, impartiendo paz desde un orden determinado, podía ser segura receta. Para promocionar

> los textos clásicos, y para que su proyección fuera trascendente, se requería un presupuesto especial; no podía olvidarse que los clásicos iban a tener nuevas funciones en su lanzamiento"[25].

Apenas un año después de terminada la Guerra, la utilización política de los clásicos daba ya frutos tan ilustrativos como el de la trilogía simbólica que Felipe Lluch presentó bajo el título conjunto de El espectáculo de la España Una, Grande y Libre, que comprendía las llamadas Loa Famosa de la Unidad, Comedia Heroica de la Libertad y Farsa Alegórica de la Grandeza de España (núms. 16 y 27), tres piezas compuestas con arreglo a la técnica dramática de los autos sacramentales y de las farsas clásicas. Marqueríe las glosó en los siguientes términos:

> "Fragmentos de obras de Calderón, de Juan de la Cueva, de Lope de Vega... Versos del Romancero, fondos musicales de los siglos XVI y XVII, sirvieron a este gran escritor y animador del teatro que era Felipe Lluch, para componer su admirable y maravillosa trilogía, donde la transcripción de los trozos escogidos rayaba a la misma altura de las interpolaciones y donde la sutura entre los textos era tan delicada y tan sutil que nadie percibía dónde uno acababa y dónde comenzaba otro. Lluch supo dar a los versos, al vocabulario, al hilván técnico de las escenas, al juego de artificios y al juego alegórico y metafísico y metafórico, el tono y el estilo mismos del teatro clásico, en el que se inspiraba (...).
>
> "Por su pureza artística, por la grandeza poética y simbólica con que el amor nacional y la exaltación de nuestra historia se muestran y cantan a lo largo de sus escenas, por la atrevida y rotunda modernidad escénica de la presentación, en la que se conjugaron los más nuevos hallazgos de la escenografía -por ejemplo, los términos de altura sustituyendo a los de profundidad-, por el valor de exaltación y propaganda del espectáculo, dijimos ante el estreno de la trilogía de Lluch cómo éste era el camino cierto y la lección fecunda donde se debieran inspirar cuantos aspiran honradamente a la renovación de nuestro teatro y a la

---

[25] Oliva, op. cit.; p. 75.

reeducación del gusto del público"[26].

Dos hechos tuvieron entonces especial importancia en la recuperación y montaje del teatro clásico[27]. De un lado, la transformación del Teatro de F.E.T. y de las J.O.N.S. en los Teatros Nacionales Español y María Guerrero (temporada 1940-41), dedicado el primero a la reposición de los clásicos y el segundo -bajo la responsabilidad de Escobar y Pérez de la Ossa- al estreno de los contemporáneos; de otro, el acceso a la dirección del Español de Cayetano Luca de Tena (Sevilla, 1917), tras una breve gestión de Manuel Augusto García Viñolas (quien poco después se haría cargo del noticiario cinematográfico NO-DO) y luego del paso de Felipe Lluch[28], quien, sobre su tarea administrativa y de dirección artística, adaptó a la escena muchos de los textos representados, entre los que (aparte de la trilogía mencionada) cabe aludir a un montaje de La Celestina (noviembre-diciembre de 1940, con dirección de Luca de Tena -nº 23-), a Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega (enero de 1941 -nº 26-), a la triunfal representación de Las mocedades del Cid, de Guillén de Castro (marzo y abril de 1941, dirigida por él mismo -nº 21-), y a los textos de Shakespeare Falstaff y Las alegres comadres de Windsor (junio de 1941 -nº 25-). De Las mocedades del Cid se publicaría en el diario Informaciones, el 2 de abril de 1941, sin firma alguna, la siguiente nota -tan

---

[26] Marquerie, op. cit.; p. 172.

[27] Cfr. Oliva, op. cit.; pp. 75-76 y 93 a 96.

[28] Antiguo colaborador de Rivas Cherif que había sido durante la contienda miembro del Club de Autores de Teatro de Arte y Propaganda. Directivo del Sindicato Nacional del Espectáculo, pasó pronto a la dirección del Español. Su temprana muerte dejó inconclusos varios proyectos.

expresiva- sobre la significación de la obra en el segundo aniversario de la Victoria:

> "Obra exaltadora de nuestros auténticos valores imperiales, de la nobleza y del heroísmo que encarnaron en el personaje inmortal, símbolo de nuestra Patria, Las mocedades del Cid constituye la pieza más adecuada, por su inspiración y por su oportunidad escénica, para el actual momento de España, en especial para enseñanza y devoción de las juventudes.
> "La representación de Las mocedades del Cid, que alcanzó un justo y merecido éxito, sirve también de modelo y ejemplo para cuantos de verdad deseen un impulso ascensional en nuestra escena contemporánea"[29].

Los once años de labor de Luca de Tena al frente del Español[30] sirvieron, por su parte, para poner en marcha un ambicioso programa de funciones en el que junto a los clásicos españoles y Shakespeare estuvieron presentes Leandro Fernández de Moratín (El sí de las niñas), Víctor Hugo (Ruy Blas), el Duque de Rivas (Don Alvaro o la fuerza del sino), Tamayo y Baus (Un drama nuevo) y autores contemporáneos (Buero, López Rubio, Priestley, Claudio de la Torre...):

> "La gran mayoría de los clásicos dio al español un toque especial de prestigio cultural, desgraciadamente separado del resto de programaciones de teatros comerciales. El Nacional podía acometer extensos repartos, grandes decorados y un gasto en definitiva impensable para las compañías al uso. Pero no es el factor económico el que queremos destacar aquí, sino el ideológico. Las siguientes palabras de Cayetano Luca de Tena, referidas a los autos sacramentales, podrían extenderse a los clásicos para medir el poder de los Nacionales con ellos. Montarlos supone 'un regalo que se debe hacer a los realizadores teatrales en los momentos señalados (...). Lujo teatral que

---

[29] Informaciones, 2-4-41, p. 3ª. A la representación asistieron el Caudillo, su esposa, autoridades y jerarquías del Movimiento.

[30] 1942-1952. Entre esta última fecha y 1955 Luca de Tena dirigió una compañía propia ("La Máscara"); más tarde viajó a América y trabajó en Brasil, en Portugal y en Colombia, en donde se hizo cargo de una Escuela de Arte Dramático.

> podemos permitirnos los españoles en recuerdo de un pasado esplendor (...). No se piensa en las taquillas, ni en recaudaciones, ni en duración en los carteles. No tiene siquiera el riesgo de un estreno normal. Se sabe de antemano que su trama y sus palabras van a ser aceptadas sin discusión; que ningún crítico se atreverá a aventurar reparos de construcción ni de lenguaje a don Pedro Calderón ni a Josep de Valdivieso'"[31].

No obstante los testimonios aducidos y la más que comprensible parcialidad del momento, es evidente que en el programa de Luca de Tena subyacía además un propósito de ejemplaridad artística, escénica e interpretativa: el mismo que la crítica más consciente -siempre representada de manera emblemática por Alfredo Marquerie- había venido reclamando con asiduidad desde 1939[32]. No en vano, este cronista del teatro español se refirió en dos de sus libros coetáneos (Desde la silla eléctrica, Madrid, Editora Nacional, 1942; y En la jaula de los leones, Madrid, Ediciones Españolas, 1944[33]) a los trabajos del Español y del María Guerrero con la expresión "teatros ejemplares": "sombras gratas en el páramo, oasis en el desierto", cuya labor compensaba y reconfortaba "de todos los padecimientos sufridos en estos años de crítica. Los reparos y

---

[31] Oliva, op. cit.; p. 76. Las palabras de Luca de Tena son posteriores en el tiempo a la época que tratamos. Fueron publicadas bajo el título "Los autos sacramentales y el director de escena", en el número 5 de la revista Teatro (marzo de 1953). Sirven, sin embargo, para ilustrar una forma de pensar sobre el teatro clásico ya perfectamente identificable en la década anterior. Cfr. más adelante capítulo 3.3.

[32] Cfr. -entre otras igualmente significativas- la opinión que expresara Luis Araujo Costa desde las páginas de ABC (26-4-40, p. 19) con motivo de la reposición de La cena del rey Baltasar en el teatro María Guerrero bajo la dirección de Luis Escobar (nº 10): "...La representación... ha constituido anoche un buen ejemplo teatral y social muy a tono con la cultura, el arte y las tradiciones de buen gusto que imperan en el nuevo Estado... El novísimo espectáculo de las viejas comedias... no ha de ser un teatro más en la vida madrileña... El comisario nacional del Teatro, Luis Escobar... se propone desenvolver un plan de trabajo, como de estudios superiores, con las corrientes más modernas y tradicionales de la cultura... El teatro sirve para eso: para realzar las obras maestras con los prodigios del color, la línea, la música, el ritmo, la danza, el movimiento, la luminotecnia, los estilos pictóricos, todo ello en perfecta armonía...".

[33] Ambos de consulta fundamental; particularmente útiles en el estudio del teatro clásico por la gran cantidad (y minuciosidad) de los datos aportados sobre las condiciones técnicas y artísticas de estrenos y reposiciones.

objeciones que hemos tenido que oponer a la interpretación o a la concepción escénica de las obras presentadas en ambos teatros han sido tan leves e insignificantes , que apenas guardamos recuerdos de ellas"[34].

En cualquier caso, el cambio de la circunstancia histórica hizo que la labor ideologizadora perdiera paulatinamente su razón de ser en las representaciones de teatro clásico. Concluida la II Guerra Mundial (y aún antes, cuando ya la derrota del Eje era cierta) el régimen de Franco iniciaba un lento y gradual abandono (por lo menos una sensible moderación) de sus fundamentos políticos más radicales, bien fueran de corte falangista o tradicionalista. La guerra fría y el visceral anticomunismo de las autoridades españolas propiciaban una oportunidad de acercamiento a las potencias aliadas, que no se cumpliría, sin embargo, hasta la década siguiente. De manera lenta, perceptible unas veces sí y otras no en la crítica (que sigue celebrando las excelencias patrióticas de nuestra tradición áurea), los clásicos empezaron a abandonar su papel de tribuna catequizadora. En la segunda mitad del decenio, con una España que busca a toda costa un hueco en el nuevo orden internacional y una supervivencia económica a duras penas mantenida entre la autarquía y el extraperlo, cualquier referencia al Imperio era ya anacrónica. Seguirá habiendo en cartelera espectáculos patrióticos (no desaparecerán definitivamente hasta los cincuenta). Los clásicos, sin embargo, irán disminuyendo progresivamente su ligazón con tales

---

[34] Marquerie, Desde la silla eléctrica; p. 172. Abundando en idénticos planteamientos, cfr. Monleón, op. cit.; pp. 29 y 30.

propósitos extradramáticos para asumir cada vez más una naturaleza de modelo teatral, de escuela de buen hacer y de buenas formas. En los años finales de la década asomaron, no obstante, los peligros que tal actitud conllevaba. Abandonada poco a poco la primera misión que se les había encomendado, las representaciones de teatro clásico (antiguo, español y europeo) tendieron cada vez más a convertirse en un rutinario museo de correctas maneras estéticas y dramáticas. Así lo subrayan los testimonios, una vez más, de José Monleón y César Oliva:

> "Año tras año se ha tendido a una solidez aparatosa, al prestigio 'culturalista' de los textos, sin llevar adelante un verdadero proceso estético e ideológico. No existe después de tantos años, una escuela, un estímulo, que resulte de la labor realizada. Los actores son intercambiables y los directores sustituibles sin ningún descalabro (...). Se han superado, desde luego, las jornadas patrióticas de Niní Montián y de los estrenos de textos de muy heterogéneo valor. Escobar y Cayetano Luca de Tena garantizan, si no pasión, pulcritud. Una pulcritud que quizá cumple un importante papel en tiempos en que, en otros teatros, atruena la voz del apuntador o suegras y yernos libran una inacabable batalla cómica. Pero que, al mismo tiempo, por la falta de un proceso interno, está condenada, a la larga, a la inmovilidad"[35].

> "Estos clásicos, pues, pese a los esfuerzos de sus montajes, celebrados por la crítica y un buen número de opiniones de la época, no tenían otro objetivo que presentarlos de la manera más digna, sin planteamientos previos sobre el sentido de su puesta en escena contemporánea (lo que sí había ocurrido en la más inmediata posguerra). De otra forma no se pueden entender las cifras. Treinta y cuatro clásicos en once temporadas dan una media de tres y pico por año, que, sumados a los casi dos contemporáneos por idéntico tiempo, son muchos montajes con escaso espacio para su preparación. Lo que conduce a la manejada idea de los clásicos como piezas de museo,

---

[35] Monleón, op. cit.; pp. 48 y 49.

tocados lo mínimo en su adaptación, presentados con el polvo de los siglos"[36].

La crítica coetánea incidió con especial frecuencia en este punto, que llegó a convertirse en uno de los rasgos más característicos del teatro clásico representado en esta década y en la siguiente. Frente a una posibilidad de recreación textual, se impone un criterio purista en el que sólo tienen cabida mínimas transformaciones, consideradas imprescindibles. A propósito del estreno de La discreta enamorada de Lope en el teatro Español (6 de octubre de 1945 -nº 65-) escribía Alfredo Marquerie:

> "Gran acontecimiento escénico el de la presentación de la compañía en el teatro Español con la representación de la famosa obra de Lope de Vega 'La discreta enamorada', revisada tan cuidadosa como inteligentemente por el docto investigador y erudito don Agustín González de Amezua. Respetando el texto del 'Fénix', ha huido el adaptador de atrevidas y a menudo inaceptables refundiciones para limitar su labor a la corrección de vocablos y eliminación de frases poco inteligibles en nuestros días.
>
> "Así pudimos saborear anoche la versión íntegra de la obra, con auténtico placer de resurrección arqueológica, ayudados por los admirables decorados de Burmann -perfectos de color, de arquitectura y de ese difícil logro que es el clima luminoplástico- y por los trajes diseñados por Emilio Burgos, trasladados deliberadamente a la época de Felipe IV, 'guardainfante y valona, que inmortalizaron los pinceles de D. Diego Velázquez'"[37].

Con su carga de prestigio histórico, ideológico y artístico escrupulosamente respetada, las representaciones de teatro

---

[36] Oliva, op. cit., p. 77. Téngase en cuenta que este autor considera en el número de los clásicos a los autores de repertorio del siglo XIX. El paréntesis y la marca de la frase anterior son nuestros.

[37] ABC, 7-10-45, "Informaciones y Noticias Teatrales", p. 23.

clásico proyectarían en el decenio siguiente su valor de modelo escénico, acentuándose sin embargo -ya en las primeras temporadas- algunas de las deficiencias nacidas al socaire de una cierta rutina escénica; así apunta César Oliva:

> "Los clásicos sirvieron, en general, a un objetivo de cultura oficial. La ausencia de escuelas, de técnicas que enseñar, aseguran la endeblez del invento. Un saco de títulos y estilos sin orden ni, lo que es peor, proyección posterior. ¡Cuántas veces hemos oído muchos años después la falta de soluciones para el problema de decir el verso y la falta de tradición en montar a nuestros clásicos! El Español en ese momento, aunque no sea en absoluto el único responsable, ya que el problema es añejo, sí es culpable de haber obviado la futura proyección de su trabajo con los clásicos, en beneficio de su oportuna utilización"[38].

2.3.3 UN TEATRO MINORITARIO Y OFICIAL

El teatro clásico jugó, como hemos visto, un importante papel en la vigorización ideológica y en la renovación estética de la escena española de los cuarenta; cuando menos, contribuyó al mantenimiento de un tono de dignidad y decoro que era muy difícil esperar de otro tipo de producciones. Ello, sin embargo, no debe llevarnos a conclusiones erróneas en cuanto a su presencia real sobre los escenarios. En el conjunto total de montajes llevados a cabo, el teatro clásico es (como tal vez no podía ser de otra forma) decididamente minoritario, correspondiendo la mayor parte de las obras escenificadas a comedias y autos españoles del siglo XVII, con una discreta

---

[38] Oliva, op. cit.; p. 77.

lista de títulos de Shakespeare (siempre presente en los teatros españoles desde 1941), una más que exigua concurrencia de clásicos franceses y grecolatinos y las representaciones puramente anecdóticas basadas en dramaturgias de textos medievales y bíblicos.

Una comparación de proporcionalidad entre el total aproximado de obras representadas y aquellas que pueden incluirse en los tipos de teatro cuyo estudio nos hemos propuesto, arroja los siguientes resultados, detallados por temporadas.

El espacio de tiempo comprendido entre abril y agosto de 1939 fue, pese a las miserias de toda índole de la posguerra, particularmente fecundo en las salas madrileñas. Muñoz Seca, Leandro Navarro, los hermanos Alvarez Quintero y los títulos de zarzuela y género chico coparon durante ese año la mayor parte de las carteleras, prolongando su hegemonía durante toda la temporada siguiente. De los aproximadamente 136 montajes distintos que hemos documentado para Madrid (con algunas noticias referidas a provincias[39]) sólo seis (un 4,4 %) corresponde a títulos clásicos: tres autos (La cena del rey Baltasar, nº 1; El hospital de los locos, nº 4; Del pan y del palo, nº 6), un paso (El médico simple, nº 2) y dos comedias (La verdad sospechosa, nº 3, y El mejor maestro amor o la niña boba, nº 5). A excepción hecha de éste último (llevado a cabo por la compañía Soler-Leal) y del paso de Rueda, todos los demás se

[39] Se ha tomado como base de datos la elaborada por el Equipo de Investigación Teatral del C.S.I.C., llevada a cabo sobre los diarios Arriba y ABC de Madrid, bajo la dirección del profesor don Luciano García Lorenzo, para el proyecto Teatro y Sociedad en España (1940-1949).

debieron al Teatro Nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S. . Sólo dos tuvieron lugar en la capital y ninguno en los locales luego designados como sede de las compañías oficiales (Español y María Guerrero), sobre los que -hasta nuestros días- habrá de recaer la mayor parte de las producciones de teatro clásico. En la temporada 1939-40, normalizada progresivamente la situación de las salas, el porcentaje se incrementa sensiblemente: ocho montajes clásicos sobre un total de más o menos 117, lo que da un 6,9 %. El Auto de la Pasión (nº 11) de Lucas Fernández y la Aulularia (nº 13) de Plauto inauguran las representaciones de teatro medieval y clásico antiguo respectivamente, y el primer título de Molière (El avaro, nº 12), sube a nuestras tablas de la mano de Valeriano León según adaptación de Tomás Borrás y Felipe Sassone. Cinco de los montajes se llevaron a cabo en locales de titularidad privada y de los ocho, cuatro se debieron a grupos oficiales. Pese a ello, únicamente dos compañías comerciales (las de Ricardo Calvo y Valeriano León) se arriesgaron a representar autores clásicos, cubriendo un muy exiguo período de tiempo en la temporada (apenas el mes de marzo).

En las tres temporadas siguientes las reposiciones de Muñoz Seca y los Alvarez Quintero, los estrenos anónimos de Benavente[40] y el teatro literario de Pemán compiten por el dominio de las salas con los éxitos centenarios de Adolfo Torrado (el mayor de todos, Chiruca, comedia estrenada en el teatro Infanta Isabel de Madrid el 26 de septiembre de 1941 por la compañía de Isabel

---

[40] Cfr. Monleón, "El crepúsculo de un Premio Nobel", en op. cit.; pp. 53 a 74. El artículo fue originariamente publicado en Triunfo, nº403, 21 de febrero de 1970.

Garcés, con Manuel Sito e Irene Caba; su continuación, La duquesa Chiruca -no por menos representada también centenaria-, vio la luz en el mismo local y por la misma compañía -Isabel Garcés y Laura Alcoriza- el 12 de noviembre de 1942). Junto a ellos tendrán lugar poco a poco significativos estrenos: Eloísa está debajo de un almendro, de Jardiel Poncela (teatro de la Comedia, 24 de mayo de 1940, por la compañía de Elvira Noriega y Nicolás Navarro); Dulcinea, de Gastón Baty (dirigida por Huberto Pérez de la Ossa, teatro María Guerrero, con Ana Mariscal y Manuel Arbó); Cyrano, de Edmond Rostand (Coliseum, 14 de agosto de 1942, con Enrique Rambal); Enrique IV, de Pirandello (Coliseum, 17 de septiembre de 1942, por la misma compañía de Enrique Rambal); La herida del tiempo, de Priestley (con puesta en escena de Luis Escobar, teatro María Guerrero, 17 de noviembre de 1942, con Guillermo Marín, Ana María Noé, Carmen Seco y Diana Salcedo) o María Estuardo, de Schiller (en versión de Nicolás González Ruiz y bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, teatro Español, 23 de diciembre de 1942). Prosiguieron las reposiciones del repertorio decimonónico (El gran galeoto de Echegaray, teatro Español, 29 de noviembre de 1941) mientras las representaciones patrióticas alcanzaban su apogeo (Por el Imperio hacia Dios de Solano y Cabezas, teatro María Guerrero, 1 de mayo de 1941). Con el éxito de Cuando llegue la noche, de Joaquín Calvo Sotelo (comedia en 3 actos, teatro Reina Victoria de Madrid, 25 de enero de 1943[41]) el teatro español iniciaba un lento camino hacia la dignificación literaria que alcanzaría sus

[41] Archivo S.G.A.E. .

mejores frutos con los últimos años de la década y el comienzo de la siguiente. La persistencia del teatro clásico entre tendencias tan contrapuestas (lo serán más en el decenio posterior) se manifiesta en las siguientes cifras: doce montajes de clásicos (ocho españoles, uno europeo -Shakespeare, con dos títulos- y uno antiguo) más una dramaturgia sobre leyendas de Las mil y una noches, para un total aproximado de 159 en la temporada 1940-41 (7,5 %), con predominio ya de la comedia barroca como género más representado y presencia mayoritaria de las compañías (nueve montajes) y locales oficiales (diez montajes). En la temporada 1941-42, el número de clásicos representados se elevó a ocho (seis españoles y dos europeos) sobre 162 títulos puestos en escena (4,9 %). El contraste entre teatro oficial (cuatro compañías y cuatro locales) y privado (dos compañías y dos locales) mantuvo la relación de la temporada anterior. Entre 1942 y 1943, las proporciones continuaron constantes: siete clásicos españoles, uno europeo y una dramaturgia de estampas bíblicas sobre 145 montajes (6,1 %), manteniéndose el predominio de la comedia barroca y el afianzamiento de las compañías (seis montajes incluyendo dos del T.E.U., sobre un total de nueve) y locales oficiales (que acogieron igualmente otros seis montajes) sobre las empresas privadas. No poseemos datos totales, ni siquiera aproximados, para el año natural de 1944, ni, en consecuencia, sobre las temporadas 1943-44 y 1944-45. Desde septiembre a diciembre de 1943 registramos para Madrid unos 58 montajes, de los cuales sólo cuatro (6,89 %) corresponden a los tipos de teatro estudiado. Hasta agosto de 1944 los resultados son muy

semejantes a los de la temporada anterior: siete montajes de teatro clásico español, dos de dramaturgias de textos bíblicos, uno sobre un cuento de Las mil y una noches y uno de Shakespeare (Romeo y Julieta -nº 50-). Del total de once, ocho corresponden a la programación del Español y diez fueron labor de compañías y grupos oficiales. La semejanza de cifras invita a suponer porcentajes seguramente muy parecidos a los ya detallados. Entre septiembre de 1944 y agosto de 1945, podemos encontrarnos con idénticas proporciones. Desde enero a agosto del 45 tuvieron lugar 73 montajes, de los que únicamente dos eran comedias barrocas. El número de siete montajes para el total de la temporada (seis españoles y uno europeo) se mantiene dentro de los límites de la década. El género cómico de evasión en sus diferentes tendencias y variaciones, los estrenos de Benavente y las reposiciones de Muñoz Seca seguían ocupando lugar preferente en las programaciones. El teatro clásico continuaba siendo patrimonio casi exclusivo del Español.

Las tres temporadas siguientes se caracterizaron por un sensible descenso en el número de montajes llevados a las tablas y por la aún más perceptible disminución de los clásicos escenificados: cuatro (dos españoles y dos europeos) sobre 110 (3,6%) para la temporada 1945-46; seis (cuatro españoles y dos europeos) sobre 99 (6 %) para la 1946-47; cinco (tres españoles -sólo Cervantes; ni Lope, ni Calderón- y dos europeos) sobre 96 (4,1 %) para la 1947-48. Las compañías y los locales oficiales siguieron acaparando la mayor parte de tales producciones. Son éstos los años que contemplan, tras un último rebrote, el

apagarse definitivo de Torrado y Navarro, la clara disminución del número de zarzuelas anunciadas en cartelera (género desde hacía mucho en franca decadencia por lo que correpondía a la creación de obras nuevas) y el progresivo auge de los maestros Quintero, León y Quiroga. La crítica hacía examen de conciencia[42], apostando ya abiertamente por una renovación de las formas dramáticas y censurando la rutina y la sensiblería como medios de expresión y creación teatral[43]. Por su parte, Cayetano Luca de Tena defiende la pasión y la poesía como vías para lograr la unidad de los espectadores y claves para el éxito y el futuro del teatro[44]. Entre los títulos de mayor empaque literario, los más que habituales estrenos de Benavente alternaban con las adaptaciones de Pemán de mitos clásicos (Antígona; teatro María Guerrero, 12 de mayo de 1945, con dirección de Cayetano Luca de Tena e interpretada por Mercedes Prendes, José Rivero, José María Seoane y Paquita Sanchiz[45]),

---

[42] Entrevista a los críticos: "¿Qué opinan los críticos de su propia obra?...Sánchez Camargo está satisfecho de su Solana, Marquerie no cree en sí mismo y Narbona se sale por la tangente", en Arriba, Madrid, 3-1-46, p. 4.

[43] Cfr. la interesante serie de artículos firmados a este respecto por M. Díez Campos en las páginas del diario Arriba de Madrid: 28-1-45, p. 45 ("Interludio en el Teatro", sobre la composición de obras sobre normas establecidas), 8-9-45, p. 2 ("Temporada teatral", sobre la servidumbre del autor al público, la repetición de estereotipos desgastados, la afición a lo folklórico y la falta de observación y meditación de los autores); 2-10-45, p. 5 ("De la expresión a la representación", sobre el papel del público a la hora de decidir la importancia de una obra y la calidad de ésta en función de su estructura, defendiendo a Benavente como excelente artífice de obras de arte); 28-11-45, p. 4 ("Sobre la invención del teatro", artículo en el que se afirma que "una obra buena no es una pirueta del ingenio" y que "de nada puede servir el movimiento si no hay sobre las tablas almas que se expresen de manera original y que sus problemas se resuelvan con elegancia y altura diluyéndose en la atmósfera del más simple movimiento"), y 20-1-46, p. 5 ("En las vacaciones del arte escénico", acerca de la ausencia del teatro de la vida cultural y de la timidez escénica contemporánea). Cfr. así mismo J. Bautista Velarde, "Comedias a la medida" (Arriba, 25-5-46, p. 5: el público no reclama un teatro trascendental, y los actores solicitan un teatro de efectos; ambos defienden sendos patrones coincidiendo en lo fundamental: en la anécdota, en el estilo y, por consiguiente, en la diversión y en el negocio) y Eugenio D'Ors, "Muñecos y Máscara" (Arriba, 19-11-48, p. 3: critica el teatro de pasión y sensiblería y aboga por el teatro como acción, es decir, como actividad creadora).

[44] Cayetano Luca de Tena, "La literatura teatral", en Arriba, 10-2-46, p. 5.

[45] Cfr. "El público y la crítica elogian calurosamente la labor de los teatros Español y María Guerrero", en Arriba de Madrid, 16-5-45, p. 4 (Nuestra ciudad y Antígona, consideradas las mejores realizaciones de la temporada).

las representaciones sobre textos de Sommerset Maughan (Los despachos de Napoleón; teatro Español, 19 de julio de 1946, por el T.E.U. dirigido por Higueras, con escenografía de López Vázquez), el afianzamiento de la obra de Calvo Sotelo y las reposiciones de obras de los siglos XVIII y XIX (El sí de las niñas, de Leandro Fernández de Moratín; teatro Español, 4 de marzo de 1948, con dirección de Luca de Tena e interpretación de Aurora Bautista, Enrique Guitart, José Rivero, Julia Delgado Caro, Pilar Soler, y Carlos M. de Tejada).

Como ocurriera para 1944, tampoco disponemos de datos totales aproximados para 1949. Es posible que en la temporada 1948-49 continuara el descenso paulatino del número total de montajes iniciado en 1945 con respecto a la primera mitad de la década. Por ello y pese a que sólo uno de los quince montajes estrenados entre septiembre y diciembre de 1948 corresponda a teatro clásico (El vergonzoso en palacio, de Tirso de Molina, en adpatación y dirección de Huberto Pérez de la Ossa y Luis Escobrar; teatro María Guerrero, estreno el 10 de noviembre de 1948 -nº 86-), el total de once del conjunto de la temporada (superior al de campañas anteriores) tal vez indique ya una recuperación de los tipos de teatro estudiados, recuperación que se haría más evidente con el cambio de década. Particularmente significativa fue la presencia de la Compañía "Lope de Vega", cuya labor en el decenio siguiente sentaría las bases para toda una forma de hacer teatro.

2.4 UN MONTAJE SIGNIFICATIVO: LA NUMANCIA DE CERVANTES EN SAGUNTO

Las temporadas teatrales llevadas a cabo en el Español de Madrid bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena fueron, junto con los montajes más espaciados de Luis Escobar en el María Guerrero, el principal soporte para una tarea de recuperación de los clásicos cuyas características más sobresalientes han sido ya comentadas. Para su ejemplificación hemos preferido, sin embargo, elegir la adaptación de la Numancia cervantina (nº 75) que el profesor Francisco Sánchez-Castañer escenificó en el Teatro Romano de Sagunto durante la primavera y el verano de 1948, pues creemos que en ella concurrieron de manera evidente -en mayor o menor grado- todos los rasgos definitorios del teatro clásico representado en la España de la posguerra: valor político e ideológico, pulcritud literaria (y aun filológica) de la adaptación, magnificencia escénica y cortedad de representaciones[46].

El montaje de esta Numancia tuvo su origen -según declaró el adaptador y director- en una idea de Luca de Tena para cerrar las conmemoraciones del cuarto centenario (1547-1947) del nacimiento de Cervantes[47], idea que no cobró forma definitiva

---

[46] Cfr. Francisco Sánchez-Castañer, "Representaciones teatrales de ~~La Numancia~~ de Cervantes en el siglo XX", en Anales Cervantinos, XV, 1976, pp. 3 a 18. Ha sido éste el artículo que nos ha servido de guía tanto en la misma redacción del apartado como en la búsqueda de sus referencias periodísticas. La parte dedicada a la Numancia de 1948 recoge en paráfrasis muchas de las explicaciones ofrecidas por el propio Sánchez-Castañer en su "Autocrítica de la adaptación", Levante de Valencia, 28-5-48, p. 3.

[47] Cfr. la bibliografía anotada por Sánchez-Castañer en su artículo: de él mismo, Un lustro de actividad literaria en Valencia (Valencia, Mediterráneo, 1953); Actos conmemorativos en el centenario del nacimiento de Cervantes (Cátedra de Literatura. Universidad de Valencia, 1946-47); "Cuarto centenario de Cervantes. Actos en Valencia", en Bulletin of Spanish Studies, Liverpool, XXV, 1948. De Antonio Tormo García, Memorias de una Cátedra (Valencia, Mediterráneo, 1950).

hasta un año después, cuando Sánchez-Castañer estructuró el espectáculo en su forma definitiva.

La grandiosidad de la puesta en escena fue cuidada desde sus líneas generales hasta los más pequeños detalles:

> "Se invirtió la primitiva disposición del teatro. Desaparecida casi en su totalidad la antigua scena y abierta, lo que de ella queda, al horizonte anti-teatral del moderno Sagunto, se colocaron en la dicha scena los espectadores, y, en cambio, los restos de la sala y graderío, en su estado de destrozo actual, y el antiguo castillo con la torre, al fondo, sirvieron como colosal y apropiado escenario natural de una ciudad arruinada por largo asedio.
>
> "Tan original y amplio escenario permitió la coexistencia de dos escenas, la de los romanos y la de los numantinos, y ésta última con cinco planos, en una extensión total que llegó a medir 57 metros de ancho, 133 de profundidad y 59 de alto.
>
> "Dando al teatro romano saguntino un giro de ciento ochenta grados, quedó, insisto, el público acomodado en el rectángulo de lo que fue escena romana, de espaldas al pueblo de Sagunto y frente al originalísimo escenario que comprendía la orchestra y el graderío del coliseo, más todo el paisaje natural del encrespado monte, con sus colosales e inmensas rocas, que sostenían, en lo alto, la silueta del castillo y las murallas, como impresión fidedigna de la Numancia sitiada.
>
> "Planos y escenas utilizadas al unísono proporcionaron una novedad y grandiosidad únicas a la dramatización cervantina en Sagunto, que utilizó, por primera vez en la historia contemporánea de tan invicta ciudad, su teatro romano como tal.
>
> "Se prescindió de todo decorado extraño al escenario natural y se aprovechó cualquier hueco, cualquier piedra, cualquier arco para el no muy sencillo juego escénico de la obra.
>
> "Este estaba perfectamente estudiado y medido, ya que el puesto de control y las escenas entre sí quedaban forzosamente incomunicadas, una vez empezada la representación, orientándose por medio de fondos musicales que, distintos en cada acción, iban marcando a los jefes de escena la situación de la obra con precisión matemática"[48].

---

[48] Sánchez-Castañer, art. cit., pp. 7 y 8.

La acción escénica fue ilustrada musicalmente con partituras creadas por el maestro Joaquín Rodrigo a propósito de la misma representación:

> "Otra gran novedad fueron los apoyos musicales de las acciones dramáticas, no sólo mediante impresiones radiofónicas, sino incluso con una Danza, que el maestro Joaquín Rodrigo, también saguntino, su creador, denominó de los tristes augurios y que unida al acto del sacrificio (presente en la obra cervantina) y ejecutada solamente con flautas, xilofón y timbales, aumentaba la belleza de esta Numancia y sus efectos plásticos. Adivinados y subrayados por el propio Cervantes, cuya primitiva y hasta pueril tramoya quedaba así robustecida y embellecida, conforme a técnicas modernas que en nada desdecían de la tragedia clasicista"[49].

Sin embargo, la acomodación del vestuario buscó expresamente el apoyo documental de los restos históricos, en una aspiración explícita de reconstrucción arqueológica:

> "El vestuario también se ofreció en la línea más debida por los bocetos del pintor levantino Genaro Lahuerta, hoy académico de la Real de San Fernando.
>
> "Se partió de la verdad de la historia -afortunadamente depurada en dicha representación por el propio descubridor de la Numancia primitiva, Profesor Schulten- y de los testimonios arqueológicos que los restos de civilizaciones prerromanas en España han suministrado, con elección entre ellas principalmente de las levantinas por su mayor riqueza. Se llegó a una amable visión moderna, en cuanto a trajes, de un texto literario sobre la gran epopeya de independencia del pueblo de Numancia.
>
> "Es decir, se respetó escrupulosamente toda la fuerza emotiva de la tragedia y toda la exactitud arqueológica, pero siempre con preferencia para la primera, con tal de que no fuese en menoscabo de la segunda"[50].

---

[49] Sánchez-Castañer, art. cit., p. 8.

[50] Sánchez-Castañer, art. cit., p. 8.

Igual sentido de fidelidad presidió, en fin, la tarea de adaptar literariamente la tragedia cervantina para su representación:

> "La adaptación se hizo con escrúpulo universitario sobre el texto mismo cervantino, a la vista de sus variantes, sin apenas alteración sustancial de vocablo, ni de escena importante. Tan sólo una labor de reducción, acortando parlamentos excesivos en el gusto moderno, lo que permitió sustituir las cuatro jornadas del original por tres. No iguales en duración, sino más extensa la central, por ser su acción el núcleo principal, y más reducida la primera y tercera, a manera de introducción y de canto epilogal. Tales escuetas y precisas modificaciones fueron concebidas con el fin de obtener una línea dramática más ágil y amena.
>
> "Mi entrañable compañero el profesor Antonio Tormo escribió de esta versión lo siguiente: '...se suprimió aquello que, no afectando para nada en lo esencial de la trama, era siempre un lastre de tipo arqueológico difícil de comprender y, por tanto, de emocionar a un público moderno; sin embargo, por otra parte se ampliaron aquellas escenas susceptibles de nuevas facetas que pudieran matizar la tragedia del pueblo cercado o la desidia del campamento extranjero. De ahí que se suprimiese, por ejemplo, la muerte del carnero, el robo del animal por los demonios, etc., de la escena del sacrificio, quedando ésta así más estilizada y más ligera de engorrosas guardarropías, al mismo tiempo que se la reforzaba con una danza de los tristes augurios... donde las mujeres del pueblo rodeaban con el ritmo angustioso del mal presagio a la sacerdotisa invocadora, que sobre un ángulo elevado de la escena quedaba enmarcada por las nubes blancas del cielo levantino'"[51].

La interpretación fue, por contra, el capítulo donde más acusadamente se marcaron las diferencias con los usos habituales en el teatro comercial, en particular la referida a la lejanía del apuntador:

---

[51] Sánchez-Castañer, art. cit., pp. 8 y 9. Las palabras citadas provienen de Antonio Tormo García, Memorias de una Cátedra (Valencia, Mediterráneo, 1950); p. 22.

"El problema de los actores -selección y adiestramiento- ante la renuncia de las compañías nacionales de teatro a realizar las representaciones de Sagunto, fue la propia Cátedra de Literatura Española de la Universidad de Valencia la que echó sobre sus débiles hombros tal tarea.

(...)

"Estos jóvenes actores universitarios fueron parte esencial del éxito de la obra. Sin ellos hubiera sido difícil encontrar quienes se desenvolvieran con angustia y bizarría, dado lo abrupto y peligroso del terreno de las ruinas saguntinas, pero con naturalidad y desenfado, a trueque de las quebradas piedras, resbaladizas y agrias, a unas alturas inquietantes, junto a los viejos vomitorios y fosos.

"Aquí venció el entusiasmo juvenil a la veteranía y la precaución de los consagrados. El entusiasmo y la juventud pesó más que el oficio y los años de prfesión.

"Y si a esto se añade que por la configuración del teatro de Sagunto, invertido en su natural disposición, tenían los actores que actuar lejos del más próximo apuntador, comprenderemos el valor de estos jóvenes alumnos, no ya por lo que hicieron, sino por lo que no hubieran podido hacer nunca otros"[52].

Durante las jornadas de su puesta en escena, la prensa valenciana no dejó de prestar especial atención al montaje cervantino. Se facilitaron noticias sobre los medios de transporte habilitados para llevar desde Valencia hasta Sagunto a todos aquellos espectadores que carecían de medios propios. Se contrataron, en efecto, autobuses especiales que partían de las Torres de Serranos a las cuatro y media de la tarde, iniciando su regreso a la capital quince minutos después de acabada la función. Cada viajero debía ocupar el vehículo cuyo número era indicado en la correspondiente localidad. Durante el viaje de ida se adquirían los billetes para el de vuelta. Los viajeros que prefirieran el tren debían tomar el dispuesto en la estación

[52] Sánchez-Castañer, art. cit., p. 9. Las marcas son nuestras.

de Aragón a las cuatro menos cuarto. Todos los espectadores debían hallarse en sus asientos del teatro antes de las seis de la tarde, hora de comienzo del espectáculo, y durante los descansos no estaba permitido abandonarlos[53]. Dada la hora a la que terminaba la función, se advirtió al público de la inexistencia de combinaciones normales de vuelta desde Sagunto, excepto las referidas. Para la primera representación las entradas pudieron ser adquiridas en la Sociedad Valenciana de Turismo (Plaza del Caudillo) hasta el miércoles 26 de mayo inclusive[54].

El seguimiento que la crítica dispensó a la obra y a su montaje y organización fue exhaustivo, y su recepción, en términos generales, muy elogiosa. El diario Jornada de Valencia publicaba el mismo día del estreno, sábado 29 de mayo, tres instantáneas del ensayo general en el teatro saguntino[55]. Incluso Informaciones de Madrid ofrecía la noticia del estreno[56]. Levante, en su ejemplar correspondiente ya al domingo 30[57], destacaba la asistencia de las primeras autoridades provinciales y publicaba una nueva fotografía. La crónica del estreno, anónima, señalaba la intervención previa del profesor Sánchez-Castañer, como responsable máximo del montaje, en la que se

---

53 "La 'Numancia' en el Teatro Romano de Segunto", en Jornada de Valencia, 28-5-48, p. 7; también en Levante, 29-5-48 ("Hoy, la 'Numancia' en el teatro romano de Sagunto").

54 "Viajes a Sagunto para la representación de 'La Numancia'", en Hoja Oficial del Lunes de Valencia, 24-5-48, pág. ultima.

55 Jornada, 29-5-48, p. 4.

56 "Próxima representación de 'Numancia'", en ~~Informaciones~~, 29-5-48.

57 "Representación de 'La Numancia', de Cervantes, en el teatro romano de Sagunto", en Levante, 30-5-48, páginas de espectáculos.

glosaron los valores patrióticos que acompañaban al esfuerzo dramático, dando después las gracias a cuantas entidades y personas habían contribuido "con su apoyo a la realización del espectáculo que allí tenía lugar". José Ombuena, en Jornada el día 31 y en la revista Triunfo el 30 de junio reseñó con entusiasmo los méritos que convergían en la representación:

> "La 'Numancia' (...) es una tragedia rezumando españolidad, y no sólo por el asunto, sino también por su total concepción; por su versificación todavía viva y fragante y, especialmente, afecta a cualquier oído español; por su desgarrador acento realista; por su capacidad bien lograda de convertir en protagonista un pueblo entero -como en 'Fuenteovejuna'- que desafía las arbitrariedades del poder o de la fuerza hostil con impresionante virilidad... Por todo eso, y, claro es, por el asunto, una de las más altas y casi míticas cimas de nuestra Historia (...). La refundición realizada por el doctor Sánchez-Castañer es, además, certerísima, afortunada. Queda la 'Numancia' en ella reducida a las dimensiones precisas para una representación como la efectuada, sin que se disipe ninguno de sus valores, ninguno de sus aromas"[58].

La original disposición de intérpretes y espectadores dentro del recinto del teatro y los efectos escenográficos conseguidos con los elementos naturales y arquitectónicos merecieron un elogio categórico:

> "Quien esto escribe puede afirmar, sin lisonja hiperbólica para nadie, que presenció uno de los espectáculos de más bella plasticidad que cabe imaginar. Aquellos personajes emergiendo o moviéndose entre los ruinosos sillares; la aparición de las figuras simbólicas en lo alto, recortadas sobre una escenografía de nubes y muros seculares; la utilización del castillo saguntino en momentos culminantes; la austera y sugestiva belleza de los atuendos numantinos diseñados por Genaro Lahuerta, la amplitud insospechada del campo escénico, superada por una dirección que no sabríamos ponderar bastante por

---

[58] J.O., "'La Numancia', de Cervantes, en el teatro romano de Sagunto", en Jornada, 31-5-48, p. 3.

su pericia para sincronizar acciones muy distantes con escasos recursos técnicos; la impresionante simulación del incendio numantino en un teatro sin tramoya... Todo de la mejor calidad; en la línea de los grandes teatros experimentales"[59].

De la reseña de Triunfo tal vez sea lo más destacado el reconocimiento de una benevolente susceptibilidad entre el público, que se vio finalmente defraudada:

"La clausura de los actos cervantinos organizados por la Facultad de Filosofía y Letras había de revestir una solemnidad insólita. Y no fue sólo solemnidad, sino también grandiosidad inolvidable y acrisolada pureza artística. Quienes llegaron a Sagunto con esa sonrisa entre escéptica y recelosa que suelen suscitar los espectáculos escolares, hubieron de conceder, satisfechísimos, que se habían equivocado"[60].

Tres nuevas fotografías, de una gran belleza plástica, acompañaron los juicios de Ombuena en Triunfo.

Una segunda representación el día 6 de junio concitó igual número de elogiosos comentarios. Martín Domínguez, en la Hoja Oficial del Lunes del 7 de junio, escribía:

"Arañando las últimas luces de un lentísimo crepúsculo, las llamas del incendio de 'Numancia' se levantan con una grandeza épica superior a todas las posibilidades humanas de voz y gesto. Con sus penachos de humareda densísima, el oro -a veces purpúreo- del incendio excelso dibuja las almenas del castillo saguntino, el torreón gallardo, las laderas del monte y los planos arquitectónicamente insuperables del graderío gigantesco y armonioso...

"Cuando todo ha terminado, y ahora mismo, en la alta noche, esas llamas siguen vivas y crepitantes, en el fondo de los ojos, y en el de los corazones, cuantos hemos participado en este gran convite de

---

59 Ibidem, p. 3.

60 J.O., "'Numancia': verso y escena", en ~~Triunfo~~, 30-6-48, p. 30.

arte, de purísimos sentimientos patrios y de emoción humana profundísima, jamás olvidaremos esas llamas numantinas del Castillo y el Teatro de Sagunto.

(...)

"Los que acudieron a la primera representación, llegaron a Valencia sorprendidos, casi estupefactos, emocionados aún, haciéndose lenguas. Hay que ir a Sagunto para ver la 'Numancia' que ha montado Sánchez-Castañer con sus alumnos. Y hay que ir como en peregrinación y en romería.

"Una vida moderna a base de grises -grises en los trajes, grises en las frases de relación, grises, discretos y elegantes en los afectos y en las palabras- ha ido arrinconando en los desvanes de lo arcaico las grandes exclamaciones exultantes de épocas de mayor talla, los vítores y hosanas de los grandes días y de las almas grandes. Y no hay modo de corresponder a estos muchachos y muchachas de la Numancia saguntina, si no es con un vítor colectivo de cuantos hemos gozado y participado en el 'oficio' de ese gran festín litúrgico"[61].

Levante hizo nuevamente mención de las personalidades que acudieron a esta segunda cita en el teatro saguntino[62], resaltando la presencia de críticos y artistas madrileños, entre los que se encontraba Manuel Díez Crespo, director del diario Arriba, quien al día siguiente publicaría sus impresiones sobre la representación cervantina:

"Hay que realzar el hecho de que en el centenario de Cervantes se haya puesto una de sus mejores tragedias. Esto, a primera vista, puede resultar naturalísimo. Pero si pensamos que en estas fechas, en que España ha celebrado el IV centenario del autor del 'Quijote', no se ha tenido en nuestros teatros un recuerdo formal para su memoria, el hecho de la representación resultará extraordinario. Bien es verdad que corre en nuestros días una versión ligerísima de lo es en la literatura española el teatro de Cervantes. Se dice que es un teatro sin interés; se añade que el teatro de Cervantes

---

61 M.D.,"'La Numancia' de Cervantes en el teatro romano de Sagunto", en ~~Hoja Oficial del Lunes~~ de Valencia, 7-6-48, página última.

62 "Segunda representación de 'La Numancia', de Cervantes, en el teatro romano de Sagunto", en Levante, 8-6-48, p. 3.

> representa poco en la literatura dramática española. Y justo es que digamos, por nuestra cuenta, que el teatro de Cervantes representa mucho, muchísimo"[63].

Precursor del teatro nacional, la figura de Cervantes merecía sin duda el homenaje recibido. Como en las críticas anteriormente reseñadas, también en la de Díez Crespo se resalta el valor a la vez artístico y patriótico de la tragedia contemplada:

> "Hemos asistido a esta representación. 'La Numancia', tragedia llena de ardor patriótico, original, nueva y precursora (...). La interpretación... a cargo de los alumnos universitarios fue deliciosa. Ninguno había trabajado en el teatro. Todos hacían por primera vez un papel en la escena; y he aquí que presenciamos una interpretación llena de ardor, de naturales y puros estímulos, de corazones enardecidos por la sincera vocación. Asimismo fue un acierto el detalle arqueológico.
>
> "Aseguramos a nuestros lectores el éxito grande de 'La Numancia' de Cervantes en las ruinas de Sagunto"[64].

José María Bugella firmó con el seudónimo de Carlos Losada la crónica teatral aparecida en Jornada el 10 de junio[65]. La Numancia fue ya vista no sólo como exaltación patriótica sino también como alegato literario y político contra cierto grupo de autores:

> "Los que hemos peregrinado al teatro romano de Sagunto para admirar 'La Numancia' de Cervantes no sólo debemos gratitud a Sánchez-Castañer por el espectáculo deparado (...). Hay que agradecerle

---

63 Manuel Díez Crespo, "'La Numancia', de Cervantes, en el teatro romano de Sagunto", en Arriba de Madrid, 9-6-48.

64 Ibidem.

65 Carlos Losada, "Sagunto como Numancia", en Jornada, 10-6-48, p. 4.

también la emoción española convocada en la epopeya. Hay que agradecerle, sobre todo, el clamor de entusiasmo popular con que el pueblo saguntino acoge los versos sonoros, elocuentes de Miguel de Cervantes. ¡Bien profesor, las pulgas de la pelliza de Viriato están ahí, en las costuras de la toga, desazonándole la sangre! Esa es la mejor garantía que puede encontrar contra la lacia exquisitez de los especialistas. Esa es la mejor ofrenda que puede hacer su devoción al espíritu indomable y numantino de Miguel de Cervantes.

"El mérito de esta Numancia nunca vista está en que la grandiosidad de la representación corresponde a la grandiosidad de la tragedia, como ésta corresponde a la del heroísmo numantino. Moderar la barbarie del drama sería restar dimensión a su valor humano, que consiste en rebasar toda la mesura del denuedo. Quizás no faltó algún censor que estimara demasiado frecuente el 'latiguillo', o superpobladas las barbas de los intérpretes o que sorprendiera el estallido del ripio o del asonante indiscreto en las patéticas invocaciones a la vida y a la libertad. Estos exquisitos no llegaban a la docena, ni para ellos trabajaron Cervantes y Sánchez-Castañer. ¡Pues sí que estaría buena 'La Numancia' versificada por Pedro Salinas! ¡Pues sí que sería notable la gesta inmortal de las fortalezas ibéricas interpretada por el 'ballet' del coronel De Basil!

"'La Numancia' de Cervantes es magnífica; en Sagunto se puede apreciar toda su magnificencia, porque la casta esclarece lo que la palabra no dice. Por eso, aunque a veces dormitara algún invitado ilustre, el pueblo de Sagunto atendía con el alma en los oídos. Quizás no entendieron todos los endecasílabos en que el río Duero proclamaba la unidad de destinos, pero sintieron, como un propio instinto revelado, la feroz disyuntiva que constituye el potencial de la fortaleza: la libertad o la muerte".

Fue don Angel Valbuena Prat quien cerró, ya en septiembre de ese mismo año 1948, en Insula[66], la serie de artículos, reseñas y comentarios motivados por el montaje de Sagunto. Como antes hiciera Díez Crespo, señaló Valbuena la omisión deliberada del teatro cervantino en los actos de su centenario, así como la

---

[66] Angel Valbuena Prat, "Una realización de 'La Numancia' en Sagunto", en Insula, nº 33, Madrid, 15 de septiembre de 1948, p. 8.

acertada y entusiasta labor de los alumnos universitarios, que suplió con creces la falta de profesionales. La adaptación ponderada, respetuosísima con el texto y análoga al procedimiento que Cervantes siguiera para refundir La casa de los celos[67], se conjugaba con una realización espectacular, de ecos casi wagnerianos.

Fue pues la Numancia de Sánchez-Castañer un acontecimiento importante en la vida teatral del país. Excepcional por sus intérpretes, por los medios artísticos y escénicos de que se dispuso, por su resultado estético y por el entusiasmo que suscitó entre los críticos y espectadores más exigentes. Montaje modélico -idea que fue repetida hasta la saciedad- tanto en lo estrictamente dramático como por la función patriótica que de inmediato le fue asignada. Es difícil no ver entre tantos parabienes una aprovechada lectura política por parte de las autoridades del Régimen (que sancionaron con su presencia las representaciones). No se trataba tan sólo de promocionar una cultura oficial vistosa. Las representaciones de la Numancia adquirieron un claro sentido de militancia. Son los años del más duro aislamiento internacional de España y, en unos momentos en que el teatro clásico soltaba paulatinamente muchos de sus lastres ideológicos, la adaptación de Sánchez-Castañer asumía ese papel de tribuna patria que otras obras y autores habían desempeñado nada más terminar la Guerra Civil. La identificación entre la Numancia sitiada y la España aislada por la O.N.U.

---

[67] En opinión de Valbuena, obra contemporánea a la Numancia y El trato de Argel, más tarde rehecha e incluida junto con las piezas nuevas en Ocho comedias y ocho entremeses.

III - EL TEATRO EJEMPLAR (1950 - 1960)

3.1 RESEÑA DE UN DECENIO

Once años después de finalizada la Guerra Civil las representaciones de teatro clásico en España habían adquirido un carácter y unos propósitos muy distintos de los que asumieran en los primeros tiempos de paz. También el marco general donde tales montajes se llevaron a cabo ofrecía unas características propias, con mayores inquietudes (pese a numerosísimos contratiempos) que las de la década precedente. En efecto, entre 1950 y 1960 convivirán simultáneamente sobre nuestra escena diversas tendencias: 1ª)- las continuaciones del teatro más convencional y comercial, que agrupaba por igual los géneros de la comedia intrascendente, la revista frívola y el espectáculo pseudo-folklórico, todos ellos de dudoso valor literario, escénico y (en su caso) musical; 2ª)- el apogeo de la comedia burguesa en todas sus vertientes (desde el drama de "tesis" -"teatro de ideas", en palabras de Monleón[1]- hasta el humorismo sentimental de López Rubio o Ruiz Iriarte), apogeo que tendrá su punto culminante en

---

[1] José Monleón, "Teatro de ideas", en Treinta años de teatro de la derecha, pp. 93 a 110. El artículo apareció con anterioridad en la revista Triunfo, nº 405, 7 de marzo de 1970.

el clamoroso éxito de La muralla de Calvo Sotelo (teatro Lara de Madrid, 6 de octubre de 1954, por la compañía de Rafael Rivelles[2]); 3ª)- el teatro de humor, que había conocido con la obra de Jardiel Poncela durante la década anterior algunos de sus éxitos artísticos más logrados y que alcanza con el estreno de Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura (teatro Español de Madrid, 24 de noviembre de 1952, por la compañía del T.E.U. bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig) la aceptación definitiva de profesionales, público y crítica; y 4ª)- los comienzos y el afianzamiento de un teatro de oposición representado fundamentalmente en la obra de Buero Vallejo y Alfonso Sastre, y del que habrían de partir las propuestas más renovadoras de la escena española.

Nada nuevo aportaron las dos primeras tendencias apuntadas: una, condenada a una suerte de marginalidad estética que no supuso, sin embargo, su desaparición de los escenarios; otra, abocada por sus propias limitaciones ideológicas a convertirse en un repertorio y muestreo de buenas maneras literarias. Por lo que respecta al teatro de humor, la temprana desaparición de Jardiel y la renuncia de Mihura a los presupuestos que inspiraron sus primeros trabajos condujeron al género a abandonar, según Ruiz Ramón, el "humor grave, hondo, necesario que constituye la más original y valiosa veta de su dramaturgia, para dar cada vez mayor cabida al ingenio y a la comicidad más fáciles y menos

---

[2] La bibliografía sobre Calvo Sotelo, ~~La muralla~~ y la comedia burguesa en general es abundante y está bien documentada. Por su valor de antología crítica creemos, sin embargo, digno de destacar el trabajo de Francisco Alvaro "Coloquios retrospectivos. Teatro de Calvo Sotelo", en El espectador y la crítica. El teatro en España en 1976, Madrid, Prensa Española, 1977; pp. 189 a 253.

radicales, fuente de antigüedades... A ese teatro de ingenio... pertenece la producción dramática de Tono (Antonio de Lara), Alvaro de Laiglesia, parte de Armiñán, de Llopis, de Paso y de J. J. Alonso Millán"[3]. En cuanto al teatro que en términos generales podemos llamar de oposición o renovación ("testimonio y compromiso" en palabras también de Ruiz Ramón[4]) cabe decir que la década de los cincuenta pudo haber significado para España el surgimiento de un teatro verdaderamente nuevo que superara las convenciones heredadas. Truncado el intento de Jardiel, tuvo lugar el atrasado estreno de Tres sombreros de copa, precedido y seguido de otros dos títulos bien significativos: Historia de una escalera, de Antonio Buero Vallejo (teatro Español, 14 de octubre de 1949) y Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre (teatro María Guerrero, 9 de marzo de 1953, por el T.P.U. bajo dirección de Gustavo Pérez Puig). Junto a éste último iría apareciendo a lo largo de la década una serie de autores de su misma generación, quienes cultivarían un teatro realista de contenido eminentemente social, apuntando así en el género dramático tendencias ideológicas semejantes a las que ya se manifestaban en el campo de la narrativa. Con todo, los universos y personajes populares o humildes, los argumentos de lo cotidiano, el habla vulgar de las obras de Lauro Olmo, Rodríguez Buded, José Luis Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Alfredo Mañas y otros, no consiguieron trascender los límites de su ambiciosa experimentación. El compromiso con lo no convencional topó de

---

[3] Ruiz Ramón, op. cit.; p. 335.

[4] Ruiz Ramón, op. cit.; p. 337.

frente (y en repetidas ocasiones) contra la censura. Sastre será el más vigilado y perseguido[5]. Si a ello le añadimos la defección de Mihura y el acatamiento al sistema de producción teatral por parte de Alfonso Paso -que culminaría en las dos décadas siguientes- se comprenderá lo tenue de la línea renovadora en la escena española. Sin estar exento de la amenaza censora (Aventura en lo gris, prohibida el 5 de enero de 1954; aprobada y representada en nueva versión diez años después), sólo Buero Vallejo pudo continuar regularmente su carrera dramática: Las palabras en la arena (1949), En la ardiente oscuridad (1950), La tejedora de sueños (1952), La señal que se espera (1952), Casi un cuento de hadas (1953), Madrugada (1953), Irene o el tesoro (1954), Hoy es fiesta (1956), Las cartas boca abajo (1957), Un soñador para un pueblo (1958), Las meninas (1960).

Las dificultades del cambio necesario en los escenarios españoles se cifraban en factores y circunstancias que se arrastraban pesadamente desde décadas muy anteriores, saltando incluso por encima del paréntesis traumático de la Guerra Civil. Cuatro artículos publicados por el diario ABC de Madrid entre 1954 y 1957 reseñan -creemos que de manera muy significativa- cuáles fueron esos impedimentos que lastraron el desarrollo de una escena mucho más fecunda, a la vez que ilustran la controversia suscitada sobre la existencia o no de una crisis teatral. El 7 de agosto de 1954, bajo el epígrafe de El teatro

---

[5] Cfr. la encuesta sobre la censura realizada por S. de las Heras y A. Rivera que fue publicada en la revista Primer Acto (núms. 165, 1974, pp. 4 a 14; y 166, 1974, pp. 4 a 10), recogida por Luciano García Lorenzo en Documentos sobre el teatro español contemporáneo; Madrid, S.G.E.L., 1981 (Col. Temas, nº 17), pp. 262 a 298. El caso de Sastre se recoge en las páginas 263 a 265.

y sus problemas, Alfredo Marquerie contestaba a la pregunta "¿Son buenos nuestros comediantes?"[6] encareciendo la vocación y profesionalidad de los actores españoles, pero detallando también la dura carrera de meritoriaje que mediaba entre el papel de mera comparsa y el de "lucimiento", y desde éste al mantenimiento de un prestigio y una consideración reconocida, no exenta nunca del riesgo de la interpretación encasillada, de la técnica acartonada, del adocenamiento:

> "Entre la función de la tarde, la de la noche, los ensayos, los estudios de los papeles y los viajes, el comediante español agota sus fuerzas y sus energías. ¿Qué tiempo tiene para leer, para asistir a las representaciones de otras compañías, para hacer vida social, para ir al "cine"?... Cuando está contratado, prácticamente ninguno".

La concepción casi única del teatro como negocio por parte de los empresarios, estaba en la raíz, según el ilustre crítico, de buena parte de estos males:

> "Se nos dice que el sistema agotador de las funciones dobles y la no vigencia del descanso semanal, por turno, están impuestos por las exigencias del negocio. Pero a nosotros se nos ocurre pensar que es justamente el negocio escénico el que se halla planteado sobre bases falsas y cada vez más débiles. Buena prueba de ello son los 'arreglos privados' que últimamente han tenido que concertarse entre ciertos empresarios y determinados miembros de compañía a la vista de los ingresos mínimos, que no alcanzaban para pagar las nóminas y que obligaban al duro trance de la disolución".

---

[6] ABC, 7-8-54, p. 33.

Cinco días más tarde, en "Hacia la renovación escénica"[7], se abordaba el complicado problema de la primacía de la "escena comercial" (piedra angular del "negocio teatral") sobre cualquier tipo de inquietud renovadora y de la consecuente redacción rutinaria, mecánica, de obras dramáticas en función de unos espectadores, una taquilla, unos intérpretes... Marquerie propuso como solución una potenciación y un especial cuidado hacia los circuitos del teatro oficial, universitario y de cámara en los que la existencia de subvenciones o la poca cuantía de los riegos económicos ni hipotecaban la calidad estética ni obligaban a un éxito perentorio:

> "Para que nuestro teatro no se anquilose y adocene, dadas las circunstancias económicas más arriba expuestas, es preciso que esas obras de positiva originalidad o con ambición renovadora, de autores nuevos o consagrados, encuentren no uno, sino muchos escenarios propicios y adecuados, salas minoritarias, de ensayo y experimento, como existen en casi todos los países, de aforo reducido, de gastos menores y de organización distintas a los de un local corriente.
>
> "No se pretende con ello hacer la competencia a las compañías y a las empresas que con duro esfuerzo defienden su legítimo negocio, sino, simplemente, atraer y recoger a un sector de público que siente otras inquietudes y curiosidades, que no suele ir -salvo en casos excepcionales- a las representaciones al uso, pero que, en cambio, se interesa justamente por lo que entraña una aspiración renovadora.
>
> "La labor realizada por los teatros oficiales, por los universitarios, por los teatros de Cámara, y los resultados de toda índole conseguidos por los mismos nos permite hacer la afirmación de que en Madrid, en Barcelona y en otras muchas ciudades de España esas pequeñas salas, trabajando en régimen cooperativo, mediante tarjetas de socios, abonos previos e incluso sin la obligación de dar función diaria podrían lograr una permanencia y una continuidad a lo largo de la temporada".

---

[7] Alfredo Marquerie, "El teatro y sus problemas. Hacia la renovación escénica", en ABC, 12-8-54, p. 29.

Probada así la eficacia escénica de una obra, su paso a los circuitos comerciales podría realizarse con un número mayor de garantías. El apoyo y la simpatía con que fueron recibidos los esfuerzos de los grupos jóvenes se mantuvo así constante. De la representación en Mérida en noviembre de 1953 de la Fedra de Séneca y de Cargamento de sueños de Sastre, por el T.P.U. se dijo en ABC:

> "Consideramos los ensayos del Teatro Popular Universitario lo más interesante de la escéna juvenil española y los reparos apúntelos al deseo de ayuda y aliento. Un elogio falso puede agradar, pero no construye. Y ellos necesitan impulso y contención. Hay que tomarles en serio, y eso es lo que hacemos".[8]

Y de la de Santiago el Verde, de Lope de Vega, (teatro María Guerrero, 26 de noviembre de 1953, por la Compañía Nacional del T.E.U. -nº 184-):

> "Es de encomiar esta pública emulación de méritos dramáticos renovada y constante, donde una legión de abnegados muchachos se familiariza con nuestro Siglo de Oro y se ejercita en el cultivo de la corporización y, lo que vale más en estos tiempos de reprobables prosaísmos: en decir el verso con arreglo a su intención, a su cadencia y a su mímica. El público, comprendiendo el esfuerzo y sus frutos, no regateó sus beneplácitos"[9].

El propio Marquerie hizo a propósito de la representación en Cáceres de La Celestina por el T.P.U. (23 de junio de 1955 -nº 204) este más que significativo llamamiento al mecenazgo:

> "Para que este grupo universitario pueda trasladarse

---

[8] ABC, 24-11-53, p. 29. Crítica firmada por las iniciales L. D.

[9] ABC, 27-11-53, p. 36. Crítica firmada por las iniciales A. R. de L.

> a los festivales veraniegos de Alemania, a donde ha sido llamado con insistentes requerimientos, hacen faltan diez mil duros, que, agotadas las modestas subvenciones oficiales, no se encuentran por ninguna parte. ¿No habrá algún filántropo enamorado de las glorias de nuestro teatro que dé esa cantidad? Como se hacía en los viejos tiempos de nuestra farándula, el guante está echado. El crónista siente el pálpito de que alguien sabrá hacerse eco de este llamamiento. ¿Verdad que sí?"[10].

Frente a una visión de la escena española no exenta de una innegable desazón, José María Pemán mantuvo en marzo de 1955 una postura de tranquilo y optimista apaciguamiento[11]. Extraña crisis, según Pemán, la del teatro ("la más sólida y estable que yo he conocido") perpetuada interminablemente poco más que como un tema de conversación recurrente. Sociedades generales de autores en plena actividad gestora, proliferación inusitada de agrupaciones de ensayo en los centros y organismos más inverosímiles, interés claro de los jóvenes por el teatro... eran para el polígrafo gaditano señales inequívocas de la buena salud de nuestra actividad escénica. Si ésta acusaba algún tipo de crisis, era una crisis "de crecimiento", en la que el teatro se despojaba de elementos "líricos, intelectualistas y minoritarios", cuya expresión correspondía ya a "la Prensa, el mitín, el Parlamento". A esa sensación un tanto turbadora contribuía sin duda el celo extremo de una crítica vigilante, rápida y taxativa en sus juicios. Para Pemán, en resumen, todo el equívoco provenía "del doble sentido de esa palabra. Hay crisis de extinción y crisis de crecimiento. La segunda, que es

---

[10] —ABC, 24-6-55, p. 53.

[11] José María Pemán, "Eso de la crisis teatral", ABC, 10-3-55, primera página.

la del teatro, es todo lo contrario de una catástrofe". Interpretando los datos de la época de forma benévola no puede negarse cierta razón en los planteamientos de Pemán. Ya dejamos apuntado que la coincidencia cronológica en la producción dramática de tendencias muy distintas y, sobre todo, la aparición de un teatro "de oposición" podrían haber dotado a España de un teatro realmente renovado. Pemán, sin embargo, omitió en su análisis circunstancias que sin duda debía conocer: no ya sólo la pujanza, el vigor que aún demostraba -y demostraría- el sistema empresarial, sino los condicionantes de tipo ideológico y político impuestos -o autoimpuestos- a autores, productores e intérpretes. Difícilmente podía hablarse de crisis de crecimiento cuando el rigor censorio y los hábitos del "gran público" burgués -el que sancionaba económicamente la carrera dramática de un autor- vetaban todo intento posible de evolución. De hecho, ni siquiera esos teatros de ensayo por los que abogara Marquerie se vieron libres de una minuciosa reglamentación. El B.O.E. del 15 de julio de 1955 publicaba una orden del Ministerio de Información y Turismo por la que se establecían ciertas normas de actuación para los Teatros de Cámara o (sic) Ensayo y agrupaciones escénicas de carácter no profesional. Quedaba establecida una ayuda anual de 225.000 pesetas, pero para su participación en ella las entidades habían de sujetarse a determinadas condiciones, entre ellas la de inscribirse preceptivamente en un Registro Nacional. La adjudicación de las subvenciones correspondía al Ministro según propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previo informe del Consejo Superior de Teatro. Las resoluciones debían tener lugar

antes del día 15 de enero de cada año. Toda la actividad pública de estas agrupaciones de Cámara y Ensayo debía llevarse a cabo en los domicilios sociales fijados, y era preciso solicitar autorización para cualquier actuación externa, que además sólo podía ser dirigida a los socios de la agrupación. El posible público ajeno a la misma tenía que adquirir sus localidades en el domicilio social de la entidad: la apertura de una taquilla en el local de estreno quedaba prohibida[12].

Para la crítica más exigente (Francisco Alvaro desde El Norte de Castilla y Marqueríe desde ABC) la existencia de una crisis cada vez más preocupante era indubitable. En "El teatro en provincias"[13], Marqueríe resumía la situación final de la década, situación que con mayores o menores variantes, se proyectaría en temporadas sucesivas. El desamparo y la desprotección de los actores sólo conducía a la liquidación de compañías:

> "Las escasas compañías que se lanzan a la aventura de las giras tropiezan cada vez con mayores dificultades. Sus gastos de desplazamiento son muy considerables y entre la gente de la farándula se ha hecho tópica la frase de: 'En definitiva, trabajamos para la Renfe', porque los viajes y el transporte de material absorben, en los casos más favorables, las posibles ganancias, cuando no siegan en flor las ilusiones de los comediantes y dan al traste con las efímeras organizaciones.
>
> (...)
>
> "Nuestros cómicos trabajan tarde y noche, cosa que no sucede ya en ningún país del mundo. Carecen de descanso semanal, lo que tampoco acaece nada más que aquí. Entre las dos funciones diarias y el tiempo que dedican a los ensayos y al estudio de los papeles, consumen y agotan sus vidas, y si emprenden la excursión ferroviaria, saltan de los escenarios a las estaciones y de las estaciones a los escenarios, sin pausa ni tregua, para que no se produzcan los temibles

---

12 ~~Boletín Oficial del Estado~~, 15-7-55, pp. 4291 y 4292.

13 Alfredo Marqueríe, "El teatro en provincias", en ABC, 24-5-57, p. 63.

> días en blanco, causantes de quiebras y bancarrotas. Pero lo peor del caso es que ese esfuerzo, auténticamente heroico, va resultando estéril y baldío, y que las nuevas promociones de actrices y de actores donde apuntan valores de positivo mérito tienen que ir pensando en derivar por otros derroteros: "cine", "doblaje", radio o televisión, porque las posibilidades de la escena van siendo cada vez más limitadas".

La escasez de locales quedaba agravada por la ya más que proverbial desidia de los empresarios. El interés exclusivamente monetario (menores costes, mayor afluencia de público) comenzó a transformar muchos teatros en salas cinematográficas:

> "Cierto que existen empresarios de local que hacen compatible la defensa de su lícito negocio con el amor a la escena y brindan ciertas facilidades. Pero son los menos. La inmensa mayoría se resiste a conceder y niega los sábados y domingos que, como es sabido, constituyen los únicos días alegres en el calendario farandulero, los que defienden las actuaciones del resto de la semana. Otros -también los hay- han tapiado la boca de los escenarios con la instalación de costosas pantallas panorámicas magnoscópicas o como diablos se llamen, inutilizando los locales para la representación teatral".

Unicamente la decidida intervención del Estado parecía capaz de poner fin a la preocupante situación de los más de cien teatros provinciales y municipales, propiedad de corporaciones públicas. Sólo así sería posible recuperar parte del público perdido, apoyando y organizando económicamente los esfuerzos que desde dentro del teatro llevaban a cabo autores e intérpretes para una renovación estética.

Cabe señalar que los primeros intentos experimentales ya habían tenido lugar en la más inmediata posguerra, de la mano del precisamente llamado Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, que fue

dirigido por los mismos responsables del Español y del Nacional María Guerrero: Luca de Tena, Escobar y Pérez de la Ossa. A éste siguieron los grupos "La Carbonera" de Piedad Salas, el "Teatro Intimo" de José Luis Alonso, "El Duende" y "El Candil" auspiciados por Juan Guerrero Zamora, "Los Independientes" de Javier Lafleur, "La Carátula" de José Gordón y José María de Quinto, "Los Juglares" de Carlos Miguel Suárez Radillo, "Fénix" de Julio Diamante, "Alba" de Mario Antolín, el Teatro de Cámara de Barcelona de Antonio de Cabo y Rafael Richart[14], "El Corral" de Juan Germán Schroeder[15] -también en Barcelona-, etc. La misma Real Escuela Superior de Arte Dramático organizó a principios de 1954 un grupo experimental al margen de las tareas docentes cuyo objetivo era "actuar como laboratorio de problemas teatrales en obras de corta extensión. Los autores clásicos y los jóvenes contemporáneos serían el campo de actuación preferente"[16]. Con el mismo propósito nacía un mes después "Dionisyos" (Teatro para el Novel). Las aspiraciones de estos grupos se concretaban en la incorporación al repertorio español de autores extranjeros rara vez representados y de los autores nacionales que se iniciaban en la creación dramatúrgica. Tal vez fuera "Arte Nuevo" la más significativa de las agrupaciones, la primera "con ciertas pretensiones de consolidar un esfuerzo común y principal reflejo

---

[14] Cfr. Catálogo de la Exposición-Homenaje dedicada a Rafael Richart en la Sala "Floridablanca" de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) en abril y mayo de 1990 (Madrid, Consejería de Cultura de la C.A.M., 1990).

[15] Seguimos la relación dada por César Oliva, op. cit.; pp. 187 y 188. Cfr. asimismo las reseñas sobre el Teatro de Cámara incluidas por Federico Carlos Sáinz de Robles en sus volúmenes Teatro Español, en los que se detalla tanto el personal de la compañía y las obras representadas como -ya en los apéndices finales- el local y la fecha de la puesta en escena.

[16] ABC, 30-1-54, p. 35.

de las aspiraciones del momento"[17]. Nacido en 1945, "Arte Nuevo" acogía a personalidades bien distintas (Sastre, Gordón, Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas, José Franco, José María Palacio), cohesionadas por "la náusea ante el teatro burgués de aquel momento: el Benavente póstumo (en contradicción con la persona viva de Benavente), el melodrama galaico-plorante de Torrado, las barbaridades del post-astracán y los espectáculos pseudofolklóricos, por no contar las débiles supervivencias del teatro versificado (Marquina) y otras dolorosas pruebas de vacío"[18]. La propuesta de renovación escénica asumida por "Arte Nuevo" dio paso en alguno de los componentes del grupo (particularmente en Sastre) a la "toma de conciencia del teatro como función social política"[19], expresada por éste último en una serie de artículos aparecidos entre 1948 y 1950 en el semanario de estudiantes La Hora. De ahí nacería, muerto ya "Arte Nuevo", un nuevo proyecto, el del Teatro de Agitación Social, de vida tan corta que apenas si pudo sobrevivir a su manifiesto fundacional (1950), pero que supuso un importante y significativo acto de protesta y una primera toma de postura contra las convenciones al uso[20]. "No cejaría -apostilla César Oliva- la inquietud de este sector del teatro español de los cincuenta -casi siempre encabezado por Alfonso Sastre y José María de Quinto-, y tras el frustrado intento del T.A.S. los volvemos a encontrar firmando

---

17 Oliva, op. cit.; p. 188.

18 Respuesta de Sastre a una pregunta de Ricardo Domènech. Ver Alfonso Sastre, Teatro. Madrid, Taurus, 1964; pp. 55 y 56. Citado a través de Ruiz Ramón, op. cit.; p. 385.

19 Sastre, op. cit.; p. 56. Citado a través de Ruiz Ramón, p. 386.

20 Cfr. Alfonso Sastre y José María de Quinto, "Manifiesto del T.A.S. (Teatro de Agitación Social)", en García Lorenzo, op. cit.; pp. 85 a 88.

un Documento en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander" (1955)[21]. Entre los abandonos de quienes vieron definitivamente truncadas sus aspiraciones dramáticas y los que se plegaron a todo lo que el medio exigía para poder representar, Sastre dio comienzo a una larga etapa de reflexión teórica y de práctica poética que iniciados ya los sesenta (enero a marzo de 1961) desembocaría en el Grupo de Teatro Realista. Por esas mismas fechas (1960) la polémica abierta en la revista madrileña Primer Acto entre Sastre, Buero y Alfonso Paso marcaría las distancias entre tres posturas ya distintas sobre el modo de entender las relaciones entre los autores y el sistema de producción teatral.

Como colofón a este apunte sobre el decenio 1950-1960 merece la pena señalar los comentarios con que Federico Carlos Sáinz de Robles fue abriendo, año tras año, la "breve reseña de la temporada teatral" que prologaba la selección de las mejores obras estrenadas en España, publicadas por él mismo bajo el título genérico de Teatro Español. En la introducción del primer volumen de la serie se dice:

> "Otra temporada teatral: 1949-1950. ¿Qué de ordinario o de extraordinario ha surgido en ella? Adelantemos el notición: de extraordinario, poco; de ordinario, posiblemente demasiado. No creo ser pesimista. Me reconcome permanentemente el afán de proclamar a voz en grito y a los treinta y dos caminos de la rosa que todo lo español, y cuanto se refiere a España, me parece absolutamente maravilloso. Pero ¿me creería alguien, ahora, si, poniéndome los anteojos color rosa, afirmara que el teatro español

[21] Oliva, op. cit.; p. 190. Las conclusiones a los "Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España" se firmaron el 29 de agosto de 1955 en el Palacio de la Magdalena. Estaban presentes Alfonso Sastre, José María de Quinto, Luis Delgado Benavente, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rincón, José Martín Recuerda, Francisco Alemán Sáinz, Dámaso Santos y Jerónimo Toledano. Cfr. García Lorenzo, op. cit.; pp. 89 a 93.

> contemporáneo ha dado flor y fruto de culminación? No me creería nadie. Creo, pues, inútil colocarme las gafas color rosa. El teatro español contemporáneo -acaso sea el suyo un mal epidémico mundial- sufre los efectos de una crisis ya larga y fastidiosa.
>
> "Crisis de autores. Crisis de intérpretes. Crisis de públicos hábiles. Crisis de técnica y de recursos -o de trucos- de los llamados de oficio. Abunda hoy el teatro viejo y hasta caduco; y también el teatro imitativo. Ante muchas de las obras escénicas estrenadas, el público sutil se pregunta: '¿Qué me recuerda esto? ¿Qué otra obra, qué novela, qué película, qué cuento de procedencia extranjera? No sé... No sé... El caso es que esto no me sabe a cosa original, a cosa, cuando menos, originalmente guisada y condimentada.'"[22].

Prosigue Sáinz de Robles rechazando la tradicional distinción entre teatro realista y teatro de evasión, proponiendo a su vez la distinción entre "teatro colocado" ("Aquel que se ciñe a la verdad vivida -realismo- o a la verdad apetecida -idealismo-. Es decir, el teatro llamado de evasión, mientras no transponga las fronteras de un noble humano apremio, es un teatro perfectamente colocado"[23]) y "teatro dislocado":

> "Aquel que se desvirtúa en el realismo y en el idealismo. Aquel que transforma el retrato en caricatura, el ingenio en chiste, el ensueño en visión, el deseo en egoísmo, la sensualidad en la sexualidad, la sensibilidad enardecida en excitación. Este teatro, desdichadamente, también puede ser humano; eso sí, con una humanidad desmedrada, sietemesina, estéril. Cuando este teatro se deshumaniza -lo que acontece en la mayoría de las ocasiones-, queda reducido a una categoría infrahumana"[24].

---

[22] Federico Carlos Sáinz de Robles, ~~Teatro Español 1949-50~~. Madrid, Aguilar, 1959 (3ª ed.); pp. 11 y 12.

[23] Sáinz de Robles, op. cit.; pp. 12 y 13.

[24] Sáinz de Robles, op. cit.; p. 13.

La introducción se cierra con la pregunta inevitable:

> "En la temporada teatral 1949-1950, las obras estrenadas, ¿a cuál de tales clasificaciones se acogen? Bastantes, al realismo colocado, pero con una temática y con una técnica vetustísimas. Más obras aún a un realismo dislocado, con carencia de temática y aun de técnica, sometidas a una pura mecánica. Muchas, a la evasión dislocada, al disparate, al bodrio. Escasísimas, a la evasión colocada, con la mejor intención de una táctica y de una temática originales... hasta ese cierto punto donde concluyen las originalidades posibles en este mundo con vueltas de noria y manantiales imaginativos casi agotados"[25].

Ese año las cinco obras seleccionadas según los criterios de calidad literaria, éxito de público y éxito de crítica fueron Dos mujeres a las nueve, de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta; Historia de una escalera, de Antonio Buero Vallejo; La visita que no tocó el timbre, de Joaquín Calvo Sotelo; Celos del aire, de José López Rubio, y El landó de seis caballos, de Víctor Ruiz Iriarte. Con un mayor o menor tono de fastidio, la denuncia sobre un panorama teatral mayoritariamente mediocre -pese a la existencia de obras de innegable calidad- llena los comentarios de las temporadas siguientes. En la de 1950-51 ("No ganar es perder") se apunta:

> "Y la verdad teatral de la temporada 1950-1951 es ésta: pocas obras excelentes -y de ellas casi ninguna original u originalmente desarrollada, al menos-; muchísimas obras deleznables, rancias de tema y de forma, desvergonzadamente seniles; predilección casi pecaminosa, y sin casi denigrante, del gran público por estas obras topiqueras y reiterativas; contumacia de los autores consagrados -quienes podrían permitirse el lujo de una intentona renovadora ante el respeto de la masa- en las mañas y tretas más repudiables, con el único señuelo de una pingüe liquidación económica o de la consecución de un premio catastróficamente amanerado de premisas; imposibilidad para los autores noveles de

---

[25] Sainz de Robles, op. cit.; p. 13.

conquistar los escenarios; carencia casi angustiosa de buenos intérpretes, de esos intérpretes que, para ser buenos, no precisan que se les escriban obras a la medida, sino que ellos se encuentran capacitados para dar la talla en cualquier obra; equivocado ejercicio o magisterio de una crítica sin criterio estabilizado y más propensa a lucir la propia erudición que la ajena disposición.

(...)

"Todas las obras estrenadas durante la temporada se ajustan a los patrones ya un poquito pasados de moda. Teatro folklórico con abusivo adulteramiento. Teatro de costumbres... rancias. Teatro de conversación entreverada de trasnochado ingenio. Teatro de problemas... resueltos ya hace siglos. Teatro de sugerencias... estériles. Hasta Buero Vallejo, autor de toda nuestra admiración y del que esperamos mucho y bueno, cortó su drama En la ardiente oscuridad -obra, a nuestro juicio, mucho más ambiciosa que Historia de una escalera- en un modelo canónico ortodoxo.

(...)

"Hasta punto tal nos parece viejo, en general, el actual teatro español, que las admirables y encantadoras comedias de un tal Lope de Vega -El villano en su rincón y La dama boba-, vistas y oídas hoy, en el parangón inevitable, nos parecen escritas en... el año 2000"[26].

En la reseña correspondiente a la temporada 1958-59[27] se observa, sin embargo, un apunte de optimismo. Todas las salas madrileñas permanecieron abiertas quebrándose la tendencia a convertir muchos teatros en locales cinematográficos; los grupos de cámara y experimentales (particularmente en Madrid y sobre todo en Barcelona) concocieron una aceptación cada vez mayor entre los públicos más exigentes; algunas de las obras extranjeras traducidas y estrenadas presentaban una calidad literaria y escénica de primer orden: Huracán sobre el Caine, de Herman Wouk, en versión española de Giuliana Arioli, Joaquín

---

[26] Sáinz de Robles, ~~Teatro Español 1950-51~~. Madrid, Aguilar, 1964 (3ª ed.); pp. 11 a 13.

[27] Sáinz de Robles, ~~Teatro Español 1958-59~~. Madrid, Aguilar, 1960; pp. XIII a XVI.

Calvo Sotelo y Andrés Kramer; Panorama desde el puente, de Arthur Miller, traducida por José López Rubio; La gata sobre el tejado de cinc caliente, de Tennessee Williams, traducida por Antonio de Cabo y Luis Sáenz, entre otros títulos. Las obras españolas seleccionadas por Sáinz de Robles en esa última temporada del decenio fueron: Las manos son inocentes, de José López Rubio; La caña de pescar, de Claudio de la Torre; Esta noche es la víspera, de Víctor Ruiz Iriarte; Un soñador para un pueblo, de Antonio Buero Vallejo; El amor es un potro desbocado, de Luis Escobar y Luis Saslawski, y La vida en un hilo, de Edgar Neville.

3.2 EL TEATRO CLASICO

Década pues interesante la de los años cincuenta por cuanto, normalizada bajo el régimen de Franco la vida del país, alcanza el teatro unas pautas características de comportamiento económico, social y estético, con las tendencias artísticas ya apuntadas, entre las que, por pura necesidad de contraste y dadas las numerosas limitaciones de las mismas, se hace imprescindible la tarea de los grupos renovadores. La relativa estabilidad de ese "medio" teatral se sostiene (por lo menos hasta mediada la década) de una parte en una empresa privada dedicada por lo común a los géneros más populares (comedia de evasión, sainete, astracanada, espectáculo folklórico...) y a los autores "literarios" de mayor renombre (que aseguran la recaudación de taquilla); de otra, en la empresa pública de los Teatros Nacionales y de las compañías que, aun siendo de titularidad

privada, reciben subvenciones y apoyo estatal para sus giras nacionales e internacionales. Ellos van a ser los encargados de poner sobre las tablas a los autores noveles de mayor interés, buena parte de las traducciones de autores extranjeros y casi todo el teatro que hemos englobado bajo el título de clásico. Para éste último tal situación de estabilidad fue particularmente propicia, por lo menos en lo que respecta a autores representados y a número de obras puestas en escena. Los clásicos se siguieron manteniendo como base de la programación de las salas públicas, y como repertorio frecuentado por los T.E.U. y no ignorado por los grupos de renovación[28] y alguna compañía profesional. Finalmente, la aparición de los Festivales de España, en los que el teatro clásico ocupó un lugar preeminente, supuso un espaldarazo definitivo a la difusión de este tipo de autores y obras por nuestro país. Sin riesgo de exageración puede afirmarse que los años comprendidos entre 1950 y 1960 constituyen -con los inconvenientes y circunstancias que serán oportunamente reseñados- una de las etapas de apogeo del teatro clásico.

La puesta en escena de los autores y obras objeto de nuestro estudio, mereció, como norma general, el beneplácito de crítica y público. Compartieron, como hemos dicho, compañías y locales con los autores españoles de mayor valía literaria y con las traducciones de obras extranjeras que mejores cualidades escénicas mostraban. Ante todo, la expresión "teatro clásico" se

---

[28] No en vano Sastre y José María de Quinto incluyeron entre el material dramático sobre el que el T.A.S. se proponía trabajar una revisión de la obra de Lope Fuenteovejuna (cfr. García Lorenzo, op. cit.; p. 87). Asimismo merece la pena destacar la importante labor llevada a cabo sobre los clásicos por el Teatro de Cámara de Barcelona de Antonio de Cabo y Rafael Richart (véase Catálogo citado).

asoció con la de "teatro de calidad" y también con la de "teatro de arte", en el sentido de que cada representación debía constituir (y muchas efectivamente así lo eran) una muestra de pulcritud técnica, eficacia interpretativa y exquisito gusto artístico. El resultado, cuando fue satisfactorio (bien en su totalidad, bien en algún aspecto concreto), pasó a tener un valor ilustrativo, casi docente: el montaje de los clásicos debía marcar las pautas por las que habían de regirse los montajes de otras obras, si éstas querían alcanzar un nivel de importancia superior al de cualquier obrita taquillera. Ya apuntábamos en el capítulo anterior la gran diferencia de tono y calidad que mediaba entre el teatro más popular y las representaciones de esta condición, llevadas a cabo casi siempre por las empresas y compañías de los Teatros Nacionales. También aludíamos a los riesgos que semejante actitud entrañaba. Desde ser una escuela de buenas maneras escénicas a convertirse en una pieza de museo literario había un trecho muy corto que los montajes de los clásicos no tardaron en recorrer. Un cierto acartonamiento pareció hacerse inevitable con el tiempo. Y esta rutina en vez de combatirse mediante el análisis del sentido de las obras (qué ideas o valores de cualquier índole podían éstas aportar a la España de 1950-1960), se intentó obviar a través de la hipertrofia escenográfica. Así a muy buena parte de los espectáculos realizados no se les pudo negar una indubitable riqueza audiovisual. Muchas de las puestas en escena fueron sencillamente fastuosas. Ni los Teatros Nacionales ni la organización de los Festivales de España ahorraron esfuerzos económicos ni recursos humanos en montajes que, como los de la

Compañía "Lope de Vega", alcanzaron éxitos ruidosos incluso fuera de nuestras fronteras. El experimento estaba, sin embargo, destinado a agotarse en sí mismo. Fuera de un boato impensable para un empresario particular y de una pulcritud textual que tenía no poco de exhumación arqueológica, nada añadieron estos montajes a una nueva interpretación de las obras, que revalidara su condición de clásicos. Por contra, muchos de los problemas que aquejaban a nuestra escena y en especial a este tipo de teatro quedaron sin resolver: la licitud y eficacia de las transformaciones del texto base, o la dicción del verso, entre otros. No se creó ni una escuela de interpretación, ni una compañía estable especializada, ni festivales o foros de discusión que abordaran la problemática planteada específicamente por los clásicos. Ligados éstos de manera cada vez más explícita a las manifestaciones culturales o propagandísticas del Régimen, terminaron por identificarse también como una suerte de "teatro oficial", de teatro "de escaparate". Al finalizar la década la pérdida de interés por este tipo de obras y su modo de escenificación resulta evidente. Entre fórmulas de renovación diversas y la falta de atractivo ante los grupos más inquietos, las representaciones de teatro clásico conocerán, sin desaparecer nunca de cartelera, veinte años ininterrumpidos de crisis y problemas enquistados. Hasta los primeros años ochenta los clásicos no recuperarán el papel que jugaron en las carteleras españolas durante este su primer auge tras la Guerra Civil.

3.2.1 ESCENOGRAFIA, INTERPRETACION Y ADAPTACION

Las cuestiones, pendientes o no, y los problemas que caracterizaron al teatro clásico durante el decenio se manifestaban asiduamente en las reseñas de la prensa diaria. Rastreando las páginas teatrales de los diarios madrileños[29] se hace patente la indiscutible categoría de ejemplaridad atribuida a los montajes de los clásicos, así como el empeño en recalcar el agrado con que el público recibe las representaciones. A propósito del estreno de una adaptación de La villana de Vallecas por el T.E.U. de Modesto Higueras (teatro Gran Vía de Madrid, 27 de marzo de 1950 -nº 95-) escribía Alfredo Marquerie:

> "Anoche estrenó el Teatro Español Universitario, bajo la acertada dirección de Modesto Higueras y con unos deliciosos decorados de José Caballero, realizados por Sancho Lobo, una adaptación de la admirable comedia de Tirso de Molina 'La villana de Vallecas'. El poeta José García Nieto ha sido el autor de esta adaptación, realizada con tanta inteligencia y sensibilidad como escrupuloso respeto.
>
> (...)
>
> "El público se sintió ganado desde los primeros instantes por el interés y por la gracia de la obra del glorioso mercedario, y aplaudió en medio de la representación comenzando por el antológico diálogo de "Doña Violante" y "Don Juan", y al término de cada jornada con encendidas ovaciones"[30].

Si en la función concurrían circunstancias extraordinarias, su valor como acontecimiento cultural y escénico de primer orden

---

29 Como en la década anterior, ABC ha seguido siendo nuestra principal fuente de información.

30 ABC, 28-3-50, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 33. Las marcas son nuestras.

(teatro María Guerrero) de la compañía francesa de Louis Jouvet que representó L'école des femmes, de Molière (24 y 25 de abril de 1950 -nº 92-) y Knock ou le triomphe de la médecine de Jules Romains (26 y 27 del mismo mes). La ocasión mereció la aparición en ABC de una cálida reseña de presentación, firmada por Claudio de la Torre, en la que el comentarista resaltaba significativamente lo que de más inveterado había en la ya larga carrera del actor francés:

> "De los cuatro renovadores de la escena francesa contemporánea -Pitoeff, Baty, Dullin y Jouvet- puede decirse que nuestro visitante ha sido el más fiel a las normas tradicionales del teatro. Si Pitoeff representó en su tiempo la inquietud, la busca afanosa de la novedad, y Baty en cierto modo, la exaltación del montaje escénico, y el nombre de Dullin quedará para siempre unido a la escuela profesional de 'L'Atelier', Louis Jouvet encarna mejor que ningún otro el triunfo literario.
> (...)
> "Nada más clásico que su arte, ni más tradicional que sus fórmulas, que nunca consistieron en romper nada, sino en construir dentro de límites precisos.
> (...)
> "Con Jouvet termina toda una época de ensayos, de barroquismos, de laberintos oscuros. En sus manos el teatro se hace luz, diálogo, arquitectura. Todo está claro, todo llega al público, como diciéndole: 'Esto es lo que queríamos hacer'. Porque con Jouvet se hizo el milagro: el público entendió enseguida lo que no había comprendido en tantos años"[31].

Ese mismo sentimiento de gran obra de arte fue el que dejó traslucir Marquerie en su crónica del estreno:

> "Anoche se presentó en el María Guerrero la compañía francesa de Louis Jouvet, que causó una excelente impresión en el culto auditorio que llenaba el teatro. La representación de la famosa comedia de Molière 'L'Ecole des femmes', tuvo como fondo un delicioso decorado de Christian Berard, donde los problemas de

---

31 Claudio de la Torre, "Jouvet", en ABC, 23-4-50, p. 29.

acción comprimida y simultánea han sido resueltos de un modo tan ágil como ingenioso, abriendo y cerrando las tapias del jardín de 'Arnolphe' a la vista del público y procurando una dimensión de profundidad con la arquería prolongada que presta notoria variedad a las entradas y salidas de los personajes.

"Jouvet, de quien ha trazado Claudio de la Torre una síntesis biográfico-crítica en estas mismas columnas tan completa y certera que nos releva de todo análisis, se mostró anoche ante nosotros, no sólo como un gran actor de clásicos recursos y de eficacia y dominios escénicos fuera de toda duda, sino también como un admirable director que sabe cuidar exquisitamente los más finos detalles y matices del movimiento, de la colocación y de la acción"[32].

Poco más de un año después, ABC daría la noticia del fallecimiento de Jouvet, en larga crónica de su corresponsal en París, José María Massip[33].

Buena parte de las producciones sobre clásicos de estas primeras temporadas de los años cincuenta lograron consideraciones igualmente elogiosas, siempre en el sentido de ser vistas como obras de realización impecable y montaje escenográfico ejemplar. De El villano en su rincón (teatro Español, 6 de octubre de 1950 -nº 107-) volvió a escribir Alfredo Marquerie:

"Un delicioso halago para los ojos, por la belleza y la vistosidad del colorido, es, desde el primer cuadro hasta el último, esta versión escenográfica que nos ha presentado anoche en el Español Cayetano Luca de Tena de la famosa comedia de Lope de Vega 'El villano en su rincón'. Vicente y Carlos Viudes diseñaron figurines y trajes con tanta finura como fantasía y buen gusto, sirviendo exactamente 'el aire ligero y sonriente de la obra' sobre la pauta histórica de la Corte francesa de Enrique III. Los telones

---

32 Alfredo Marquerie, en ABC, 25-4-50, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 33.

33 ABC, 18-8-51, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 15.

> cortos, las cortinas fastuosas, las 'carras' movedizas se acoplan en la resolución rápida del cambio de cuadros al artificio clásico de los prismas girantes, ya conocidos y empleados en el teatro griego. Así, las más modernas invenciones escenográficas se suman a la maquinaria antigua y cuando conviene al relieve plástico y arquitectónico.
> (...)
> "La interpretación sin concha de apuntador, y sin un roce, ni un fallo ni una vacilación, estuvo a tono de la escenografía".

La referencia final a la aprobación del público es inexcusable:

> "El público escuchó la obra con verdadera delectación. Grandes ovaciones sonaron al fin de cada jornada. Cayetano Luca de Tena salió a saludar con todos los intérpretes"[34].

Juicios semejantes sobre la brillantez del espectáculo y la favorable acogida de los espectadores aparecieron en las reseñas de La estrella de Sevilla (teatro Español, 7 de marzo de 1951, T.E.U. de Madrid -nº 109-), La dama boba (teatro María Guerrero, 24 de marzo de 1951, con Elvira Noriega y Enrique Diosdado -nº 110)[35] y El desdén con el desdén de Moreto (teatro María Guerrero, 16 de noviembre de 1951 -nº 119-), cuya escenografía fue minuciosamente descrita:

> "La postura en escena, fastuosa. En ninguna parte como en el teatro se cumple la sentencia clásica de que 'nunca se baña uno en las mismas aguas', y los decoradores y diseñadores de figurines se encargan de aseverarla. 'El desdén con el desdén' que ayer vimos realizado en el escenario del María Guerrero responde a una interpretación nueva, de juego poético

---

[34] ABC, 7-10-50, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 27.

[35] Cfr. ABC, 8-3-51, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p.27 (reseña anónima); y ABC, 25-3-51, ibidem, p. 21 (crónica firmada por el nuevo crítico teatral del diario madrileño, Luis Calvo).

> intrascendente. Se nos ofreció una decoración arquitectónica de las que antes se llamaban 'especiales', en tres dimensiones, a la manera de Adolfo Appia, el cual sacrificaba el placer visual al rigor, el virtuosismo a las leyes internas de la obra, para convertir el decorado en una pura ficción ornamental que complementara, por analogías de color y de líneas, la ilusión del drama, sin servirle necesariamente.
>
> (...)
>
> "La decoración de ayer es buena en sí, y también como esquema del juego escénico que la dirección del María Guerrero ha querido imprimir a la obra, relegando la función del representante. Tiene unas lucidas columnas salomónicas, en blanco y negro, que adornan los dos bloques en forma de soportales, que se abren luego, girando al Mediterráneo, pues la acción, como es sabido, transcurre en Barcelona, y este hecho, unido al carácter de 'ballet' y 'divertissement' en que está entonada toda la interpretación de la comedia, ha servido, sin duda, de acicate para la luminosidad y pompa del decorado"[36].

El boato escenográfico alcanza así una de sus primeras apoteosis con El gran teatro del mundo, auto de Calderón presentado en "nueva versión espectacular" -según rezaron las carteleras de ABC- por la Compañía "Lope de Vega" y la Coral Mercedaria de Madrid en el teatro de la Comedia, el 21 de marzo de 1952, bajo la dirección conjunta de José Tamayo (nº 113). La crítica de Luis Calvo[37] diría:

> "La dirección de la compañía 'Lope de Vega' ha dado más importancia a lo que podríamos llamar 'mester de clerecía' escénico que a la exaltación y aprovechamiento de los valores típicamente teatrales que posee el auto sacramental de Calderón".

---

[36] ABC, 17-11-51, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 25; con la firma también de Luis Calvo. Al día siguiente, en la sección de huecograbado "Actualidad teatral", se publicó una fotografía (bastante nítida) del montaje.

[37] ABC, 23-3-52, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 47.

Se valoró negativamente la escenificación, a la vez grandilocuente y detallista de los simbolismos calderonianos, así como el intento de asimilar la representación teatral a una ceremonia religiosa "dentro de un escenario con traza de templo", todo lo cual resultaba "menos acomodado a la pura teatralidad e incluso al alcance teológico del auto que la simplificación":

> "Más que descripciones, preferiríamos impresiones en el decorado. El matiz y el olor litúrgicos, que en algunos momentos alcanzan un punto de perfección, van en detrimento del estilo y del carácter del drama, que pide, sobre todo, sencillez y sinceridad en la interpretación y que no resiste que las facultades de atención del espectador se desmenucen en detalles profusos de escenografía. No puedo imaginarme al glorioso autor dando su venia a tantos y tan conocidos simbolismos litúrgicos, los cuales, si llenan una función elevada -y consuetudinaria- en los templos de Dios, quedan simbólicamente muy disminuidos y rebajados en los escenarios paganos. Las esquemáticas, pero concretas, acotaciones que Calderón de la Barca puso al frente de las escenas principales de 'El Gran Teatro del Mundo', nos autorizan a pensar que el mucho boato de conjunto y la mucha nimiedad de detalles son lujos inoportunos en la interpretación escenográfica. Que Calderón buscaba la estilización -norma del teatro de su tiempo, y del nuestro- es cosa evidente si se examinan sus mismas acotaciones".

El mismo reproche de exhuberancia barroca se aplicó a las intervenciones frecuentes del coro y del órgano ("Sería lamentable -apunta el crítico- que el órgano de 'La muerte del viajante' -sic- se creyera obligado a contrapuntear todas las obras de la compañía 'Lope de Vega'").

La tendencia inaugurada a finales de la década anterior corría, sin embargo, en sentido inverso. El propio Luis Calvo se congratulaba apenas tres meses antes del estado general de la escenografía española:

"Los escenógrafos están ahora más entonados con las corrientes que prevalecen fuera de España, y los directores artísticos de las grandes compañías parecen más cuidadosos del atuendo y la presentación. Se nota en la atmósfera teatral una avidez de perfeccionamiento que no ha granado todavía, pero que, a impulsos de la creciente afición del público por el espectáculo teatral, granará, sin duda, y producirá, en autores, en comediantes y en escenografía, frutos más sazonados"[38].

Nuestro crítico volvió a mostrar idéntica satisfacción ante la variedad de recursos escenográficos, firmados por Sigfredo Burmann y Manuel López, puestos en juego por Cayetano Luca de Tena para el montaje de El alcalde de Zalamea (teatro Español, 12 de abril de 1952 -nº 114-):

"Empleando tres decorados sólidos que, movidos por motores, avanzan o retroceden en el cuadro inalterable de las inmediaciones del pueblo de Zalamea, ha conseguido representar plásticamente la calle, el campo, la casa de dos pisos de Pedro Crespo, la posada de don Alvaro de Ataide y la cárcel donde se ejecutó la sentencia concejil. No hay, por lo tanto, solución de continuidad en el desarrollo, y el sincronismo de algunas escenas queda perfectamente realizado. Las aportaciones técnicas, que tanto enojaban a Lope, sirven congruentemente a la acción, y no la distraen, sino que la subrayan. Gracias a Cayetano Luca de Tena, no habrá hoy franceses (como los hubo en el siglo XVII) que echen a risa la tosquedad de nuestros equipos escénicos"[39].

El mismo Luca de Tena expondría en un artículo titulado "Notas sobre escenografía" sus ideas al respecto, cifradas fundamentalmente en el rechazo del sencillismo y la simplificación de reminiscencias vanguardistas. La escenografía

---

38 Luis Calvo, "El año teatral", en ABC, 1-1-52, páginas de huecograbado.

39 ABC, 15-4-52, p. 34. Se ofrece una fotografía del montaje el día 13-4-52, en páginas de huecograbado.

no es un aderezo caprichoso, sino un elemento consustancial al arte dramático, imprescindible en la construcción de una ficción sugestiva tanto como la palabra hablada -a la que sirve como soporte explicativo-:

> "Cada obra tiene un ambiente propio, un 'clima' escenográfico peculiar, de cuyo adecuado enfoque depende que el público se sitúe o no rápidamente en la entraña misma de la obra.
> "Antes aun de que los actores hayan comenzado a dialogar, el espectador debe estar sumergido en la atmósfera dramática, predispuesto a admitir, a comprender, a participar, en virtud de ese imponderable hechizo previo que debe brotar de la escenografía.
>
> "La mejor escenografía para una obra será siempre aquella en que las palabras del texto adquieran una resonancia tan precisa que suenen como obligadas, como si fueran las únicas que en aquel ambiente pueden pronunciarse. Las curvas y los ángulos de una decoración deben ceñir al texto como un guante bien cortado que lo modele sin oprimirlo (...)
>
> "Lo más admirable de algunos escenógrafos españoles es su capacidad para haber asimilado casi medio siglo de experiencias y tanteos en torno a la decoración, sin haberlos experimentado personalmente. Lo asombroso es que hayan llegado, en un alarde de intuición, al mismo resultado que sus colegas extranjeros, y al mismo tiempo que ellos. Lo que para unos es fruto de la experiencia es para otros el milagroso resultado de una adivinación.
> "La agradable verdad es que los nuestros están a la altura de los primeros y que sin elementos, sin maquinarias modernas, en escenarios de atraso técnico increíble y de dimensiones casi siempre ridículas, nos sorprenden diariamente sacándose de la manga una solución perfecta a los más complicados problemas de montaje.
> "Sigfredo Burmann -perpetuamente juvenil dentro de su espléndida madurez-, Emilio Bugos o Vicente Viudes -que marchan airosamente a la cabeza de la nueva generación- están absolutamente dentro de la más ambiciosa corriente escenográfica de hoy. Sin embargo, ellos aportan a los cauces comunes una vena personalísima y española: una cierta solidez, una última verosimilitud que los enlaza noblemente con la gran tradición realista de nuestra plástica y confiere peso de gravedad a las mismas fórmulas que, en Francia, por ejemplo, suelen quedarse desvaídas y como flotantes.
> "Si yo tuviera que buscar un término que sirviera

> de denominador común a sus trabajos, diría que se mueven en pleno 'realismo poético'. Han hecho algo más difícil que inventar un lenguaje escenográfico. Le han dado al lenguaje de todos los días resonancia y brillo de permanente novedad"[40].

Idéntico carácter de ejemplaridad que el aplicado al montaje escenográfico, le fue atribuido al capítulo de la interpretación. Pese a unos patrones argumentales frecuentemente repetidos, el teatro clásico en cualquiera de sus acepciones brindaba un juego de carácteres y personajes muchísimo más rico que la mayor parte de comedias intrascendentes al uso. Las posibilidades de lucimiento eran más numerosas y de mejor calidad literaria y escénica. Se valoró especialmente la supresión de la concha del apuntador ("la interpretación sin concha de apuntador, y sin un roce, ni un fallo ni una vacilación, estuvo a tono de la escenografía", decía Alfredo Marquerie en la reseña crítica anteriormente citada de El villano en su rincón, teatro Español, 6 de octubre de 1950-nº 107-), así como los buenos resultados artísticos que en contra de lo habitual en el teatro comercial consiguieron determinados encasillamientos de un actor en un personaje concreto; tal fue el caso de Enrique Borrás en la reposición de El alcalde de Zalamea (teatro de la Comedia, 16 de enero de 1951 -nº 99-):

> "En el desfile de reposiciones antológicas que está llevando a cabo, con beneplácito público, en la Comedia, D. Enrique Borrás, no podía faltar, ciertamente, 'El alcalde de Zalamea', prototípica no sólo del teatro calderoniano, en lo estrictamente dramático, sino prototípica del ilustre actor en lo meramente interpretativo. Pedro Crespo ha sido, de

---

[40] Cayetano Luca de Tena, "Notas sobre escenografía", ABC, 8-6-52, páginas de huecograbado.

> siempre, a Borrás, lo que Borrás ha sido -y es- de siempre, a Pedro Crespo. Tanto monta. Anoche volvió a cumplirse el hechizo. No importan los años, porque, ya se sabe, el arte no envejece. Y Borrás fue, de nuevo y como renovado, el carácter entero, ladino y recto de Pedro Crespo, frente a las encrucijadas de la fatalidad. Y volvió, una vez más, y con el mismo calor, a conmover a los espectadores por la opulencia de su voz, por el despejo de sus recitados, por la hondura de sus acciones...
>
> "Nadie que conozca esta obra podría separar el pretexto del recreador, del actor; en una palabra, que, a lo largo del tiempo compuso, de tan famoso personaje, una de sus más altas y ricas victorias escénicas"[41].

El ambiente de satisfacción general por el nivel interpretativo alcanzado no pudo ocultar, sin embargo, un problema hasta entonces obviado y convertido aún en nuestros días en una de las principales cuestiones que afectan a la escenificación de teatro clásico: el recitado del verso. Luis Calvo, en la noticia del estreno de El desdén con el desdén (teatro María Guerrero, 16 de noviembre de 1951 -nº 119-) planteaba -por primera vez en toda su crudeza- el problema de no contar con una escuela declamatoria que previniera dislates:

> "La dirección del teatro María Guerrero ha tenido, pues, una feliz iniciativa al ponerla en escena, porque, aun representada por actrices y actores que no saben declamar limpiamente (exceptuando, acaso, y de un modo bastante taxativo también, a Enrique Guitart y a Adolfo Marsillach) y que se entregaban anoche a fruncimientos y gazmoñerías propios de un ejercicio escolar, era grato ir recordando la galanura del verso y el gracejo de las peripecias"[42].

No sería ésta, desde luego, la única llamada de atención. Poco

---

[41] ABC, 17-1-51, p. 27.

[42] ABC, 17-11-51, p. 25.

a poco, las reseñas críticas hicieron hueco a este aspecto de la representación no atendido hasta entonces. En la de Entre bobos anda el juego, de Rojas Zorrilla (teatro Español, 6 de diciembre de 1951 -nº 120-) se lee:

> "Si la pintura que 'Cabellera' hace de don Lucas no fue celebrada, como merece, por el público, como trozo de antología, culpa fue de José Capilla, que se esforzó toda la noche en echar por los suelos la obra clásica, con su pulgar y su índice haciendo círculos y otras figuras geométricas y con sus insufribles manoteos. Si las silvas con que Pedro traduce sus afectos no nos comunicaron, en toda su transparencia y fogosidad, el brío de su amor por Isabel, culpa fue del automatismo que las representaciones sucesivas de 'Don Juan Tenorio' han dejado en el estilo de recitante de Guillermo Marín (del cual diremos, sin embargo, que la dicción fue cristalina y armoniosa, aunque sonara artificiosidad)... Me agradó mucho el tono de 'figurón', ni hinchado ni reiterativo, con que Antonio Riquelme subrayó el carácter y las situaciones. Su dicción es exacta y clara, y sabe muy bien entonar los versos. La graciosa retahila de los 'mases', en la tercera jornada, hubiera bastado para acreditarle de gran actor, si no lo estuviese ya suficientemente. María Jesús Valdés, tan delicada y sensitiva, tiene también muy buena escuela declamatoria, y, en cuanto a Cándida Losada, me pareció, en el tipo de Alfonsa, actriz jugosa y muy puesta siempre en situación. (A veces tira a rematar, 'a lo castizo', en el ademán y en el tonillo, las réplicas bruscas.)"[43].

Sólo tres meses y medio después escribiría el mismo crítico a propósito de la Compañía "Lope de Vega" y su ya comentado Gran Teatro del Mundo (teatro de la Comedia, 21 de marzo de 1952 -nº 113):

> "Me gustaría dedicar las máximas alabanzas al propósito artístico que guía a José Tamayo. El nivel de sus realizaciones es elevado, y toda observación crítica ha de atenerse a ese cánon superior, que él nos determina. Es hombre inteligente, emprendedor y está

---

[43] ABC, 7-12-51, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 33. Firma la sección igualmente Luis Calvo.

> llamado a grandes empeños artísticos. Su compañía requiere también una severa disciplina. La voz sonora de Francisco Rabal debería someterse a un aprendizaje de vocalización: no sabe decir los versos, y son tantas las fallas de su modulación, que no llegan a la sala de butacas muchas palabras importantes. Es lástima, porque posee el don de los ademanes y de las actitudes. Carlos Lemos, que nos pareció muy justo, airoso y elocuente en la persona de 'El Mundo', se desvió, sin embargo, en algunos momentos, y citaré uno que me llamó singularmente la atención por el desentono: las dos octavas reales que terminan: 'Polvo salgan de mí, pues polvo entraron.' El ritmo de la representación me pareció lento, y las voces, inarmónicas. Las actrices, discretas: Josefina Díaz, porque era La Discreción; Mary Carrillo, porque no parecía muy centrada. El juego escénico, que ha sido, sin duda, preocupación esencial de José Tamayo, un poco desordenado"[44].

Las mismas reseñas críticas manejadas hasta el momento sobre los montajes más representativos nos sirven para trazar un bosquejo sobre la opinión que merecieron los distintos tipos de adaptación del texto base. Los responsables de esas adaptaciones y los críticos encargados de juzgarlas se atuvieron por lo general a un criterio purista, heredado sin muchos cambios de la década anterior, es decir, optaron por la aplicación de unas transformaciones mínimas. Los intentos de una mayor dosis de interpretación personal fueron juzgados desde las páginas de ABC con una no oculta displicencia. Hubo, en cualquier caso, opiniones divergentes. En su crónica americana fechada en Buenos Aires el 19 de noviembre de 1949[45], José Vicente Puente comentaba el éxito que en el teatro Solís de Montevideo, alcanzaba la Compañía Nacional de Uruguay, bajo la dirección de Margarita

---

[44] ABC, 23-3-52, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 47.

[45] Publicada el 25 del mismo mes dentro de la habitual sección de "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 17.

Xirgu (quien también era primera actriz), representando La Celestina de Rojas. La obra, favorablemente acogida por el público (18 representaciones a sala llena en el momento de redactar la crónica), levantaba la espectación de los aficionados:

> "Varias circunstancias se han unido para el buen resultado. La primera, una tremenda polémica sobre la versión. Bergamín, uno de los pocos 'incorruptibles' que nos van quedando, ha intervenido en el asunto. Pero como en todo lo que se refiere a españoles en el extranjero, la política ha sido una baza decisiva. Detrás de la literatura, de la escenificación, etc., se ventilaba la noticia de que Margarita Xirgu se propone regresar a España. Sobre ese tema se han lanzado los 'incorruptibles' con verdadera saña. Pero Margarita ha callado y ha seguido ocupándose de sus asuntos profesionales".

Del texto representado se dijo:

> "La 'versión modernizada' -según rezan los programas-, de José Ricardo Morales, tiene mucho sabor a aquella francesa que suscitó polémicas en París. No se ha seguido un camino muy distinto y se ha buscado en el texto la crudeza y el realce de la figura de alcahueta. Sobre ese camino resbaladizo se ha llegado a escenas verdaderamente impresionantes, llenas de atrevimiento y desgarro. No me concreto al lenguaje, sino a la acción. No se ha eludido ni disimulado nada. Todo se ha servido con el viejo modo español de llamar al pan, pan, y al vino, vino.
>
> "El espectáculo, poco a propósito para menores o muchachos de colegios y escuelas, ha quedado reducido -después de los primeros días, en que asistieron, por error, los universitarios- para las personas de paladar muy duro. Y para los buenos aficionados al teatro, que han aplaudido una magnífica escenificación, junto a vestidos muy estilizados y un juego de personajes, tan perfecto e hilvanado, que los cuatro actos y los diecisiete cuadros transcurren sin pesar un solo momento".

Frente a la 'versión modernizada' de José Ricardo Morales,

Alfredo Marqueríe se referirá a la de José García Nieto de La villana de Vallecas de Tirso (teatro Gran Vía, 27 de marzo de 1950 -nº 95-) como "realizada con tanta inteligencia y sensibilidad como escrupuloso respeto"[46]. Escrupuloso respeto al texto original que lleva al cronista interino del 8 de marzo de 1951 a aludir a las "peculiares características de la versión del señor Ayza" de la comedia atribuida a Lope La estrella de Sevilla (teatro Español, 7 de marzo de 1951 -nº 109-) -y ello pese a reconocer que el trabajo del Teatro Universitario de Madrid fue inteligente y entusiasta, con una interpretación y declamación sin fallos-. Se critica con cierta dureza el afán de "explicar" la obra, de vaciarla de sus ambigüedades poéticas. Por el tono general de la reseña parece que lo que se cuestiona es el papel que un adaptador concreto ha querido jugar en este montaje, aunque quede en entredicho la función misma del intermediario literario, a la que se sospecha perturbadora:

> "Don Román Ayza plantea, con su nueva versión de 'La estrella de Sevilla', dos graves problemas: uno de estética dramática en general; otro que afecta a la obra de Lope. Queda bien claro, ante todo, que en el ensayo de anoche hay bastante más que afán de notoriedad. Todo un problema de plástica literaria, de 'ensayismo' escénico se interpone entre el texto original y el espectador para reconstruir el clima dramático con arreglo a la versión especialísima que el director tiene de la obra. No es posible aceptar esta postura como teoría general. Lo más importante del teatro es la voz, la palabra, la frase desnuda, hirviente y temblorosa. Cualquier intento de vaciarla de misterio, desvelando sus más íntimas resonancias, ataca a la imaginación del espectador impidiendo a éste el ejercicio de su actividad suprema: la reconstrucción, particular, personal y secreta de la intención del autor. Quede para el 'cine' la representación puntual e implacable de las cosas 'tal

[46] Alfredo Marqueríe, "El T.E.U. estrenó una adaptación de La villana de Vallecas", en ABC, 28-3-50, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 30. Las marcas son nuestras.

como son' y déjese al teatro su vago y flexible mundo de seducciones. Donde el autor sólo ha querido sugerir, nadie tiene derecho a concretar, físicamente, esas sugerencias escamoteando su bella e inteligente imprecisión. Y valga esto para las dos posturas extremas y opuestas de este tipo de intento: la 'daliniana' -agotadora del trasfondo de mundos inferiores- y la del señor Ayza, conturbadora del mundo de las puras ideas.

"Pero estas observaciones a una posible teoría dramática no invalidan su aplicación en casos especiales. A Lope -si, definitivamente, 'La estrella de Sevilla' es obra suya- puede y debe buscársele, a estas alturas, un nuevo ángulo de visión, y nadie mejor para hacerlo que un Teatro Universitario, lleno de esperanza y espléndidas inquietudes"[47].

La postura más reaccionaria quedaría expresada por un anónimo "Dómine Lucas" que en el "Mentidero y alivio de caminantes" de ABC del 2 de diciembre de 1951 (páginas de huecograbado sin numerar) escribe:

"No: no me digan ustedes que la comedia del 'lindo' Moreto es de aquellas que Cervantes definió de rústicas y torpes en un pasaje memorable. (Del cual podríamos extraer una buena alusión informativa, y es que el teatro se hace 'espejo de necedades' cuando se acomoda al gusto de los representantes, sujetándose a su tiranía, en lugar de ser los representantes los que se sujeten a las comedias, y quien sepa leer, que lea.) Podrá gustarles o no gustarles 'El desdén con el desdén', del 'lindo' Moreto; ello es puro lance, pura ocurrencia y contingencia. Lance de relance, si se quiere, o lance que viene incubándose desde la escuela. Podrán ustedes aburrirse o no aburrirse en el teatro donde la comedia se hace, o en los anaqueles de la biblioteca donde la comedia se apolilla. Una obra literaria, que ha perdurado a través de los siglos y que ha sido reconocida como meritoria en todas las literaturas comparadas que se han escrito en el mundo, sobrepuja a nuestro criterio casual. Las cosas no son buenas porque nos gusten o no nos gusten. Dante sigue sin gustar a los chistosos. Las cosas que son buenas, reconocidamente buenas, deben sujetar nuestro juicio, y no estar a él sujetas, sino después de mucho conocerlas y estudiarlas".

---

[47] ABC, 8-3-51, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 27.

Todo lo cual no significaba sino colocar a la obra dramática como valor absoluto e intangible, dentro de una perspectiva estrictamente logocéntrica del acto teatral.

El crítico Luis Calvo militaría con igual vehemencia entre quienes sostuvieron la preferencia -cuando no la necesidad- de un texto sin aliño alguno. Llegó a justificar, sin embargo, la propiedad de determinadas intervenciones:

> "Han hecho bien los directores del teatro María Guerrero en trasladar fielmente (salvando los cortes inexcusables) a la escena moderna la comedia de Moreto 'El desdén con el desdén', que es, sin duda, la más perfecta que salió de aquella elegante pluma de rapiña que brilló en las postrimerías de Felipe IV"[48].

En la reseña de Entre bobos anda el juego se explicita la naturaleza de esas intervenciones permitidas a un adaptador:

> "El adaptador, José García Nieto, ha surcado con tan liviano e imperceptible paso la corriente del original que apenas si algún vocablo eludido (v.gr., el 'recazo' de la espada de Don Lucas rimando con un 'asnazo', o la flor 'clicie' de Don Luis), o algunos versos añadidos, versos de oropel que terminaban en 'mariposa' o en 'fachada', daban testimonio de su sigiloso tránsito. El follaje culterano, la afectación del lenguaje, las palabras que han perdido para el oído moderno su acepción clásica ('estrenar', 'feriar') y alguna que otra chocarrería en la venta de Torrejoncillo han sido justamente eliminados. En cambio, todas las bellezas y agudezas allí están, e incluso diríamos que encarecidas"[49].

La tarea del adaptador será pues más notable cuanto más

---

[48] ABC, 17-11-51, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 25.

[49] ABC, 7-12-51, "Informaciones y noticas teatrales y cinematográficas", p. 33.

imperceptible, más positivamente valorada cuanto menos se note, constreñida a una mera labor de fino pulimiento. En ningún momento se alude a la posibilidad de una re-creación dramatúrgica. Las manipulaciones de cierta envergadura se justifican como solución preferible a una deformación mayor:

> "A Nicolás González Ruiz, que ha hecho una cauta y respetuosa 'revisión' del texto, me permitiría preguntarle: ¿Cree sinceramente que la Loa es necesaria? Si se trataba de prolongar el espectáculo, la admito, pues la otra solución -dilatar las intervenciones del coro y del órgano- hubiera sido menos recomendable. La Coral Mercedaria de Madrid y las ilustraciones musicales de Manuel Parada habrían impresionado más a los espectadores si su intervención no hubiese sido tan insistente"[50].

Con los antecedentes expuestos no resulta, pues, extraño que en 1952 (teatro Español, 12 de abril) Cayetano Luca de Tena acometiera la empresa de montar El alcalde de Zalamea sin recortar al texto ni una sola palabra, en versión íntegra (nº 114). Una representación de características tales animó nuevamente los comentarios sobre el concflictivo papel de los adaptadores. Luis Calvo, una vez más desde las columnas de ABC, aprovechó para recordar las deturpaciones obradas sobre los clásicos áureos en el siglo XVIII y, por contraste, poder afirmar que:

> "No hay en nuestros días motivos escenográficos o estéticos que justifiquen esa clase de profanación de los textos antiguos, y si, fuera de España, se dan nuestros dramas de los siglos XVI y XVII (ejemplo: la 'Numancia', de Cervantes, que es triste que nadie se acuerde aquí de ella) en su lozana plenitud, resulta ya insufrible la costumbre de enmendar la plana a los

---

[50] Luis Calvo a propósito de ~~El Gran Teatro del Mundo~~, en ABC, 23-3-52, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 47.

clásicos, interponiéndose oficiosamente o 'pane lucrando' entre ellos y los espectadores.

(...)

"'El drama calderoniano -se nos dirá- era también refundición: refundición del drama de Lope de Vega, y aun con una docena de versos copiados del texto del mismo Lope.' A lo que responderíamos, con frase famosa, que Calderón perpetró un plagio con asesinato, y el asesinato siempre glorifica el plagio, y, cifrando en esto el análisis comparativo entre las dos obras, remito al lector, si es olvidadizo, al minucioso estudio de Menéndez y Pelayo"[51].

Una vez más "la acogida por parte del público, entusiasta".

3.2.2 FORMULAS QUE SE AGOTAN

Apenas iniciada la década quedaba, pues, en marcha un sistema de normas no escritas -de procederes más bien- sobre el que desarrollar la escenificación de los autores clásicos. Fue un sistema con rasgos de cierta exclusividad, aplicable al repertorio de autores y obras contemporáneas de los teatros nacionales, pero no a las piezas del teatro comercial: una atención especial -de la que se hablará a continuación- al aparato escenográfico (que osciló entre la pulcritud de Luca de Tena y la espectacularidad de Tamayo); una cuidada interpretación (que no impidió, desaparecidas paulatinamente las soluciones personales, la alteración progresiva de la declamación del verso), y un sentido restrictivo de la labor de adaptación, a la que no se solía juzgar en razón de sus resultados artísticos

---

[51] ABC, 15-4-52, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 33. Por lo que respecta a la interpretación, los comentarios sobre Guillermo Marín ("me entusiasmó su dicción") y María Jesús Valdés ("incomparable... conmovía y estremecía") fueron particularmente cálidos y elogiosos.

-buenos o malos-, sino, antes bien, pre-juzgar como un atentado innecesario a la pureza del texto. El respeto a la palabra heredada se convirtió en el leit-motiv común de directores, intérpretes y público. El montaje se consideraba como una obra de arte con valor "per se" sin que, como sí ocurriera en la más inmediata posguerra, se sintiera la necesidad de analizar su relación con la vida social e intelectual de la nación.

En el aspecto escenográfico, sostenido regularmente con dignidad, se produjeron algunas novedades interesantes. El 12 de junio de 1953 el T.E.U. de Granada representaba, en adaptación y dirección de José Martín Recuerda, la obra de Lope La discreta enamorada (nº 147). El escenario elegido fue la totalidad de la Plaza de Alonso Cano de la capital andaluza:

> "Los personajes, interpretados con gran propiedad, entran y salen por las calles que desembocan en la plaza, hablan desde los balcones y realizan escenas dentro de las habitaciones de aquellas casas. Los numerosísimos asistentes se muestran cautivados por el extraordinario espectáculo, que supone una forma audaz de ahacer teatro y un rompimiento de los moldes escénicos"[52].

En algunos casos, el montaje habido recordó experimentos anteriores que conservaron su valor de modelo a imitar; así El caballero de Olmedo dirigido por Modesto Higueras (teatro Español, 2 de octubre de 1953 -nº 180-), obra "puesta al modo ya tradicional de rincones, que debe ser sustituido. Fue Cayetano Luca de Tena el inventor afortunado de esa modalidad, ya

---

52 ABC, 13-6-53, p. 45.

envejecida"[53]. No faltaron llamadas de atención a algún intento fallido, así en el montaje de La prudencia en la mujer de Tirso, dirigido también por el mismo Higueras (teatro Español, 24 de abril de 1954 -nº 178-):

> "Los decorados, mejor intencionados en los diseños de Santonja y Acha que en la realización ejecutada con medios muy modestos y en un juego de luces humilde, no contribuyeron a la brillantez del espectáculo.
> (...)
> "En general, la declamación de los actores pecó de monotonía y también el movimiento escénico estuvo afectado de cierta rigidez, acaso deliberada, porque la dirección entendió tal vez que convenía mejor al clima de la obra la sugestión o el remedo de la inmovilidad de los retablos. Es un criterio estético, respetable como cualquier otra tendencia, pero cae en el peligro de que el público lo confunda con el envaramiento y la timidez"[54].

"La falta de madurez de los ensayos" y "las inevitables improvisaciones" con que se montaban espectáculos para un solo día propiciaban, según Marquerie, desajustes, aun en los grupos de mayor fuerza expresiva. La hidalga del valle de Calderón (teatro Español, 25 de mayo de 1954 -nº 152-), quedó, por ello, en manos del Teatro Popular Universitario, dirigido por Gustavo Pérez Puig, como ejemplo de discordancia entre la coreografía insegura y vacilante del ballet y el hieratismo de los símbolos escénicos propios del auto sacramental, inmovilizados sobre el escenario[55].

Pero por regla general, un alto tono de calidad artística fue

---

53 ABC, 3-10-53, p. 33.

54 ABC, 25-4-54, p. 67; crónica firmada por Alfredo Marquerie.

55 ABC, 26-5-54, p. 41.

la nota dominante en la mayor parte de los montajes. Luis Escobar añadió en mayo de 1957 un nuevo éxito a su carrera con la reposición de La Celestina en el remozado teatro Eslava (nº 262). Los decorados eran de Vicente Viudes, los figurines de Carlos Viudes y la maquinaria de Meléndez Mena[56]. Un año después, el 11 de abril de 1958 (pág. 55), ABC recogía el comentario de Le Figaro a la representación de la obra en el teatro Sarah Bernhardt de la capital francesa:

> "La presentación del Sr. Luis Escobar, la mezcla de los colores que ha escogido para los vestidos y la elección que ha hecho de los principios del decorado, nos ha desconcertado. Todo pasa aquí como si el animador, habiendo sido seducido por ciertos dispositivos del teatro chino y algunas piezas de Bertolt Brecht, haya montado tal espectáculo al estilo de Raymond Rouleau, reuniendo andamios un poco estropeados. Parece que el director de escena haya vacilado entre el realismo y la síntesis, entre la exactitud y el simbolismo".

Por contra, la necesidad de hacerse comprender por un público no especializado impuso al mismo Escobar la depuración y sobriedad de los elementos escénicos utilizados en La vida es sueño (carpa del Teatro Popular Español en la Avenida de la Reina Victoria en Madrid, 4 de julio de 1958 -nº 288-)[57].

Las novedades excesivamente rupturistas no fueron sin embargo bien consideradas. Entre la "irreverente osadía" y el "amaneramiento" juzgó Marquerie la ambientación cercana a la commedia dell'arte que Narros (adaptador, director y figurinista) impuso a su montaje de La dama duende (Parque del Retiro, 10 de

---

[56] ABC, 10-7-57, pp. 59 y 60.

[57] ABC, 5-7-58, p. 43.

septiembre de 1958 -nº 308-), con escenografía de Pablo Gago:

> "Esta maravillosa pieza de Calderón -1629 es su data- responde al ambiente madrileño de Felipe IV, que no aparece en la ambientación del polifacético Narros por ninguna parte. Ha querido, por el contrario, el director incluir en su versión elementos de 'Commedia dell'Arte' -arlequines, máscaras, fondo de cítaras y las consabidas carreritas, risitas, muecas, mohines, dengues, contoneos y garbeos, de los que hablábamos ayer-. ¿Para qué y por qué? A esta estupenda invención calderoniana, con la que el Genio se burla, satiriza o caricaturiza los géneros que tanta boga disfrutaban en su tiempo y que él mismo cultivaba, no le hacía falta esa añadidura. Porque el texto puro basta y sobra con su dinámico enredo para mantener despierta la atención sin que la distraigan innecesarias y abusivas pantomimas, totalmente fuera de ambiente y de lugar.
>
> "Cayetano Luca de Tena nos dio en el Español y en ocasión memorable una versión de 'La Dama Duende' -donde 'la alacena mágica' era un auténtico personaje- que difícilmente puede ser superada y mejorada. Lo que Narros ha pretendido hacer en esta ocasión -olvidando los aciertos y todavía más: la lección, la escuela, la enseñanza debidas a Cayetano- es de una irreverente osadía, que sólo puede perdonársele teniendo en cuenta su atrevida juventud.
>
> "Pero el Sr. Narros no debe olvidar esto: que no se puede aplicar el mismo trato escénico a Marivaux, a Lope y a Calderón, porque cae en el amaneramiento y en la falta de imaginación del viejo teatro, que precisamente queremos renovar y mejorar"[58].

Las cuestiones referidas a la interpretación fueron fundamentalmente dos en la crítica periodística revisada: la mayor o menor soltura de los actores en sus movimientos por el escenario y, sobre todo, la declamación del verso.

Del montaje de La moza del cántaro (teatro Español, 30 de septiembre de 1952 -nº 144-) escribió con severidad el crítico

---

[58] ABC, 11-9-58, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 40. No puede quedar más explícito el valor de modelo a seguir que algunos montajes clásicos tuvieron incluso para otros también clásicos. Según los datos de que disponemos Cayetano Luca de Tena dirigió La dama duende en el teatro Español el 4 de junio de 1942 (nº 28), siendo repuesto el mismo montaje la temporada 1943-44 (nº 45).

Enrique Llovet:

> "La comedia no es difícil de interpretar, en cuanto a complejidades psicológicas o estudio de tipos. Pero el verso sí lo es. Y en prueba de respeto a nuestro primer teatro vamos a ser con la compañía mucho más rigurosos que con cualquier otra. Como todos sus componentes -o casi todos- tienen un acreditado historial en la declamación, se les puede exigir, ante todo, fidelidad al 'tono' de la comedia. A partir de un nivel de dignidad que a todos se les reconoce, comienzan las desigualdades que hay que evitar y que se evitan muy fácilmente. He aquí la acusación: la señorita Valdés la mejor Doña Inés que hemos visto en muchos años, en esta ocasión fuerza el gesto y, a veces, dramatiza demasiado...; la señorita Peyró escoge su 'tono' sin atender al de los demás; el Sr. Seoane canta; poco, pero justamente cuando no debe hacerlo; Luis Orduña -esto es más grave- 'disimula' el verso de tal modo que el soneto al desembarco inglés en Cádiz no hubo quien lo entendiese; y el Sr. Fernando M. Delgado convirtió ilícitamente en serio y fanfarrón al 'gracioso' que le tocó en suerte. Aunque así enumerados parezcan demasiados, estos reparos son la resultante del alto concepto que todos ellos nos merecen. Sería cruel acusar a quien no puede enmendarse. Pero mimbres hay en el Español para que sean los cestos impecables. En cambio, es justo decir que desmenuzaron el texto muy bien, lo aclararon y lo vocalizaron mejor y pusieron siempre una noble sinceridad"[59].

"Desigualdades", falta de adecuación entre la declamación de un intérprete y otro, criterios aleatorios y arbitrarios, soluciones personales... La misma severidad de Llovet aplicó Luis Calvo (más conservador que el primero en sus juicios) a la Fuenteovejuna de Enrique Rambal (teatro Lope de Vega de Madrid, 19 de enero de 1953 -nº 146-):

> "Si el esmero, si el acierto, si el buen gusto con que Enrique Rambal ha atendido a los más nimios detalles escenográficos se hubiesen fijado en la declamación de los versos y en el arte puramente interpretativo, no habríamos salido del teatro con la impresión de que la mayoría de los actores y de las

[59] ABC, 1-10-52, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 37.

> actrices decían los versos como niños de colegio en días de distribución de premios. Exceptúo al propio Enrique Rambal, que puso mucho aliento en su labor de actor, y llegó en varias ocasiones a provocar espontáneamente el aplauso cerrado de sus espectadores"[60].

En otras ocasiones una dirección desacertada (la de Ernesto Giménez Caballero en Los estudiantes -teatro Español, 18 de marzo de 1953; nº 149-) o el desentono del intérprete protagonista (José María Seoane en El caballero de Olmedo -teatro Español, 2 de octubre de 1953; nº 180[61]-) fueron las causas de un conjunto general decaído, sin excesiva fuerza dramática y sólo aplaudido por mera cortesía. El montaje de La prudencia en la mujer (teatro Español, 24 de abril de 1954, en adaptación de Félix Ros y con dirección de Modesto Higueras -nº 178-) pese "a la noble ambición de empeño y la dignidad que siempre entraña presentar con respeto una obra clásica de esta importancia" sufrió, como ya se apuntó anteriormente, el mismo defecto de rigidez tanto en la dicción como en la disposición escénica de los intérpretes.

Como ocurriera en el aparato escenográfico no faltaron, sin embargo, interpretaciones largamente aplaudidas y un tono medio de loable dignidad. Algunos, como Antonio de Cabo en La comedia de las equivocaciones de Shakespeare (nº 264), buscaron el juego desenfadado de sus actores y, a la vez, cierta "complicidad con el público, el cual, de esta manera, toma parte casi activa en

---

60 -ABC, 20-1-53, p. 34.

61 Cfr. reseñas críticas de los estrenos firmadas por L. de A. en ABC, los días 19-3-53, p. 33; y 3-10-53, p. 33 y 34.

los equívocos a que obliga la fantasía del autor"[62] ("la interpretación pecó de alguna vacilación y nerviosismo, pero debemos ser benévolos con esos y otros defectos, teniendo en cuenta que a las enormes dificultades de la pieza se suma la generosidad de actrices y actores, que para un solo día aprendieron los papeles y ensayaron concienzudamente" escribiría al día siguiente Marquerie[63]). Otros intérpretes, como Alejandro Ulloa (Otelo, versión en prosa y verso de Tomás Borrás, teatro Madrid, 3 de diciembre de 1957 -nº 300-) se mantuvieron en la tradición declamatoria de la manera heroica[64]. El respeto escrupuloso al ritmo versal, unido a unas correctas ilustraciones musicales, impecablemente ejecutadas, convirtieron al Auto de la Pasión de Lucas Fernández (teatro Infanta Beatriz, 31 de marzo de 1958 -nº 294-) en un ejemplo de cómo interpretar el teatro medieval castellano[65]. La naturalidad como resultado de un cuidadoso trabajo de preparación hubo de ser finalmente considerada la solución más apropiada a los problemas ya apuntados de la interpretación, tal y como lo demostraron los alumnos de la London School of Economics en su montaje de The First Stage, cuatro piezas de la Inglaterra medieval (Instituto Internacional, 16 de julio de 1958 -nº 281-):

"Los jóvenes actores y actrices entran y salen en

---

62 Antonio de Cabo, "Antecrítica de 'La comedia de las equivocaciones'", en ABC, 1-12-56, pp. 54 y 55. La obra fue interpretada por "Dido Pequeño Teatro".

63 ABC, 2-12-56, p. 93.

64 Crónica del estreno de Alfredo Marquerie, ABC, 4-12-57, "Informaciones Teatrales y Cinematográficas", p. 61. Del montaje escénico (estamos tratando de una compañía privada) escribió el crítico: "La escena, servida con decorados de Ramón Batlle, se mantuvo en un modesto y discreto medio tono, sin alardes espectaculares ni luminotécnicos y con mínima comparsería".

65 Crónica de Alfredo Marquerie, ABC, 1-4-58, p. 60.

> el local de la representación a la manera de los cómicos ambulantes del siglo XV, con arreglo a una tradición que conservaron las entidades gremiales y han restaurado amorosamente poblaciones como York y Chester, en las que anualmente vuelven a cobrar vida estos ciclos de teatro religioso que solían abarcar en sus escenas desde la creación del mundo a la Resurrección del Señor.
>
> (...)
>
> "En el tablado desnudo se arman, a la vista del público, los someros y expresivos elementos de decorado. Unos compases de flauta o un acompañamiento oportuno subraya en ciertos instantes el curso de la acción. Los comediantes se mueven y actúan, componen actitudes y grupos, o buscan de un modo que parece espontáneo y natural -pero que ha requerido estudiosos y armoniosos ensayos- los necesarios términos de altura para que todo tenga un valor plástico, además de su mérito y de su emoción literarios.
>
> (...)
>
> "Los estudiantes-actores imprimieron verdad, sinceridad y vehemencia a todo su trabajo, tanto en gestos como en ademanes, y su recitación fue clara y correcta. Sin necesidad de conocer el idioma inglés, el curso de estos pequeños Misterios puede seguirse con acabado entendimiento, por su eficacia y elocuencia representativa, con algo de pantomima sacra"[66].

La tarea de adaptación de los textos se mantuvo durante toda la década en unos límites muy conservadores por lo general. Algunos críticos no se mostraron especialmente predispuestos a aceptar retoques significativos en los textos que iban a ser escenificados. Otros comprendieron la necesidad de unas transformaciones no excesivamente audaces que acercaran el texto al espectador de cultura media aligerándolo de arcaísmos y referencias oscuras. Los más atrevidos no dudaron, sin embargo, en abogar por la supresión de fragmentos dramáticamente inútiles o engorrosos. En una fecha tan temprana como octubre de 1952, Enrique Llovet no tuvo reparo en afirmar, que, pese al montaje

---

[66] Crónica de Alfredo Marquerie, ABC, 17-7-58, "Informaciones Teatrales y Cinematográficas", p. 56.

ágil y vivaz de La moza del cántaro, de Luis Fernando de Igoa (nº 144-), "no estamos enteramente de acuerdo, aún reconociendo la buena intención... con lo del respeto escrupuloso del texto. Por ejemplo: el cuadro de los criados en la calle, en el tercer acto, puede y debe ser suprimido. Interrumpe la acción, sin añadir nada"[67]. Por contra, Luis Calvo, en la ya anteriormente mencionada reseña crítica de la Fuenteovejuna de enero de 1953 (nº 146), manifiesta abiertamente su sorpresa (con ribetes de indignación e incluso de airado comentario político) ante el marcado carácter populista de la adaptación de Rambal, que desvirtúa el sentido dado a la rebelión por las fuentes históricas en que bebió Lope de Vega (rebelión ante "una tiranía insufrible, que no hallaba coto en la honradez de las mujeres, ni en la dignidad de los varones"):

> "Mi decepción anoche, en el teatro de Lope de Vega, fue casi tan grande como la admiración que de continuo he profesado a esa y a tantas otras comedias del fecundo poeta madrileño. '¿Qué fin se persigue refundiendo 'Fuente Ovejuna'? ', me preguntaba. Y no podía darme contestación plausible. 'Fuente Ovejuna' fue escrita por Lope en tres actos, que son hoy perfectamente representables en su integridad. Ya se sabe el menosprecio que Lope sentía hacia todo linaje de artificio escenográfico; su público tampoco podía echar de menos unas máquinas a las que no estaba avezado y que empezaban a traer entonces los italianos. Cualquier invención congruente de ese género puede servir en nuestros días al carácter popular y jurídico de la obra, y Enrique Rambal ha desplegado fastuosidad y buen arte a ese respecto. Las mutaciones son muchas y demandan fantasía creadora en un buen director. Rambal lo es en grado óptimo. Pero, ¿qué necesidad hay de refundir, cuando la refundición claramente arguye un deseo de transformar el alcance verdadero y exacto de la comedia, enmendando a su autor la plana, como suele decirse; rebasando la frontera que él se trazó y desnaturalizando expresamente, por medio de apoyaturas excesivas, su signifiado justiciero,

---

[67] ABC, 1-10-52, "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas", p. 37.

popular, democrático y todo lo que buenamente requiera? La comedia de Lope es intocable porque es perfecta. Encarecer su sesgo de acatamiento a la soberanía de los Reyes sería tan inconveniente, si bien no tan inoportuno, como encarecer y subrayar y poner un acento desmedido sobre la conspiración subversiva de todo un pueblo, justamente alzado contra la tiranía de 'una' Encomienda de Calatrava.

(...)

"Los dos versos finales que Rambal recita dirigiéndose al público (en la obra de Lope es 'Frondoso', y no 'Esteban', quien los dice), para nada aluden, en el original lopiano, a tiranías, y tenemos la sospecha de que han sido allí puestos, como tantos otros, con el empeño de halagar al público. Lo cual puede incluso tener justificación suficiente desde el punto de vista de la eficacia de un espectáculo escénico. Pero a uno le interesa más halagar la memoria de Lope de Vega. Ni los aldeanos de Fuente Ovejuna llegaron al extremo de izar teas incendiarias..."[68].

Es precisamente esa fidelidad a ultranza al texto y a las intenciones más evidentes del autor, la que hace chocante la actitud del mismo crítico al enjuiciar el Volpone de Ben Jonson (teatro Español, 5 de febrero de 1953 -nº 136-), según la traducción y adaptación de Tomás Borrás. Este, en la autocrítica publicada en ABC la fecha del estreno, había manifestado respetar personajes, ambiente, sentido y desarrollo de la farsa, confiriendo al personaje de "Mosca" (interpretado por María Jesús Valdés) un aire cercano al de los pícaros españoles, cuya influencia literaria -desde La Celestina y La lozana andaluza- era según Borrás incuestionable[69]. Luis Calvo no sólo se mostró conforme con tales libertades creativas, sino que expresó abiertamente su licitud y convenciencia dado el carácter de "máscara" del personaje Volpone por lo que "todos los autores y

---

68 ABC, 20-1-53, p. 33. La llamada de atención sobre la frase marcada es nuestra.

69 ABC, 5-2-53, p. 35.

todos los actores pueden ajustársela a su temperamento o a su rostro, dando fácilmente de lado la catadura original". Poco más adelante se afirma:

> "Tal como ella fue representada en el Globo (el teatro de los triunfos de Shakespeare), en los primeros años del siglo XVII, no puede entretener a un auditorio moderno que no sea anglosajón, y aun así, la intriga secundaria de sir Politick Would-Be, que está granada de alusiones a la política de la época de Jonson, en que Spínola -se decía- mandaba al Támesis una ballena para hundir la Escuadra británica, más entorpece que aclara e ilustra la anécdota principal. Los cinco actos primitivos sólo pueden servir de solaz a un lector aficionado a la buena poesía inglesa. Creo, sin embargo, que el culto y sutil Tomás Borrás, aun estando bien curtido para esta clase de aventuras escénicas -y con júbilo saludamos su reincorporación a la actividad teatral- no nos ha comunicado, en su versión, ese acre, ese licencioso, ese desenfadado tufo -brutal en ocasiones y siempre retozón- que emana de la comedia original"[70].

Al contrario, pues, que en Fuenteovejuna el proceso de la adaptación se juzga en función de sus resultados dramáticos, no como una categoría abstracta a la que aceptar o rechazar en su conjunto. Esta curiosa dualidad de criterio, según se trate de un autor español o no, se aplicó durante la década en otras ocasiones. Para los textos originales en castellano se siguió postulando la intangibilidad como norma de conducta, aunque bien es cierto que con matizaciones cada vez más amplias. Marquerie se refiere a la "refundición" de La prudencia en la mujer (teatro Español, 24 de abril de 1954 -nº 178-) con los términos "inteligente, atinada y justa"[71]. Igual amplitud de criterio manifiesta al considerar la tarea de José María Rincón en La

---

[70] ABC, 6-2-53, p. 31.

[71] ABC, 25-4-54, p. 67.

hidalga del valle de Calderón (por el Teatro Popular Universitario en el teatro Español el 25 de mayo de 1954; nº 152), en la que el adaptador llega incluso a manejar otros textos del mismo autor[72]; o en la adaptación libre de Ifigenia de Eurípides (teatro de la Comedia, 28 de marzo de 1955; nº 201)[73]; o la de Nicolás González Ruiz en la Medea de Séneca (teatro María Guerrero, 27 de junio de 1955 -nº 206-), en la que, sin separarse del texto del poeta latino, procura el adaptador humanizar el comportamiento de la prtagonista y desdoblar en varias la voz única del coro, lo que unido a los "cortes necesarios" da como resultado, según Marquerie, "la transcripción actual de una tragedia clásica", más allá de la mera traducción verso por verso[74].

En la segunda mitad de la década, adaptadores y críticos considerarán ya como algo absolutamente necesario, la introducción de por lo menos pequeñas modificaciones que aclaren, maticen y enriquezcan el texto base, original en lengua española o traducción de un autor extranjero. La alteración o reinterpretación de éste es un principio dramático que no cobrará carta de naturaleza hasta bien entrado el decenio siguiente. El criterio señalado presidió así la labor de Antonio de Cabo sobre La comedia de las equivocaciones de Shakespeare (Instituto Boston, 1 de diciembre de 1956, por "Dido Pequeño Teatro" -nº

---

72 ABC, 26-5-54, p. 41.

73 Cfr. autocrítica de José María Rincón en ABC, 27-3-55, p. 54; y reseña crítica de Marquerie, 29-3-55, p. 41.

74 Cfr. autocrítica de Nicolás González Ruiz en ABC, 26-6-55, p. 74; y reseña crítica de Marquerie, 28-6-55, p. 45.

264-)[75]; o la de Pérez de la Ossa sobre La Celestina (teatro Eslava, 9 de mayo de 1957, con dirección de Luis Escobar; nº 262) a la que Marquerie sólo hubo de reprocharle la supresión del parlamento final de Pleberio, lo que desdibujaba la intención última de la tragicomedia[76]. Otro tipo de adaptaciones fueron las determinadas por las condiciones de representación: sus audacias y limitaciones vinieron impuestas por razones muchas veces extradramáticas. Tomás Borrás en su antecrítica de Otelo, el moro de Venecia (teatro Madrid, 3 de diciembre de 1957, por la compañía de Alejandro Ulloa -nº 300) dijo:

> "Las traducciones pueden conservar íntegro el original si se destinan a teatros sin límites de tiempo para las funciones. Cuando se hacen para compañías que recorren las ciudades para llevarles la alegría del teatro, hay que sujetarse forzosa e inexcusablemente a dos condiciones: el estrecho tiempo de que ahora se dispone (unas dos horas) para la total representación, y las dificultades de escenarios y transportes de material. Es preciso pues, sintetizar en pocos cuadros la acción, condensarla sin perjuicio, claro es, de su desarrollo íntegro y fiel. De otro modo, las obras clásicas no podrían ser apreciadas nunca por los espectadores de hoy, salvo los aludidos casos de representaciones especiales. Y el teatro se ha escrito y escribirá para todo el pueblo.
>
> "'Otelo' duraría en la Inglaterra de Shakespeare desde las tres de la tarde hasta las ocho. Transcurre en quince lugares de acción. Mi tarea ha consistido en construir una síntesis de los hechos, circunscribiéndolos a los escenarios indispensables. (...) Su éxito me hace suponer que dí con un sistema que permite mucha libertad de movimientos, sin sujetarse a los cambios a telón corrido, en la oscuridad y demás medios fatigosos para el público. El diálogo es el del texto, algunas veces trasladado al verso, buscando aumentar la emoción. Tan sólo una licencia me he permitido, que se refiere a la muerte

---

[75] Ofrecida en versión íntegra con "leves cortes y la traslación de algunos incomprensibles juegos de palabras"; autoctítica de Antonio de Cabo, ABC, 1-12-56, p. 54; reseña crítica de Alfrado Marquerie, también en ABC, 2-12-56, p. 93.

[76] Cfr. ABC, 10-5-57, p. 59.

de Casio, cosa accesoria"[77].

El resultado fue juzgado positivamente una vez más, por Alfredo Marquerie:

> "...Tomás Borrás... ha dado a la inmortal obra un trato o tratamiento romántico, tanto en el vocabulario como en el estilo poético. La experiencia resulta interesante y atrayente. (...) La división en cuadros cortos nos parece certera y expresiva y sabe conservar la sustancia fundamental de la acción, que es lo importante, y también el análisis shakesperiano de la pasión y el tormento de los celos..."[78].

Hubo actuaciones que, sin embargo, se consideraron excesivas y no ciertamente por el prejuicio manifestado a principios de la década, sino por lo discutible de los efectos dramáticos obtenidos. Estos, en el caso de La fierecilla domada (teatro Infanta Beatriz, 3 de octubre de 1958, según versión más que adaptación de Víctor Ruiz Iriarte -nº 325-) se vieron además agravados por buenas dosis de improvisación tanto en el movimiento de los intérpretes como en la preparación de la escenografía y el vestuario:

> "Más que una 'versión libre' de Shakespeare lo que ha hecho Ruiz Iriarte es una parodia de 'The Taming of the Shrew'. En una nota del programa dice que ha adaptado, más que el texto, 'el argumento y la peripecia a la sensibilidad del público de nuestros días'. En efecto: ha inventado y suprimido personajes, ha alterado el orden de la acción, ha prescindido de numerosas escenas y ha empleado deliberadamente un lenguaje caprichoso y arbitrario, sin importarle el anacronismo y la licencia. Muy poco queda de Shakespeare en esta burla y juego escénico que recuerda vagamente a la pieza original.

---

77 ABC, 3-12-57, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 59.

78 ABC, 4-12-57, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 61.

"No sabemos hasta qué punto es lícito -hablando en términos de la más amplia libertad artística- este desenfado literario. Lo que sí podemos afrimar es que la farsa de Luis Iriarte (sic) es menos graciosa que el modelo. (El público vio mucho más con la adaptación fiel que en provincias estrenó hace algún tiempo José Luis Alonso.) Y como se dice vulgarmente 'para ese viaje no hacían falta alforjas', o lo que es lo mismo: cuando los espectadores se divierten menos con el texto reinventado y adulterado que con el auténtico, no se acierta a comprender ni la necesidad ni la oportunidad de la nueva versión.

"Fernán Gómez ha añadido en la dirección algunos detalles caricaturescos, como por ejemplo el paso repetido de los 'coristas', que imitan la pobretería de ciertos montajes zarzueleros; pero, ¿también era intencionada la pobreza del vestuario o los zapatos de hoy combinados con las indumentarias de época o de amontonamiento de términos en el decorado sin perspectiva ni lógica?... En la representación hubo tal inseguridad y desigualdad que en algún momento nos pareció asistir a una función de modestos aficionados.

"Fernán Gómez -repetimos- es un actor magnífico, haga lo que haga; pero esta condición, ¿le da derecho a maltratar a Shakespeare de tan malos modos?... Creemos sinceramente que la gloria del autor inglés y también el público madrileño merecían menos improvisación y más respeto"[79].

A finales de la década se impuso, pues, el convencimiento de que ciertas modificaciones en el texto original eran necesarias para lograr (o por lo menos contribuir a lograr) un adecuado montaje escénico. La representación del texto conservado en su pureza filológica sólo podía interesar a un sector muy minoritario de público, crítica e incluso intérpretes. Como criterio de acción teatral efectiva únicamente conducía al acartonamiento de los montajes, ahogados en la espesura verbal del texto clásico. Los comentarios de Marquerie a la Fedra de Racine (Ateneo de Madrid, 9 de junio de 1959 -nº 322-) y a la

[79] ABC, 4-10-58, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 61. La reseña crítica una vez más fue firmada por Alfredo Marquerie.

Fuenteovejuna de Lope (Feria del Campo de Madrid, 15 de junio del mismo año -nº 332-)[80] fueron más que significativos. En el primero de los casos porque, al querer conservar la versión española de Juan Ortega Costa la riqueza léxica y expresiva del original francés ("sólo viable interpretado por artistas de la Comedia Francesa"), se constataba un resultado "inevitablemente fatigoso". En el segundo porque, pese a que las "sustituciones folklóricas" fueron "excesivas", se reconoció explícitamente que "la obra de Lope es tan rica y frondosa que admite toda clase de podas y aun de talas por muy expeditiva que sea el hacha que mutile". Quedaba así abierto el camino que seguiría una parte de los montajes de los años sesenta y setenta, la misma que alcanzaría con el Tartufo de Llovet y Marsillach y las adaptaciones musicales de los clásicos españoles su más clara expresión de ruptura y modernidad.

3.2.3 EL PUBLICO

¿Cuál fue la actitud del público (especialmente la del madrileño) frente a los numerosos montajes ofrecidos en cartelera? Por regla general, la recepción de las obras clásicas gozó del favor y del aplauso de los espectadores; en las representaciones menos afortunadas, por cortesía y deferencia, hacia los intérpretes; en las que mantuvieron un digno tono medio y en aquellas de calidad escénica más que sobresaliente, por un

---

[80] Cfr. ABC, 10-6-59, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 75; y ABC, 16-6-59, ibidem, p.63, respectivamente.

entusiasmo no disimulado. O eso, al menos, es lo que parece desprenderse del colofón una y otra vez repetido en las reseñas críticas de los estrenos. Momentos de desorientación, de incomprensión, los hubo, y también otros en que una serie de factores puramente extradramáticos condicionaron la forma y la duración del espectáculo. Ya vimos algo de eso al hablar de la Fuenteovejuna de Enrique Rambal (enero de 1953) y sus concesiones al sentimentalismo populista, y de la adaptación de Otelo debida a Tomás Borrás en diciembre de 1957, constreñida en el límite tradicional de las dos horas. Que el teatro comenzó a perder gran número de espectadores en favor del cine es, además, circunstancia histórica que, por bien sabida, no merece mayor comentario. En cualquier caso, la índole de repertorio consolidado, cerrado y conocido que siempre ha caracterizado al teatro clásico, no impidió que esta crisis de público también le afectara, a veces en el número de asistentes (más de una crónica de estreno resalta que los presentes no apretaban sus filas), otras, en la mejor o peor comprensión de procedimientos escénicos y de interpretaciones dadas a la obra. Así, a propósito de la ya mencionada reposición de Los estudiantes en el teatro Español (marzo de 1953: una dramaturgia de Giménez Caballero sobre textos, entre otros, de Lope de Rueda y Cervantes, dirigida por él mismo -nº 149-), el crítico de ABC señaló la acogida cortés, pero desapasionada, un tanto fría y confusa, que los espectadores depararon a la interpretación y al montaje:

> "Los tres entremeses se aplauden, pero en el poso de los aplausos hay como una contenida manifestación de que algo falta, que no arranca de la letra, sino del modo de hacer, como tierno, inmaduro, de ensayo en un tablado que improvisa. Si me es permitido, afirmaría

que los actores y la dirección de la escena jugaban un tanto a las comedias, en un juego de buen gusto y de buenos aficionados, apenas en contacto con la profesión y el arte del bien hacer y dirigir teatrales".

Con una opinión propia de la crítica más tradicional, el comentarista madrileño atribuye la responsabilidad del casi fracaso al director y a la improvisación del espectáculo:

> "No es que los espectadores estén lejos de los momentos teatrales reflejados, que se han mostrado como enseñanza, ejemplo, renuevo de páginas dormidas. Es algo más hondo y más sutil. No considero acertado este salto de direcciones escénicas del Teatro Español. El teatro es algo muy difícil, muy serio, complejo y vario. Ni puede improvisarse, ni es posible llegar al acierto desde distintas disciplinas, en las que son maestros quienes se emplean en la grata diversión. Muchos autores son incapaces de dirigir cómicos después de largos años de éxitos. Giménez Caballero, que sabe batirse en las más varias artes de la pluma, no tiene ese oficio y manera que sólo (en) una larga actuación se adquiere, o brota del temperamento artístico de un hombre cuajado en el estudio, pero llevado por su inspiración que transmite inexplicablemente a los dirigidos.
>
> (...)
>
> "El espectáculo ya era difícil para una mayoría que va a los teatros como todos saben. Pero lo fue también para la minoría cuyas esperanzas no llegaron"[81].

Se presupone, pues, una capacidad de discernimiento al público, sobre la que, sin embargo, el mismo crítico se permite ironizar en los comienzos de la temporada siguiente:

> "No es necesario decir aquí, ahora, que Lope libertó al teatro de (los) gustos del siglo que Dios dispuso para el libre ejercicio de su ingenio... Todo ello, por sabido, se calla, y el que lo ignore, mejor está en su

---

[81] ABC, 19-3-53, p. 33. Crónica firmada por las iniciales L. de A..

ignorancia, que, por vieja, es hábito"[82].

Para Manuel Aguirre de Cárcer[83] el desajuste entre lo que sucedía en escena y la reacción del público era, sin embargo, un síntoma más de una crisis teatral mucho más aguda: "¿No hay público porque no hay autores? ¿O no hay autores porque no tienen a quién dirigir su mensaje y porque lo que llamamos 'público' no existe para la Belleza y para el Arte?". Sustituyamos el término "autores" por cualquier otro referido a los responsables de una representación, y la pregunta, pese a la generalidad de su formulación, servirá igualmente para el tipo de teatro que estudiamos. Menos público y cada vez menos preparado. Fue un reto general al que el teatro clásico hubo de hacer frente con sus propios recursos. Tal vez dos de los rasgos que hemos considerado como característicos de las representaciones de estos autores y obras puedan ser consecuencia del desinterés de los espectadores, reclamos que mantuvieran un aliciente a la curiosidad: la calidad y sobre todo la espectacularidad escenográfica, y la progresiva amplitud de los criterios de adaptación. Sobre éstos últimos quedó claro cómo su laxa interpretación pretendía conseguir un mayor y mejor acercamiento de la forma y del contenido del texto al espectador, agotado en sí mismo el prurito culturalista de la "versión íntegra". Acerca de la primera, Juan Fernández Figueroa no dudó en afirmar que contribuía (particularmente en las multitudinarias representaciones al aire libre) a crear unas

---

82 L. de A. en la crónica del estreno de ~~El caballero de Olmedo~~, en el teatro Español (nº 180); ABC, 3-10-53, p. 33.

83 Manuel Aguirre de Cárcer, "Público y Teatro", en ABC, 1-5-53, primera página.

espectativas de asistencia que tal vez fueran imposibles en los locales convencionales, vedados a un público nuevo, popular, que era preciso conquistar:

> "... A este público nuevo y aun poco formado, hay que hablarle un lenguaje que entienda; un lenguaje que incluso, antes de entender, le persuada y cautive. Quizás sea ésta la razón de por qué, por instinto, los directores de tales representaciones espectaculares acentúan lo que entra por los ojos. Porque por los ojos, muchas veces, nos seduce lo que no comprendemos con la razón. He aquí el valor, lleno de contenido, de lo plástico y ornamental, de las artes para ser vistas y oídas, no razonadas: la música la primera de ellas"[84].

Eran, pues, necesarios nuevos medios, nuevos procedimientos para afrontar tamaños desafíos. Algunos grupos encontraron en ellos su razón de ser y el campo donde desarrollar sus programas. Fue ése el caso del Teatro Popular Español dirigido por Anastasio Alemán y José Antonio Valdés. Hizo su presentación el 4 de julio de 1958 en una carpa instalada en la Avenida de la Reina Victoria de Madrid con la obra de Calderón La vida es sueño (nº 288). Contaron en aquella ocasión los responsables del T.P.E. con la colaboración de Pilar Calvo y la de Luis Escobar, quien puso la obra en escena e interpretó el papel del rey Basilio. Entre cierta ironía frente al tópico de que el público no acudía al teatro por lo caro de las entradas, el comentarista de ABC señaló certeramente los rasgos característicos de la representación, los mismos que casi por necesidad habían de ser comunes a tantas otras en los veinte años siguientes:

> "Ha nacido el Teatro Popular Español para llevar el

---

84 Juan Fernández Figueroa, "¿Teatro al aire libre?", en ABC, 6-11-55, pp. de huecograbado.

> arte escénico hasta el pueblo. Ha colocado sus tablas, su armadura metálica, sus lonas, en la calle para encontrarse con el público. Ahí está su armadura en una avenida populosa con un millar de localidades a precios reducidos. Es un experimento interesante. Casi peligroso: porque ahora podremos enterarnos de si es verdad o no que el pueblo tiene ganas de ir al teatro.
>
> "Ha sido preparada para esta presentación del T.P.E. una versión aligerada del drama de Calderón. Una versión que, sin perder sus rasgos fundamentales, su fuerza dramática, su grandeza simbólica, llega al espectador sencillo.
>
> "El sobrio montaje de Luis Escobar ha facilitado las posibilidades que el drama tiene de llegar al espectador"[85].

La década de los años cincuenta supuso, pues, para el teatro clásico español y los grupos que hemos asimilado a él, tanto una primera época de pujanza, como un período de agotamiento de fórmulas escénicas válidas hasta entonces. Al igual que todo el género teatral, sufrió la crisis promovida por el cambio de costumbres y hábitos, el mismo cambio que desvió hacia el cine (y desde mediados de la década hacia la televisión) a un número no desdeñable de espectadores, reales y potenciales. Su presencia, relativamente abundante en las carteleras de algunas ciudades y en los Festivales de España, no pasó, sin embargo, inadvertida[86], ni tampoco la frecuencia y el éxito con que compañías españolas actuaron en el extranjero[87], así el Teatro

---

[85] ABC, 5-7-58, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 43. Crónica firmada con las iniciales M.R.

[86] Cfr. el artículo anónimo "Culto a los clásicos", en ABC, 16-5-56, p. 42: "Los clásicos españoles nunca se han visto rodeados de silencia, de desolación. Ni jamás se ha roto el contacto con ellos".

[87] Pese a noticias como la de ABC, 4-1-58, p. 61 sobre la "Ausencia del arte dramático español en Argentina".

de Cámara de Barcelona[88] o la Compañía "Lope de Vega".

3.3 JOSE TAMAYO Y LA COMPAÑIA "LOPE DE VEGA"

Todas las virtudes y deficiencias del teatro español de los años cincuenta, todos sus logros y contradicciones, se compendian emblemáticamente en un nombre: el de José Tamayo. Su larga carrera dramática había dado comienzo en 1941, al fundar el Grupo de Teatro Universitario "Lope de Vega":

> "Teníamos una vocación enorme, pero no pensábamos vivir del teatro, ni aspirábamos a convertirlo en una forma de vida. Yo era un estudiante de aviación, que reparaba maquinaria por las mañanas y ensayaba textos de Lope de Rueda por las tardes"[89].

Tras su mudanza en compañía estable y profesional, la "Lope de Vega" se llegó a convertir en una de las agrupaciones privadas de mayor dinamismo y más amplias inquietudes sin tener, hasta mucho tiempo después, un local fijo de representación.

Tamayo impuso a su compañía un repertorio de autores de calidad que la alejaran de la vulgaridad escénica al uso en el

---

88 Cfr. ~~ABC~~, 3-7-56, p. 44: "Triunfo de 'Las mocedades del Cid' en el Festival de Arte Dramático de París".

89 ~~El Mundo~~ de Madrid, 4-7-91, p. 35. Se anunciaba la celebración de una exposición-homenaje en el Museo del Teatro de Almagro, con motivo de cumplir José Tamayo sus cincuenta años en escena.

teatro comercial. Los clásicos españoles, Shakespeare, Schiller, las versiones y adaptaciones de Pemán sobre los mitos griegos, algunos autores contemporáneos (Benavente, Buero Vallejo, López Rubio), constituyeron la nómina de los más representados. Fue desde la temporada 1949-50 cuando a raíz de su gira americana, la Compañía "Lope de Vega" se convirtió en objeto de atención por parte de la crítica y de la prensa. "Fuimos a América, cuando trasladar una compañía a América era toda una aventura y estuvimos trabajando dos años, sin ayuda de ningún tipo, salvo la que nos brindó el público. Todo ello, con un repertorio de treinta obras. El mayor elogio que podemos esperar de ese continente es que sientan propio el teatro español. Y lo conseguimos"[90]. Buena parte de las representaciones ofrecidas lo fueron de autores áureos españoles. Entre abril y mayo de 1950, la Compañía ofreció el auto de Calderón La cena del rey Baltasar en la ciudad puertorriqueña de Ponce[91]. El espectáculo tuvo lugar al aire libre, en un escenario de trescientos metros junto a la Universidad Católica de Santa María. El elenco de la "Lope de Vega", encabezado por Carlos Lemos, Conchi Montijano, Alfredo Muñoz y María Asunción Balaguer, estuvo apoyado en esa ocasión, por los Coros de la Universidad de Ponce, con cien cantores y hasta ochenta comparsas en escena. Dos meses después, en Ciudad Trujillo (República Dominicana), se ponían en escena Los intereses creados de Benavente (luego en agosto en Caracas) y el Peribáñez de Lope, éste último en las ruinas de un templo

---

90 El Mundo, 4-7-91, p. 35.

91 Cfr. ABC, 25-4-50, p. 33; y 9-5-50, p. 34.

destruido por el pirata Drake[92]. En esa primera temporada de gira americana, la presencia de compañías y obras clásicas españolas en el continente fue relativamente abundante. En noviembre de 1949 la compañía de Margarita Xirgu, Concepción Zorrilla y Alberto Candeau había escenificado en el teatro Solís de Montevideo la adaptación de La Celestina debida a José Ricardo Morales[93]. Por su parte, el Centro Cultural Universitario y alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Méjico, pusieron sobre las tablas del teatro Arbeu de la capital el auto sacramental La vida es sueño en febrero de 1950[94]. Desde marzo, la compañía de Huberto Pérez de la Ossa, encabezada por Mercedes Prendes y José María Seoane, había emprendido otra gira por Argentina, Perú, Chile y Uruguay con una obra de Benavente, otra de Calvo-Sotelo, la Antígona de Pemán, La prudencia en la mujer de Tirso y La devoción de la Cruz de Calderón[95]. Y finalmente, a principios de agosto, coincidiendo ya con la estancia de la "Lope de Vega" en Venezuela, la radio estatal argentina retransmitía la obra de Lope La discreta enamorada, interpretada por el grupo "Las Dos Carátulas"[96].

Los éxitos conseguidos en la primera parte de la gira, se repetirían con creces en la temporada siguiente. En su edición del 20 de diciembre de 1950 (pp. 33 y 34) ABC daba cuenta de los sucesivos triunfos obtenidos por La vida es sueño en Bogotá, a

---

92 Cfr. ABC, 21 y 30-6-50, p. 33.

93 Cfr. ABC, 25-11-49, p. 17.

94 Cfr. ABC, 17-2-50, p. 19.

95 Cfr. ABC, 5-8-49, p. 17.

96 Cfr. ABC, 2 y 17-8-50, pp. 21 y 19 respectivamente.

cuya representación del día 19 había acudido el presidente de la República, Dr. Laureano Gómez. Tres semanas después, el 12 de enero, la Compañía daba fin a cuatro meses de actuación en la capital colombiana reponiendo el Peribáñez de Lope, en función de homenaje al Círculo de Periodistas. ABC consignó puntualmente a la jornada siguiente (p. 21) cómo "el público ovacionó a la compañía y obligó al director de la misma, José Tamayo, a dirigir la palabra". La gira continuó en Cartagena de Indias y alcanzó finalmente Medellín, en cuyo teatro Bolívar la Compañía permaneció durante dos meses en cartel, poniendo en escena, entre otros títulos, En la ardiente oscuridad de Antonio Buero Vallejo. La cena del rey Baltasar fue la obra elegida para cerrar el ciclo de representaciones. Una vez más, según ABC (2-5-51, p. 21), "veinte mil espectadores soportaron dos horas de lluvia para presenciar en la plaza de Nutibare, frente a la fachada de Gobernación, la representación del auto sacramental".

Vuelta a España, la compañía acometió el estreno de la versión libre de Edipo, debida en verso a José María Pemán, que tuvo lugar en el teatro de la Comedia de Barcelona el 12 de marzo de 1953. La obra fue interpretada en su papel protagonista por Francisco Rabal. Su éxito fue -en palabras del autor, terminada la obra- "la consagración de un temperamento y de una vocación admirables"[97]. Mercedes Prendes (como Yocasta), Manuel Dicenta (como Creonte), Alfonso Muñoz y José Bruguera acompañaron a Rabal en un montaje que contó con música del compositor austriaco Richard Klatowski, figurines de Muntañola y decorados de Sigfredo

[97] ABC, 12-3-53, p. 32.

Burmann, quien había sido estrecho colaborador de Luca de Tena en el Español durante la década anterior y que firmaría algunas de las escenografías más audaces y espectaculares utilizadas por Tamayo.

Esa misma temporada, poco más de dos meses después, el 14 de mayo, tuvo lugar la representación de La cena del rey Baltasar (nº 130) en el Auditorio del Palacio Pío del Vaticano, un trabajo escénico que habría de marcar las pautas futuras por las que José Tamayo y la Compañía "Lope de Vega" caracterizarían un estilo propio (el de más acusada personalidad, según nuestro juicio) en el montaje de los clásicos durante los años cincuenta. El acto había sido organizado, en el día de la Ascensión del Señor, con motivo de la Jornada Mundial de las Congregaciones Marianas por el Ministerio español de Información y Turismo (representado en Roma por el Director General de Información, Florentino Pérez Embid), a través de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (cuyo responsable, Joaquín Argamasilla, acudió también a las jornadas romanas) y por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. José Tamayo contó con la ayuda de sus más cualificados colaboradores: la escenografía fue firmada por Sigfredo Burmann; el vestuario, por Víctor María Cortezo, y la música, por el maestro Manuel Parada. Se dispuso además de la actuación del Coro de la Capilla Sixtina y del Ballet de la Opera de Roma, dirigido por Guillermo Morresi, quien puso en escena a sus dos primeros bailarines, Filippo Morucci y Luciana Proietti. Francisco Rabal confirmó su puesto de primer actor de la Compañía, interpretando el papel protagonista del rey Baltasar, siendo secundado por María

Asunción Balaguer (la Idolatría), Manuel Dicenta (la Muerte), José Bruguera (el profeta Daniel), Avelino Cánovas (el Pensamiento de Baltasar), José Luis Heredia (la Estatua) y Asunción Sancho (la Vanidad). Julián Cortés Cavanillas, en crónica firmada en Roma el día 15, señalaba con no disimulado entusiasmo cómo "España, en el día majestuoso de la Ascensión del Señor, ha ofrecido un homenaje al Papa, y consiguientemente, a Roma, con un excepcional espectáculo (grande por el tema y bellísimo por los motivos escénicos), que ha provocado una admirada estupefacción"[98]. El auto fue presentado con todo "el esplendor estilizadamente barroco que se desprende del texto original y con todos los elementos litúrgicos que enriquecen la profundidad teológica y la generosa magnificencia del espectáculo... La representación sacra, que se apoya sobre los tres elementos fundamentales del vestuario, la luminotecnia y la música, ha alcanzado con la interpretación insuperable de los actores, de los coros y del ballet de la Opera, la altura máxima entre los mejores espectáculos que Roma viene conociendo en estos últimos años". Con la lectura previa de un telegrama del Papa, impartiendo su bendición a todos los asistentes al acto, dio comienzo la ejecución del mismo, a la que no faltaron -como hizo notar Cortés Cavanillas- ni altas jerarquías eclesiásticas (cardenales Tedeschini, Micara, Tisserat, Constantini, Pizzardo, Borgonzini Duca y el general de la Compañía de Jesús), ni representantes de numerosas órdenes religiosas, ni casi la

---

[98] ABC, 15-5-53, pp. 47 y 48; Las marcas son nuestras. La crónica está ilustrada con cinco de los figurines de Victor María Cortezo, empleados en la representación. Son los del propio rey Baltasar, el profeta Daniel y las figuras simbólicas de la Idolatría, la Vanidad y la Muerte.

totalidad del Cuerpo Diplomático español e hispanoamericano acreditado en Roma. El mismo diario ABC, en la edición dominical del 24 de mayo, ofreció a sus lectores una breve aunque destacada información gráfica, que daba comienzo en la página de portada (un soberbio primer plano de Francisco Rabal en el que es muy fácil observar toda la fastuosidad barroca de su atuendo) para continuar después en las de huecograbado ("Calderón de la Barca, en el Vaticano"), con una fotografía más del montaje (una bellísima composición casi pictórica, con veintiún personajes en escena), otra mostrando al público, una más de los embajadores de España ante Italia y la Santa Sede saludando al Cardenal Tedeschini y una final que presenta a los miembros de la Compañía junto al Papa Pío XII.

La repercusión que la estancia de la Compañía en Roma y el éxito alcanzado tuvieron en los diarios españoles fue considerable. Ya hizo mención del acontecimiento los días 10, 15 ("'La cena...' aplaudidísima") y 21 de mayo[99] ("En Roma quieren que se repita nuestro auto sacramental. El éxito ha hecho que empresarios de Roma, Milán y Turín hagan ofertas a la compañía española"), resaltando en particular la excelente acogida por parte de crítica y público. Arriba hizo lo propio los días 15 y 16 ("La prensa italiana elogia unánimente la interpretación de 'La cena del rey Baltasar'", según crónica telefónica del corresponsal Luis de la Barga, página 11). Amplio fue también el detalle de los acontecimientos ofrecido por Informaciones los días 19, 21 y, en particular, 23 de mayo ("Un gran triunfo de

---

[99] Ya, 10, 15 y 21-5-53, pp. 6, 7 y 3 respectivamente. La crónica del último día, firmada por Luis González Alonso.

España y su teatro"), jornada en la que se recogieron los comentarios aparecidos en los periódicos italianos -L'Osservatore Romano, Il Seccolo, Il Quotidiano, Il Momento Sera, Il Paese, Il Tempo- así como la misma fotografía que aparecería en ABC al día siguiente en las páginas de huecograbado con los veintiún actores en escena[100]. Igualmente dedicaron su atención al evento escénico La Vanguardia Española de Barcelona (en una breve noticia publicada el día 15 -página 20-) y la revista Triunfo de Madrid, que recogió de nuevo, en la crónica de su enviado especial Juan Bonet[101], el testimonio elogioso de la prensa romana, así como la brillantez que prestaron al acto las autoridades eclesiásticas y civiles allí congregadas; cuatro fotografías -una de ellas no publicada anteriormente- ilustraban la reseña, que se cerraba con la noticia de la recepción concedida a la compañía por el Papa Pío XII y con el texto de la breve alocución dirigida a la misión española por el Pontífice:

> "(Recibo con suma complacencia la visita de esta comisión de amigos de la católica España, integrada por el grupo de artistas de la compañía Lope de Vega.) Esta comisión representa el arte de España, que ha hecho de su teatro la mejor expansión y expresión de la profunda religiosidad de su pueblo.
>
> "La compañía Lope de Vega ha venido a Roma para ofrecernos una de las grandes piezas del teatro teológico, asistida generosamente por las dignísimas autoridades aquí presentes, como homenaje de España a Nos en la festividad de la Ascensión del Señor y con motivo del día mundial de las Congregaciones Marianas, que tanto amamos.
>
> "Seguirá el carro de la farándula rodando por los caminos, con su tintinear de campanillas y dejando sólo como recuerdo la risa del bufón; pero vosotros no podéis ser así; el recuerdo de vuestra representación es una huella imborrable que debe quedar impresa

---

100 ~~Informaciones~~, 23-5-53, p. 9.

101 ~~Triunfo~~, 27-5-53.

gratamente en nuestros corazones"[102].

Fue, sin embargo, en la revista Teatro donde de manera más destacada se dio cuenta de la función preparada en el Palacio Pío. En el número 5, correspondiente a marzo de 1953, aparecía en primer lugar un artículo del propio José Tamayo, titulado "El teatro español visto por un director", sobre el que habremos de volver de inmediato. Dos artículos más, uno de Cayetano Luca de Tena ("Los autos sacramentales y el director de escena") y otro de Miguel Cruz Hernández ("Los autos sacramentales, ayer y hoy, en busca de su técnica"), insistían en el carácter ejemplar -en todos los sentidos- de este género del teatro áureo español, sobre el que ya se había manifestado ampliamente la crítica literaria y periodística. Ambos escritos daban paso a la edición del propio texto de La cena del rey Baltasar, tal y como Tamayo y la Compañía iban a escenificarlo dos meses después en el Vaticano[103]. Precedían a los versos de Calderón los figurines de Víctor María Cortezo y una pequeña introducción firmada por el mismo Tamayo. En ella se declaraban las dos razones de la elección de este auto:

> "... la primera, porque considero que es el que encierra mayor valor teatral, con vistas a los medios técnicos de hoy; la segunda, porque su contenido, más bien histórico y menos discursivo y conceptuoso que el de otros, me parecía más apropiado y comprensible para un auditorio que no habla nuestra lengua"[104].

---

[102] El primer párrafo, no entero en Triunfo, se ha completado a través de la reseña de la revista Teatro -nª 8, junio-julio de 1953, p. 28- que también incluye dicho mensaje.

[103] Teatro, nª 5, marzo de 1953. El artículo de Tamayo, en pp. 33 a 38; el de Luca de Tena, 43 y 44; el de Cruz Hernández, 45 y 46; la edición del texto, 57 a 72.

[104] Teatro, nª 5, pp. 58 y 60.

El montaje, de inspiración abiertamente barroca -aunque "levemente estilizado"- se debía apoyar en tres elementos fundamentales: los figurines, la luz y la música, para aprovechar así "las condiciones naturales del lugar en que va a efectuarse la representación". Los personajes quedaban de esta forma definidos por el tono de su atuendo y el de sus acompañantes, por el subrayado de la música, por la composición plástica de sus movimientos. Concepto de lo escénico, pues, "predominantemente espectacular", imitador explícito de las magnificencias escénicas del culto y con un profundo respeto por el texto y su significado doctrinal. Las noticias precedentes al estreno se complementaban con la reseña aparecida en el número 8 de dicha revista (junio-julio de 1953, páginas 27 a 32). Incluía ésta un buen número de nuevas fotografías de diversos momentos de la representación, reproducía el mensaje dirigido por el Papa a la Compañía en la audiencia que le fue otorgada, anotaba una vez más los nombres de las autoridades y altos dignatarios eclesiásticos que acudieron a la función y daba cuenta del reparto de actores y personajes, así como de los responsables artísticos de la obra. Al igual que había sucedido en Informaciones, la crónica se cerraba con una selección de las críticas aparecidas en los diarios de Roma: Lazzarini en L'Osservatore Romano[105], Aldo Giovannetti en Il Seccolo, Giuliano Agresti en Il Quotidiano, Vice en Il Momento Sera, P.M.T. en Il Paese y Silvio D'Amico en

[105] El periódico de la Santa Sede se ocupó por dos veces de la representación. Una, el propio día del estreno ("'La cena del re Baldassarre' all'Auditorium del Palazzo Pio", p. 3, donde se detalla el argumento de la pieza); otra, en la edición de los días 15 y 16 ("L'omaggio artistico delle Congregazioni Mariane al Sommo Pontefice. Calderon de la Barca all'Auditorium del Palazzo Pio in una grandiosa serata", p. 20, reseña de Lazzarini en la que se detalla la brillantez del acto y se glosa el contenido de la obra).

Il Tempo.

La representación de La cena del rey Baltasar en Roma había supuesto para Tamayo y para su Compañía una definitiva consagración. Y para el teatro español en su conjunto, el triunfo de una nueva manera de entender y de hacer oficio sobre las tablas. En ese mismo número 5 de la revista Teatro al que hace poco hacíamos mención, había insertado Tamayo su artículo "El teatro español visto por un director". Recordando la penuria de medios con que contó el teatro de la más inmediata posguerra y la pronta competencia del cine, Tamayo afirmaba:

> "Había que renovar la escenografía, las luces, los figurines, e incluso la interpretación. Había que restablecer el equilibrio imprescindible entre la palabra y la realización"[106].

Y a esa renovación formal debía acompañarla una renovación de autores, de temas, de enfoques no distorsionantes o falsos de la realidad y, sobre todo, una renovación de las compañías y de los intérpretes. Era necesario acabar con la agrupación dramática dependiente en exclusiva de un divo; se precisaban compañías modernas, organizadas con un sentido de equipo y conjunto, que se pusieran al servicio de la obra y del espectáculo, y no al revés. Los cambios eran -y fueron- posibles, en opinión de Tamayo, gracias a la existencia de una dirección de escena cada vez más cualificada. De esa dirección debía depender no sólo el éxito de un estreno, sino la viabilidad de las siguientes representaciones, la responsabilidad de una campaña publicitaria

---

[106] Tamayo, art. cit., p. 34.

adecuada, la supervisión de los medios técnicos y del trabajo artístico -escenografía, figurines, luces y, por supuesto, interpretación-, y la administración de los beneficios de la propia compañía sin que el ánimo de lucro hipotecase su calidad, su trayectoria estética. Tres problemas, sin embargo, empañaban las perspectivas del teatro español: 1º) las cargas impositivas, soportadas en especial por las empresas privadas, y la necesidad de mayores subvenciones por parte de las compañías oficiales: en definitiva, la falta de dinero; 2º) la imposibilidad de que los empresarios comerciales, públicos o privados, estrenaran a los autores noveles por el riesgo que ello comportaba, para lo cual se pedía la creación de teatros-laboratorios, dedicados exclusivamente a ellos; y 3º) la formación profesional de cuantos se dedicaban al teatro, movidos antes que nada por una vocación entusiasta: se precisaban escuelas, apoyos en la universidad, apoyos del estado, pues la labor del Instituto de Teatro de Barcelona o el proyecto de transformar la sección de declamación del Conservatorio en Escuela Superior de Arte Dramático eran, a todas luces, insuficientes. Tamayo finalizaba su escrito con las siguientes palabras:

> "La Dirección General de Teatro y Cine tienen en sus manos las posibilidades decisivas que necesitamos los profesionales para continuar nuestra tarea. La iniciativa nos corresponde y es conveniente que esté en nosotros. Pero el apoyo y la colaboración tienen que venir de la Dirección General. Apoyo no sólo en el aspecto económico que, con ser necesario, no es fundamental, sino en el artístico: dando facilidades a las empresas de verdadera calidad; haciendo que la censura no se reduzca a una función agria y negativa, sino que sea positiva y orientadora; estimulando la producción por medio de premios que deben ser numerosos e importantes; en fin, protegiendo al Teatro como lo que en realidad es: una de las expresiones más auténticas de la cultura nacional.

"Para todo esto yo pido a la Dirección General que acometa definitiva y rápidamente la elaboración de una ley orgánica del Teatro"[107].

Antes de terminar la temporada, el montaje romano de La cena del rey Baltasar pudo ser ya visto en Granada y Jaén (nº 130). Su estreno en Madrid se demoró hasta mayo de 1954. En ese período de tiempo la compañía obtuvo una serie de nuevos triunfos representando Diálogos de carmelitas de Bernanos -en adaptación de José María Pemán- y la versión de Edipo Rey debida también al autor gaditano. Esta se estrenó en un teatro madrileño -el Español- la noche del viernes 15 de enero de 1954, con una escenografía, también de Sigfredo Burmann, "sencilla y clásica"[108]. El éxito de las sucesivas campañas desarrolladas valió a Tamayo un homenaje en el que participaron autores, actores, críticos y representantes de organismos oficiales[109]. La cena del rey Baltasar había paseado mientras tanto su espectáculo de luz y color por Jerez de la Frontera (14 y 15 de septiembre de 1953, representaciones al aire libre en las que se utilizó escenográficamente un frontal de plata repujada del siglo XVII), Murcia (22 de abril, con la fachada de la Catedral por fondo), Cartagena, Yecla y Lorca (dentro de un Festival Artístico Popular). Casi un año después del acontecimiento romano, el 12 de mayo de 1954, el montaje se estrenaba en el teatro Español de

---

107 Tamayo, art. cit., p. 38.

108 Reseña del estreno firmada por Luis Calvo, en ABC, 16-1-54, pp. 33 y 34 (interesante por su detallada comparación de las versiones de Sófocles y Pemán). Cfr. así mismo la autocrítica del autor en ABC, 15-1-54, p. 31.

109 Cfr. ABC, 1-4-54, "Homenaje a José Tamayo por su labor artística como director de la Compañía 'Lope de Vega'", p. 53.

Madrid, con ocasión esta vez del II Congreso Internacional de la Unión Latina (nº 150). La coreografía fue, en esta oportunidad, de Roberto Carpio. Intervino la Masa Coral de Madrid dirigida por el maestro Benedito, y la interpretación corrió a cargo, una vez más, de Francisco Rabal (Baltasar), Asunción Sancho, Asunción Balaguer, José Bruguera (Daniel), Angel Terrón, José Luis Heredia y Jacinto Martín (el Pensamiento). En palabras de Alfredo Marquerie:

> "... la escenografía ideada por Burman(n), que consigue con el mínimo de elementos el máximo efecto, la sucesión gradual de los cuadros sin interrumpir el ritmo de la representación, y los figurines de Víctor María Cortezo, con un juego de colores y formas y con una fantasía sencillamente prodigiosa, contribuyeron notoriamente al éxito de este gran espectáculo..."[110].

Francisco Rabal (que en la representación del Edipo había recibido de Luis Calvo cierta llamada de atención sobre la falta de claridad en la dicción de los versos) mereció en esta ocasión por parte de Marquerie un cálido elogio:

> "Francisco Rabal encarnó al protagonista de un modo brioso y esforzado, entregándose con toda su potencia espiritual y física al ejercicio de la declamación que en él recobra el adjetivo de 'heroica' con el que se distinguió en la época romántica. Nada descubrimos al decir que Rabal es ya un actor excepcional en nuestro teatro en verso".

Sobre el movimiento de los actores y el aparato escenográfico se apuntó:

> "¿En qué medida se han de hacer intervenir los cortejos y los séquitos unidos a la acción para que

---

110 ABC, 13-5-54, p. 41.

> colaboren a su emoción y brillo sin distraer la atención de los espectadores de la tensión religiosa del tema?... ¿Cómo disponer fondos escenográficos y términos de altura, conjugar luces, colocar actitudes, mover comparsería dentro de una línea que sea al propio tiempo lujosa y sobria, escueta y suntuosa?... He ahí apuntados, insinuados mejor, algunos de los problemas técnicos y estéticos que el montaje de La cena del rey Baltasar entraña... Tamayo y sus magníficos colaboradores los han resuelto con la mayor dignidad, sin que atenúen su gran acierto pequeñas fallas en la ejecución luminotécnica que se observaron anoche y que no son imputables al concepto general de la misma".

Y finalmente:

> "No quisiéramos actuar de aguafiestas en el merecido triunfo que significó la representación, y por ello pedimos que no se tome como reparo cicatero la personal apreciación de que la supresión de la mesa en el festín, a la cual se confiere importancia simbólica en el texto, tal vez suponga un exceso de abstracción. Claro que su inclusión habría significado un agobio del horizonte escenográfico, pero a Tamayo le sobra talento y capacidad para obviar esa dificultad u otra cualquiera".

El recibimiento que la prensa madrileña dispensó en esta ocasión al montaje de La cena no tuvo la dimensión alcanzada por el estreno romano del año anterior. Informaciones incluyó el mismo día 12 una noticia sobre la representación del Español, ampliada en la jornada siguiente[111]. Pilar Narvión, en Pueblo, aludió así mismo a la pieza en su sección "Crónica Mundana" del día 13. En ningún caso la obra fue consignada en las carteleras, que siguieron anunciando para el Español la obra de Tirso La prudencia en la mujer (estrenada el 24 de abril y que se mantuvo hasta el 6 de junio -nº 178-).

[111] Informaciones, 12-5-54, p. 7; y 13-5-54, p. 7.

La temporada 1954-55 se abrió para Tamayo con su nombramiento como director del teatro Español. Citando la información ofrecida por César Oliva[112] cabe señalar que "los teatros nacionales estuvieron bajo el control del Ministerio de Educación Nacional hasta 1951, en que pasaron al recién estrenado Ministerio de Información y Turismo. En 1952, so pretexto de unificarlos, evolucionó la organización de estos teatros. En dicha temporada 52-53 prepararon los espectáculos diversos directores escénicos. En la 53-54, Modesto Higueras, que había dirigido en la década anterior al T.E.U. de Madrid, pasó a responsabilizarse del Español, sólo por una temporada, ya que en la siguiente, 54-55, llegó José Tamayo. Higueras inauguró un nuevo Teatro Nacional, el de Cámara y Ensayo, y al María Guerrero llegó de Director Claudio de la Torre".

Tamayo tomó posesión de su cargo el 9 de septiembre de 1954[113], en el propio teatro Español, de manos del Secretario General de Cinematografía y Teatro, don José María Alonso Pesquera, y para el 7 de octubre se anunciaba ya el estreno de Diálogos de carmelitas, a cargo de la compañía titular. Para la "Lope de Vega", a cuyo frente seguía Tamayo, se propuso una actividad completamente independiente. Prosiguió sus campañas por todo el país, anunciándose una estancia en Zaragoza -que coincidiría con las fiestas del Pilar- y una breve temporada en el teatro de la Comedia de Barcelona. Por aquél entonces formaban parte de la Compañía, entre otros, Guillermo Marín, Asunción Sancho, Adolfo

---

112 Oliva, op. cit.; p. 96.

113 Cfr. ABC, 10-9-54, p. 29.

Marsillach, José Bruguera y Alfonso Muñoz.

Continuando la tradición del Español (y su propia trayectoria personal) Tamayo dio entrada en las carteleras a un buen número de autores y obras clásicas. El primer estreno, el de La vida es sueño de Calderón (9 de febrero de 1955 -nº 194-), se saldó, sin embargo, en palabras de Marquerie, con un aparente fracaso: se reconoce que el público aplaudió, pero fallaron los cuantiosos medios materiales puestos a disposición del director, y la interpretación dejó mucho que desear en un apartado al que ya nos hemos referido con anterioridad, el de la declamación del verso:

> "Pocas veces hemos visto desaprovechar una suma de elementos tan importantes como los que ayer se pusieron en juego para lograr un gran éxito y que, sin embargo, condujeron a un resultado francamente desastroso: los focos instalados fuera del marco del escenario, como en los espectáculos revisteriles; las figuras colocadas con inmovilidad de retablo, confundiendo lamentablemente la 'técnica' del 'misterio' o del 'auto' con la mecánica dinámica que debe presidir una obra de acción barroca y que casi tumultuaria, como es esta genial creación calderoniana; los trajes y las caracterizaciones, arbitrarias y absurdas (¿por qué el único barbado era 'Basilio', y 'Rosaura' la sola mujer peinada a lo 'chico'?); el recuerdo permanente de Heraclio Fournier, es decir, de las efigies de los naipes, que atenazaba como una obsesión a los espectadores, y la falta de justificación en los cambios de luz (por ejemplo, en la celda de 'Clarín', que se esclarece, porque así le apetece al director, cuando empieza el personaje su relato)... En suma: un cúmulo continuo de errores y de horrores.
>
> "Hemos dicho que los elementos puestos en juego eran importantes, y con ello queremos referirnos no sólo a los medios materiales y técnicos de que dispone Tamayo, a los cuales hay que sumar su acreditada pericia y experiencia, sino también a los intérpretes, todos ellos meritísimos artistas. ¿Por qué entonces -nos preguntamos- el factor principal que debe presidir la representación de 'La vida es sueño': la recitación, la declamación, falló en absoluto?... No acertamos a comprenderlo. La sensibilidad exquisita de Mary Carrillo, la voz cálida y admirable y la apostura magnífica de Rabal, la veteranía de un Bruguera o de un Armet, el juvenil acierto de un Félix Navarro, etc., etc., se deshicieron, se estrellaron en una manera

> forzada e inconcebible de decir el verso, levantando el tono de voz donde debían bajarlo, aminorándolo donde debían elevarlo, cortando las frases con absoluta inoportunidad, dejando sin acento las estrofas más bellas, ignorando las cesuras y las pausas y haciendo perder, en suma, toda la hermosura verbal y toda la ligada y bien compuesta armonía que encierra el lírico verbo castellano...
>
> "A fuer de ser sinceros, podríamos resumir y sintetizar nuestra opinión así: si quieren ustedes saber cómo 'no se debe' decir el verso, vayan a oír -para tormento de su oído y de la coherencia gramatical del castellano- esta tremenda representación de 'La vida es sueño'"[114].

Casi dos meses después, Nicolás González Ruiz firmaba la antecrítica de El pleito matrimonial del cuerpo y el alma (nº 198). En ella se justificaba el criterio purista, conservador, de las adaptaciones:

> "Con viva alabanza a mi predecesor en el trabajo sobre este auto de estremecedora belleza, el malogrado Felipe Lluch Garín, debo decir que he seguido un camino opuesto al suyo. El tuvo sus razones, sumamente plausibles, cuando realizó su labor, en la que admitió no solamente, las adiciones de Antonio de Zamora, sino otras más. Pero el público que ha de presenciar estas representaciones ha madurado mucho desde aquellos días hasta los de hoy. Por eso he tendido a restaurar el auto en su primitiva pureza, sin olvidar que no lo preparaba para que penetrase por los ojos de un lector, sino por los oídos de un espectador. ¿Modificaciones? Sustancialmente, ninguna. Formalmente, muchas. He querido que los hermosísimos conceptos del auto llegaran al público en su integridad y para esto no he perdonado expresión que me haya parecido arcaica u oscura. Con profundo respeto hacia lo que Calderón escribió, sin licencias que en modo alguno transformen ni desnaturalicen sus versos. El único desacato, en este orden, ha sido el de 'redondear' los versos finales"[115].

---

[114] ABC, 10-2-55, p. 37.

[115] ABC, 31-3-55, p. 48.

La puesta en escena, con decorados y figurines de Victor María Cortezo y música de Manuel Parada, fue juzgada por Marquerie como "sobria, simple, esquemática, pero cargada de sentidos y de intenciones certeros en lo plástico y en lo dramático"[116].

En junio de ese mismo año de 1955, Tamayo volvió a representar al aire libre. La obra y el lugar elegidos fueron en esta ocasión el Julio César de Shakespeare, en adaptación de José María Pemán, puesto en escena en el teatro y anfiteatro romanos de Mérida, con el apoyo de la Diputación Provincial de Badajoz (nº 208)[117]. Pemán concentró la acción de los cinco actos originales en tres, demorando la sucesión de los acontecimientos durante el tiempo en que César está presente en escena, vivo o muerto, para acelerarla en los momentos finales de la obra. El adaptador además reconoció explícitamente no haber trabajado con un interés filológico, sino escénico, para lo cual no tuvo dudas en usar expresiones tomadas de La muerte de César de Tamayo y Baus, del Marco Bruto de Quevedo, y del Carmen secular de Horacio. La puesta en escena adquirió caracteres de auténtica monumentalidad. Con la colaboración de Sigfredo Burmann (que añadió a las construcciones conservadas nuevos elementos arquitectónicos y naturales), Tamayo presentó los dos primeros actos -Capitolio y Senado- en el teatro, y el tercero -campamento y ejércitos- en el anfiteatro contiguo, teniendo que ser trasladada durante el descanso la inmensa masa de espectadores, que, sobre todo a partir del segundo día de representación (lunes, 20 de junio)

---

116 ABC, 1-4-55, p. 49.

117 Cfr. Autocrítica de Pemán en ABC, 17-6-55, p. 59; y crónica del estreno firmada por Alfredo Marquerie el 21-6, pp. 43 y 44.

abarrotó el recinto. La actuación de los intérpretes principales mereció de Marquerie elogios muy cálidos, particularmente para el magisterio de declamación de Guillermo Marín y Manuel Dicenta. Lo más impresionante fue sin embargo, no ya el extenso reparto de medio centenar de actores y actrices, sino el medio millar de figurantes que bajo las órdenes del director adjunto Roberto Carpio, del ayudante de montaje José Osuna, y de los regidores Amengual y Arranz, dieron con sus "actitudes plásticas... sus ondulaciones y rumores, sus idas y venidas... el juego exigible en cada instante". Montaje escénico, por tanto, al que bien cupiera llamar "superproducción", si el término cinematográfico traspuesto resulta adecuado. "Superproducción" por los medios materiales puestos en juego; "superproducción" por el elenco de primerísimas figuras con cuya interpretación se contó; "superproducción" por las dimensiones de la comparsería humana (e incluso animal: cincuenta caballos al galope brioso), inusitada en un medio teatral aun cuando fuera al aire libre. Nada de lo cual pasó inadvertido para el humorista Antonio Mingote quien en su viñeta habitual de ABC pintaba el 23 de junio a un espectador boquiabierto ante el espectáculo emeritense, mientras exclamaba: "¡Ahí va, el teatroScope!".

La experiencia al aire libre en la ciudad romana de Mérida se repetiría al año siguiente con la tragedia Tyestes, de Pemán, "versión nueva y libre de un mito antiguo" (como Antígona, como Edipo), cuya puesta en escena se ajustó a idénticos criterios de gran espectacularidad, si bien el resultado fue mucho más contenido. Sobre una escenografía de Burmann, complementaria como en Julio César de la arquitectura del teatro, los figurines de

Cortezo y Richart, la coreografía de Albero Lorca, la música del maestro Joaquín Rodrigo y el trabajo de los colaboradores de Tamayo -Carpio y Osuna- dieron paso a una interpretación (Francisco Rabal, Andrés Mejuto, Ana María Noé, Codoñer, Muñoz, Bruguera...) de "admirable labor"[118].

La alternancia de estrenos en el Español y de representaciones al aire libre fue la tónica general de la actividad de Tamayo en las últimas temporadas del decenio. A la adaptación -"muy acertada y respetuosa"- de la comedia atribuida a Lope de Vega La estrella de Sevilla (teatro Español, 22 de febrero de 1957; interpretación y puesta en escena ajustadas, precisas, no exentas de cierta "grandeza" ya habitual -nº 275-)[119] siguió el estreno en Mérida, el 18 de junio de 1957, de Otelo, según arreglo de Nicolás González Ruiz (nº 268), cuya intervención se limitó (según propio testimonio[120]) a podar de la trama shakespeariana alusiones contemporáneas del autor y chistes al uso de su época. Dos nuevas colaboraciones con Pemán cerraron finalmente la década para Tamayo. La primera fue la escenificación del auto de Calderón Los encantos de la culpa (teatro Español, 24 de marzo de 1959 -nº 310-[121]); la segunda, otra "superproducción" emeritense: La Orestíada de Esquilo (16 de junio de 1959; nº 316). El montaje fue, una vez más, patrocinado por el

---

118 Cfr. Autocrítica del autor al estreno en Mérida (ABC, 17-6-56, p. 81) y al estreno en el Español de Madrid (5-10-56, p. 45). La crítica de la representación emeritense fue firmada, una vez más, por Alfredo Marquerie (19-6, p. 55).

119 Cfr. reseña del estreno de Alfredo Marquerie, 24-2-57, p. 71.

120 Cfr. Antecrítica del adaptador, ABC, 18-6-57, p. 58.

121 Cfr. Antecrítica de Tamayo, en ABC, 24-3-59, p. 59; y reseña de Marquerie al día siguiente en p. 58.

Ayuntamiento de la ciudad, la Diputación Provincial de Badajoz y por la dirección general de Cinematografía y Teatro. La adaptación estuvo avalada no sólo por la firma ya habitual de Pemán sino también por las de Francisco Sánchez-Castañer y el maestro Cristóbal Halffter[122]:

> "Estamos ante un gran esfuerzo teatral: la representación íntegra de una versión moderna de 'La Orestiada', de Esquilo. Llamamos 'gran esfuerzo teatral' a la representación de tal trilogía, porque no debemos olvidar que se trata de presentar no una obra de tres actos sino tres dramas unidos y consecuentes por el asunto".

Se respetó la integridad literaria del modelo, al que sólo se añadió una aparición de la sombra de Ifigenia: "fue tan audaz ya en su tiempo -dijeron los adaptadores-, el padre de la tragedia griega al concebir su 'Orestíada', que no hay que hacer mucho esfuerzo para mantenerlo en una viva línea de modernidad". Se prestó también un interés especial a la ambientación musical de la obra, para lo que se contó con la ayuda de la Coral Polifónica Valentina:

> "La música en esta actual versión queda dividida en dos formas creativas: una, la que debe de ser interpretada por el coro en escena, y la otra, aquella que sólo tiene un valor de crear el clima necesario para que el espectador entre en la acción. En la primera el coro está siempre tratado con la mayor severidad y sus intervenciones se apoyan en acordes de un arcaicismo auténtico, fiel reflejo de cuanto nos queda de los ritmos griegos. Los recitativos suelen acabar en breves frases cantadas sin salirse del estilo severo impuesto por la obra.
>
> "El segundo tipo de música está interpretada por un conjunto instrumental de viento y percusión, en el cual están representados los instrumentos que pudieran ser

---

122 "Autocrítica de una versión moderna de 'La Orestiada'", en ABC, 16-6-59, p. 62. Reseña de Marquerie al día siguiente en p. 79.

> los sucesores de los que en Grecia se empleaban. Todo, también, regido por una severidad absoluta, salvo en los casos en que al servicio de la palabra del diálogo, para crear el clima necesario de la tensión dramática, sea conveniente emplear la técnica de nuestros días".

Los decorados fueron de Sigfredo Burmann y los figurines, de Victor María Cortezo, colaboradores también ya habituales en los trabajos dirigidos por Tamayo. Y al igual que en Julio César, se utilizó todo el viejo recinto romano de Mérida como inmenso panel escenográfico. Las dos primeras partes de la trilogía (Agamenón y Coéforos) se desarrollaron en el teatro, mientras que la tercera (Euménides) presenta la figura atormentada de Orestes, perseguido por las Furias maternas, en el anfiteatro, convertido en la colina ateniense de Ares. Una vez más, el resultado fue para Alfredo Marquerie "un auténtico recreo del pensamiento, delicia del sentido, de los oídos y de los ojos... Espectáculo soberbio y de rango universal".

La actividad de Tamayo continuaría pujante durante treinta años más. Al frente de la Compañía "Lope de Vega" de género dramático y de la Compañía "Amadeo Vives" de género lírico, el director-productor más significativo de la reciente historia del teatro español añadió éxito tras éxito a un curriculum en el que, cada vez ya con mayor frecuencia menudearon los autores modernos y contemporáneos. "De aquella época Tamayo selecciona algunos de los montajes que le causaron mayor impresión: 'con Luces de Bohemia de Valle-Inclán, Madre Coraje de Bertolt Brecht, La muerte de un viajante de Arthur Miller y Un soñador para un pueblo de Buero Vallejo, alcanzamos niveles impensados en nuestra

época. El misterio del escenario, la técnica, la ornamentación, el clima que cada obra requiere, me han envuelto de una forma especial. Tal vez por ese motivo es un arte con más de 2.000 años'"[123].

Cincuenta años después de sus primeros pasos teatrales, las palabras que Monleón escribiera sobre Tamayo en 1970 nos siguen pareciendo sustancialmente válidas y reveladoras:

> "A Tamayo nadie le exigió, en los años fundamentales de su formación y consolidación teatral, un rigor ideológico. Empresario de su propia compañía, empeñado en incorporar nombres fundamentales a su repertorio, consumió la mayor parte de sus energías en mantener a flote una organización y un trabajo que, como fatalmente tenía que suceder, perdió interés a medida que fue sometiéndose a los condicionamientos del sistema.
>
> (...)
>
> "La ambivalencia de Tamayo ha sido ésta: de un lado, remozar el concepto de espectáculo teatral, hacer de él algo sustancial y superior a la simple ilustración del texto literario, llevar a su repertorio ausencias sustanciales, intentar llegar a los grandes públicos, y, del otro, sobrestimar el espectáculo en perjuicio de una comprensión intelectual de sus conflictos y correlaciones sociopolíticas. Creo, en última instancia, que su trabajo de director ha estado lleno de buena fe y que jamás ha falseado intencionadamente la significación de un autor; pero, al mismo tiempo, manejado por las circunstancias, ha sido el hombre puente, domesticado por el ámbito, entre obras como Las brujas de Salem o Madre Coraje y el público conservador español; es decir, entre unas ideas críticas y un sector que, ganado por la disposición espectacular de la representación, pasaba por alto la carga reveladora del drama.
>
> "Quizá podría llevarse el razonamiento a las últimas consecuencias diciendo que Tamayo fue, durante una larga etapa, uno de los pocos hombres realmente vivos del teatro español, aunque su estilo haya determinado una concepción espectacularista y poco rigurosa, de la que han participado y participan, negativamente, otros

---

123 ~~El Mundo~~, 4-7-91, p. 35.

directores"[124].

En cualquier caso difícilmente podrá acusarse a Tamayo de haber dejado impasible a sus públicos:

> "Conmoverse siempre es positivo: todo menos la frialdad y la indiferencia. Una de las cosas que más me preocupan es que el espectador se sienta conmovido, integrado e ilusionado con lo que le brindamos desde un escenario. En el teatro, como en las relaciones humanas, debe existir una comunicación palpable"[125].

3.4 BALANCE DE UNA DECADA

Con respecto a las cifras pertenecientes al decenio anterior, la primera conclusión es obvia: el número de montajes materialmente se triplica, 88 frente a 236. Mayor variedad de autores y títulos, y junto a las obras emblemáticas más conocidas y repetidas temporada tras temporada, aparición en escena de otras menos usuales en los repertorios dramáticos.

No poseemos para la década 1949-50/1958-59 una serie de datos más o menos totalizadores que nos sirvan para establecer el porcentaje exacto de representación de los tipos de teatro estudiados. Contamos únicamente con los apéndices que Federico Carlos Sáinz de Robles introdujo al final de los tomos de la serie Teatro Español, publicados por la Editorial Aguilar precisamente desde la temporada 1949-50. Pese al gran número de

---

[124] José Monleón, "Pacto y libertad, o bienvenidos a casa", en Treinta años de teatro de la derecha; pp. 117 y 118. El artículo fue publicado con anterioridad en Triunfo, nº 406, 14-3-70.

[125] El Mundo, 4-7-91, p. 35.

obras catalogadas por el crítico, hemos podido comprobar que tales recensiones no son completas, ya que una cantidad no despreciable de montajes de teatro clásico recogidos en otras fuentes no aparecen en estas listas de Sáinz de Robles. Se trata, sin embargo, de estrenos de pequeña envergadura, habiendo quedado fielmente registrados los que se llevaron a cabo por compañías y en locales de mayor renombre, incluso aquellos que tuvieron lugar en teatros provinciales, difíciles de detectar en la prensa madrileña. Hemos decidido, por tanto, establecer un porcentaje de representación de los clásicos entre los apéndices de Teatro Español y nuestra propia catalogación, aunque debe quedar claro que con un valor meramente orientativo, de aproximación, con toda seguridad modificable, lo que nos hace lamentar la falta de recensiones más amplias y de estudios de conjunto.

Para la temporada 1949-50, Sáinz de Robles recoge un total de 157 estrenos, 113 de los cuales se llevaron a cabo en Madrid. Para la misma temporada nosotros hemos podido documentar nueve montajes de clásicos (cuatro en Madrid), lo que nos da unos porcentajes para el conjunto de España y específicamente para su capital de 5,7% y 3,5% respectivamente. Sólo Tirso aparece por dos veces en cartelera (con La prudencia en la mujer -nº 94- y La villana de Vallecas -nº 95-). Tres de los montajes fueron debidos a compañías oficiales, otros tres a compañías comerciales, dos a grupos universitarios y solamente uno (L'école des femmes -nº 92-) a una agrupación extranjera (concretamente la francesa de Louis Jouvet). Barcelona, Zaragoza y León fueron junto con Madrid las localidades de representación. La ya

mencionada obra de Molière, un Hamlet (nº 93) y La mandrágora de Maquiavelo (nº 91) fueron las únicas piezas representadas no pertenecientes al Barroco español.

Las tres temporadas siguientes registran un muy considerable aumento en el número de las obras catalogadas por Sáinz de Robles, así como un incremento también apreciable en los tipos de teatro estudiados. Para 1950-51 se documentan 499 montajes para toda España, repitiéndose el número de 113 en la capital. El total de los montajes sobre autores clásicos fue de catorce, todos ellos estrenados en Madrid, salvo una Antígona de Sófocles (nº 106) que vio la luz en el Romea de Barcelona. Los porcentajes para esta temporada son, pues, de 2,8% y 11,5% respectivamente. El aumento de la producción madrileña en términos tanto absolutos como relativos es evidente. Calderón y Lope, con cuatro montajes cada uno y alguno de sus títulos más representativos en escena coparon lo más significativo de la temporada oficial. Debe reseñarse, sin embargo, la importante actividad que en el campo del teatro clásico desarrollaron algunas empresas privadas. La vida es sueño y el Hamlet producidos por la compañía de Alejandro Ulloa (núms. 98 y 105) se representaron en el teatro Calderón. El Fontalba acogió a la compañía francesa de Marie Ventura y Jean Martinelli, que pusieron en escena Phèdre de Racine (nº 103). Otra compañía de la misma nacionalidad, el Paris Théâtre Guild, presentó en el Lara Le misanthrope de Molière y Britannicus de Racine (núms. 102 y 104). Incluso Santiago el Verde, en realización del T.E.U., vio la luz sobre las tablas del teatro Beatriz (nº 108). Fuera de la capital, sólo Barcelona (con la ya mencionada Antígona) y Palma de Mallorca (con el Hamlet de Ulloa)

pudieron disfrutar de espectáculos clásicos. Los tres montajes sobre autores franceses ya citados fueron la única nota diferencial en una temporada ampliamente dominada por la comedia barroca como género más representado.

Las cifras absolutas referidas al período 1951-52 muestran un ligero descenso: 472 montajes registrados para el conjunto de España y 97 específicamente para Madrid; catorce clásicos para el total del país, de los que ocho se representaron en Madrid, con o sin salida posterior a otras ciudades (2,9% y 8,3%). Fue Calderón el autor más representado, con cuatro títulos en cartelera: El alcalde de Zalamea (tres montajes, núms.114, 116 y 117) como única pieza mayor y tres autos: El gran mercado del mundo (nº 112), El gran teatro del mundo (nº 113, en espectacular montaje de la Compañía "Lope de Vega") y El pleito matrimonial del alma y el cuerpo (nº 115). La ausencia de Lope y, por contra, la presencia de otros cuatro importantes autores áureos -Moreto, Rojas Zorrilla, Tirso y Valdivieso- caracterizan el resto de lo referido al teatro español -comedia más auto-, que una vez más copó la mayor parte de la producción clásica. A destacar dos realizaciones del Teatro Nacional, ambas bajo la supervisión y dirección de Luis Escobar: El desdén con el desdén, de Moreto (nº 119), y El hospital de los locos, de Valdivieso (nº 125), auto que Escobar mantenía inamovible de su repertorio desde el ya lejano primer montaje en 1938 por la compañía de Falange. Dos obras de Shakespeare (una de ellas, La doma de la indomable -nº 121-, en montaje de Alejandro Ulloa, cuyo nombre se asociaría al del autor inglés de manera habitual a lo largo de la década) y otras dos de la antigüedad clásica griega (Prometeo encadenado,

de Esquilo -nº 118-, y Edipo rey, de Sófocles -nº 123-) constituyeron la única presencia de clásicos no españoles. El período 1951-52 fue, además, el único que no registró en la década representaciones de autores franceses. Por contra, y pese al escaso número de títulos y montajes llevados a la escena, los clásicos griegos estarían siempre presentes en las salas españolas desde junio de 1951. De los catorce montajes, cinco se llevaron a cabo por compañías privadas (dos debidos a la "Lope de Vega"), y cuatro por las nacionales del Español y del María Guerrero (dos cada una). La difusión geográfica aumentó notablemente con respecto a la temporada anterior. Entre los espectáculos estrenados fuera de Madrid y los que viajaron desde la capital, la producción clásica pudo verse en Barcelona (dos montajes), La Coruña, Santiago de Compostela, Granada, Zaragoza, Elda (Alicante), Palma de Mallorca y Santander.

La temporada 1952-53 contempló un nuevo aumento de las realizaciones escénicas de los clásicos, lo que unido otra vez al pequeño descenso de los montajes registrados por Sáinz de Robles, propicia un aumento de los porcentajes obtenidos. De un total de 458 producciones, 120 se dieron en Madrid. Frente a ellas, veinticuatro montajes de clásicos, de los que trece pasaron en algún momento de su existencia por escenarios de la capital (5,1% y 1,07% respectivamente). Calderón repitió su condición de autor más representado. El alcalde de Zalamea (en realización de Alejandro Ulloa -nº 127-) prolongó su estancia en cartelera desde la temporada anterior. Se estrenaron las comedias Mañanas de abril y mayo (nº 129) y Celos aun del aire matan (nº 133) y los autos El jardín de Falerina (nº 131), No hay más

fortuna que Dios (nº 132), un nuevo montaje de El gran teatro del mundo (nº 128) y, sobre todo, La cena del rey Baltasar (nº 130) de Tamayo, que consiguió en sus jornadas romanas un importante éxito. Cuatro títulos de Lope (La moza del cántaro, Amor que triunfó de amores, Fuenteovejuna y La discreta enamorada -dos montajes-; núms. 144 a 148) y tres de Shakespeare (La fierecilla domada interpretada por Ulloa -nº 139-, una lectura escenificada de Macbeth -nº 140- y una suponemos que más que particular adaptación de Hamlet por José Luis Ozores -nº 141-) convirtieron a sus autores en los de mayor difusión tras Calderón. Dos montajes más de Tirso y la presencia innovadora de Sor Juana Inés de la Cruz (Los empeños de una casa -nº 134-) mantuvieron a la comedia barroca española como el género más representado. Tal tendencia seguiría invariable durante todo el decenio con la única excepción de la temporada 1956-57. Durante la de 1952-53 fueron diez los montajes debidos a compañías privadas comerciales, incluyendo entre ellas a la "Lope de Vega" (un montaje) y al Teatro de Cámara de Barcelona (otro), frente a sólo dos de las compañías nacionales, otro más auspiciado por un organismo oficial (No hay más fortuna que Dios -nº 132-, auto calderoniano interpretado por el Grupo de Teatro de la Obra Sindical de Educación y Descanso) y cuatro debidos a grupos universitarios. En cualquier caso el mayor número de representaciones ofrecidas lo fue nuevamente en los locales públicos. De igual forma continuó aumentando el número de ciudades españolas en cuyos teatros se vio teatro clásico. Particularmente fecunda fue la temporada barcelonesa (siete montajes). Zaragoza, Granada, Santander, Pamplona, Jaén, Sevilla

y Valencia fueron otros tantos puntos de representación.**

Durante las temporadas siguientes descendió de manera más acusada aun el número de montajes registrados por Sáinz de Robles, mientras que se afianzaba progresivamente -e incluso aumentaba- la cantidad de espectáculos basados en los autores estudiados. La temporada 1953-1954 presenta las siguientes cifras: 391 montajes (91 en Madrid) y cuarenta y un clásicos (con un notable descenso en la cartelera madrileña, pues sólo siete de esas producciones pasaron en algún momento por los escenarios madrileños -10,7% y 7,6% respectivamente-). Un mayor número de obras representadas y una distribución geográfica mucho más equilibrada en todo el territorio nacional fueron, en efecto, las características más destacadas de esta temporada, y del resto hasta finales de la década. Shakespeare con once espectáculos, Lope de Vega con diez y Calderón con nueve (relegado en esta ocasión a un tercer puesto) fueron una vez más los autores más representados, a lo que contribuyeron de manera muy particular la campaña que, centrada en el autor de Stratford, llevó al Festival de Santander la compañía de teatro "La Máscara" (fundada y dirigida por Cayetano Luca de Tena tras su salida del Español), y al inusitado interés que Lope pareció despertar en compañías de las más distintas características, presentes algunas de ellas también en la capital cántabra. Tirso y Eurípides (tres montajes) y Molière (dos) completaron la nómina de los autores más solicitados. También, una vez más, la comedia española y el auto sacramental -junto a las obras del escritor inglés- fueron los géneros más llevados a la escena. Poco cambió, así mismo, el panorama referido a compañías y a locales madrileños. La oferta

privada (en la que se incluyen las compañías "Lope de Vega", "La Máscara" y el Teatro de Cámara de Barcelona) superó ampliamente a la subvencionada de manera oficial, aunque su presencia se dejó sentir sólo en los festivales y conmemoraciones fuera de la capital. En ésta, la enorme vitalidad de los grupos universitarios (T.E.U. y T.P.U.) dio nuevamente a los teatros nacionales una absoluta preeminencia: según nuestros datos, ningún montaje tuvo lugar en salas privadas comerciales. Como hemos adelantado, lo más sobresaliente de la temporada fue, sin embargo, el gran auge que por primera vez desde el final de la Guerra Civil experimentaban las representaciones de teatro clásico fuera de Madrid. Muchos montajes se hicieron viajeros al socaire de los Festivales de España. Quince fueron los espectáculos presentados o programados en las jornadas santanderinas de julio y agosto; seis los ofrecidos en los escenarios de Barcelona y su provincia (Granollers), otros seis en Santiago de Compostela, cuatro en Salamanca, dos en Pamplona, otros dos en Murcia y su provincia (Cartagena, Yecla y Lorca), dos también en Jaca (Huesca), y uno en Mieres (Asturias), Valladolid, Zaragoza, Granada, Alicante, Sevilla, Jerez de la Frontera, Burgos y Torrelaguna (Madrid).

Las características de la temporada 1954-1955 se mantienen muy semejantes. Prosigue la tendencia a la disminución de montajes, registrándose un total de 300 para el conjunto de España y sólo ya 66 para Madrid. En relación con ese total, son veinticuatro los diferentes montajes de teatro clásico que hemos podido documentar en todo el país (un 8%), de los que tan sólo siete pisaron los escenarios de la capital (10,6%). Calderón recuperó

su primer puesto en las apetencias de las gentes del teatro: un montaje de La vida es sueño, debido a Tamayo (nº 194); dos de El alcalde de Zalamea (uno de ellos interpretado también por la "Lope de Vega" -núms 195 y 199-), y tres autos: A María, el corazón (nº 196), La hidalga del valle (nº197) y El pleito matrimonial del cuerpo y el alma (nº 198), éstos dos últimos, en montajes distintos de los de las temporadas pasadas. Eurípides (con gran diferencia, el griego más escenificado), Shakespeare, Valdivieso y Lope de Vega subieron todos ellos por dos veces a las tablas. La comedia y el auto se mantenían firmes como los géneros preferidos. Por compañías y grupos, es ésta la temporada más fecunda para los grupos universitarios y experimentales, con mucho los más activos (al menos, nueve de los montajes registrados fueron debidos a ellos, incluyendo los distintos T.E.U., al T.P.U., al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, y a otros grupos con un mayor o menor grado de profesionalización, como el "Teatro de Arte" de Alberto González Vergel -nº 202-). La temporada madrileña se volvió a centrar en los teatros nacionales, siendo muy escasos los espectáculos (sólo dos) ofrecidos en locales comerciales o académicos. Por contra, prosiguió una extensa campaña de difusión en todo el país al amparo de la organización de los Festivales de España. De nuevo Santander figuró a la cabeza de la lista de ciudades y pueblos españoles con una mayor y mejor oferta de teatro clásico. Seis de los montajes catalogados tuvieron como lugar de representación la capital cántabra. Tres vieron la luz respectivamente en

Almagro (Ciudad Real)[126] y Zaragoza, dos en Cáceres, otros dos en los recintos romanos de Mérida[127], y uno en Castellón de la Plana, Barcelona, Granada, Valencia, Cádiz y Burgos.

Las tendencias apuntadas se repitieron en la temporada 1955-1956: 285 montajes para el total de la nación y 57 para Madrid; treinta y un clásicos en toda España (10,6%) y un ligero aumento hasta 11 en la capital (19,2%). Calderón (ocho montajes, con los títulos ya habituales en la década[128]), Lope de Vega y Shakespeare (cuatro montajes cada uno; el segundo de ellos en manos de los habituales Alejandro Ulloa y María Jesús Valdés) siguieron siendo los más representados. El auto sacramental continuó -como género escenificado- pujante: ocho montajes, número sólo superado por la comedia. Fue además extraordinario el auge de las compañías comerciales (doce montajes), al que no era ajena una "Lope de Vega" en plena actividad viajera. Una muy escasa animación de las agrupaciones oficiales (la Nacional de Cámara y Ensayo y el Teatro Popular de Pérez Puig -sólo tres montajes-) y el mantenimiento de una fecunda labor en el campo del teatro

---

126 Salvando lo dicho en las notas de las fichas núms. 152 y 153, estos tres montajes son los primeros que, desde el descubrimiento y restauración del Corral de Comedias (1953), se vieron en la ciudad calatraveña. Cronológicamente (y siempre según nuestros datos), se trata de los entremeses cervantinos La guarda cuidadosa y El retablo de las maravillas (representados por el T.E.U. el 27 de marzo de 1955 -nº 200-), de un proyecto de El alcalde de Zalamea (que habían de interpretar en la primavera del mismo año Pemán, Buero Vallejo y Luis Escobar -nº 199-), y de la comedia de Lope El acero de Madrid (llevada a cabo por los alumnos de la R.E.S.A.D. el 5 de junio -nº 213-). Para una mayor información histórica, técnica y bibliográfica sobre el corral de Almagro, cfr. John Jay Allen, "El Corral de Comedias de Almagro", en Cuadernos de Teatro Clásico, nº 6, "Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica"; Madrid, 1991, pp. 197 a 211.

127 Como en el caso anterior de Almagro, fue también ésta la primera temporada en que, tras la Guerra Civil, se volvieron a representar obras de teatro clásico en Mérida, cuyos escenarios ya habían sido utilizados durante la II República. Cronológicamente, Las nubes de Aristófanes (nº 193) fue el primer montaje que vio la luz en Mérida, de la mano del T.E.U. de Filosofía y Letras de Madrid, el 1 de abril de 1955. Le siguió la "superproducción" de Julio César, del 19 al 24 de junio del mismo año, en adaptación de Pemán y con dirección de Tamayo (nº 208).

128 Fueron éstos El alcalde de Zalamea (tres montajes) y los autos El gran teatro del mundo (tres montajes), La cena del rey Baltasar debida a Tamayo, La devoción de la cruz y un nuevo montaje (el cuarto en tres temporadas) de La hidalga del valle (nº 223).

universitario e independiente (trece montajes) son otras tantas notas a tener en cuenta. Pero por encima de ellas prima la constatación de una importante tarea de difusión geográfica. Si Madrid y, en menor medida, Barcelona han sido desde el final de la Guerra los principales centros de producción de teatro clásico, un incrementado movimiento viajero de las compañías lleva el conocimiento de esas producciones a muchos lugares sin una temporada teatral propia. Once montajes, hemos dicho, pudieron ser contemplados en Madrid capital, uno en su provincia (Getafe, El Escorial, Aranjuez, Colmenar Viejo y Torrelaguna), cinco en Barcelona, y un número variable -difícil de precisar según la programación de festivales y compañías- en Segovia, Fuente Obejuna, Bilbao, Tarragona, Huelva, Cuenca, Pontevedra, Vigo, Almagro, Navalmoral de la Mata, Fregenal de la Sierra, Valladolid, Zaragoza, León, Granada, La Coruña, Santander, Jaén, Sevilla y Valencia.

La temporada 1956-57 fue la más pobre para la cartelera madrileña. Aumentó ligeramente el número total de montajes (304) y se mantuvo el de los representados en Madrid (59). No varió tampoco de manera sustancial la cuantía de los clásicos representados (30, lo que corresponde a un 9,9% de la programación), pero de éstos muy pocos (6, es decir, sólo un 10,1% de la cartelera de la capital) se pasearon por los escenarios madrileños. Fue también la temporada en que el teatro de Calderón comenzó a ceder terreno; sólo dos montajes y los dos debidos a compañías privadas comerciales: ~~La vida es sueño~~ (nº 250) a cargo de Alejandro Ulloa, y ~~El jardín de Falerina~~ (nº 251) por Maritza Caballero y Anastasio Alemán. El genio del Barroco

español fue en esta ocasión superado por Eurípides (dos Medeas y un Hipólito), Lope de Vega (cinco montajes, dos de ellos debidos a la compañía homónima: Fuenteovejuna -nº 273- y La estrella de Sevilla -nº 275-) y Shakespeare, de quien pudieron verse cinco títulos en ocho montajes distintos: Macbeth, La comedia de las equivocaciones, El mercader de Venecia (dos montajes), Otelo (otros dos, uno de Alejandro Ulloa -nº 266-) y Julio César. Cabe así mismo destacar la presencia de dos espectáculos sobre La Celestina[129]; uno de ellos (nº 261), firmado por José Luis Alonso e interpretado por la compañía de María Jesús Valdés; el otro (nº 262), en adaptación de Huberto Pérez de la Ossa, con dirección de Luis Escobar e Irene López Heredia en el papel principal, montaje éste último con el que reabría sus puertas el 9 de mayo de 1957 el teatro Eslava de Madrid. Con todo ello, por primera vez desde el inicio de la década, comedia barroca y auto sacramental cedían su puesto de primacía a los clásicos ingleses (en plural, pues al nombre de Shakespeare debe añadirse el de Benjamin Jonson[130]). Es también 1956-57 la temporada de mayor actividad de las compañías comerciales en el terreno del teatro clásico. Hasta diecinueve de los treinta montajes de la temporada fueron producidos por ellas, incluyendo -como es habitual- los cinco responsabilidad de la "Lope de

---

129 Con excepción de la temporada 1940-41 (adaptación de Felipe Lluch, dirección de Luca de Tena - nº 23-), La Celestina había estado ausente de nuestras carteleras hasta junio de 1955, mes en que casi simultáneamente se estrenaron la adaptación de Roca Lozada, con dirección de Víctor Andrés Catena (Alhambra de Granada, día 18 -nº 206-), y un nuevo montaje de la adaptación de LLuch, esta vez con dirección de Salvador Salazar (Cáceres, día 23 -nº205-). Desde la temporada que nos ocupa, la obra de Rojas fue presencia habitual en los escenarios españoles hasta nuestros días: no desapareció como título representado en lo que restaba de década.

130 No ha sido Jonson un autor especialmente representado en España, pero su presencia no es del todo extraña en carteleras y programaciones, bien es cierto que con una única obra: Volpone. Con anterioridad a este montaje de la temporada 1956-57 (Palacio de la Música de Barcelona, 19-12-56 -nº 257-), sólo hemos documentado otro en la de 1952-53 (nº 136).

Vega". El teatro universitario se mantuvo dentro de sus límites usuales, pero, por conta, y por primera vez en todo el período histórico que abarcamos, ni uno solo de los montajes documentados está atribuido a las compañías nacionales. Por lo que respecta a la difusión geográfica de los tipos de teatro estudiados cabe señalar el mantenimiento de lo dicho para la temporada anterior: las sucesivas campañas de festivales y certámenes logran mantener una oferta (si no demasiado extensa, por lo menos sí digna) en pueblos y ciudades al margen de los núcleos dramáticos tradicionales: cuatro montajes viajaron a Valladolid y La Coruña, tres se dieron en Barcelona, Palma de Mallorca y Granada y su provincia, dos fueron en gira por Asturias y Galicia y otros dos se ofrecieron en Valencia; uno, finalmente, en Alcalá de Henares, Almería, Cuenca, Mérida, Santander, Sevilla, Murcia y Tánger.

Continuó descendiendo el número total de montajes durante las dos últimas temporadas de la década. En la de 1957-58, Sáinz de Robles contabilizó sólo 294, de los que 55 se dieron en Madrid. Descendió también el número de montajes clásicos, aunque ligeramente (de 30 a 25, es decir, un 8,8% de la producción total), aumentando, por contra, la cuantía de los en algún momento escenificados en la capital (9, 16,3% de la cartelera madrileña). Calderón (seis montajes) y Shakespeare (cuatro) mantuvieron así mismo su primacía como autores más representados; el primero gracias a la puesta en escena de sus autos, tal y como había venido siendo habitual en los últimos años teatrales: seguía en cartelera El gran teatro del mundo (nº 283) estrenado por Tamayo y la Compañía "Lope de Vega" en la ya lejana temporada 1951-52 (nº 113), se estrenaba otro montaje de la misma obra (nº

284), otro más de La cena del rey Baltasar (nº 285), El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz (nº 290) y dos diferentes de Los encantos de la culpa, también de Calderón, el primero (nº 286) en Granada, el segundo (nº 287) en Jaén, bajo dirección de Tamayo, quien fue también el responsable de Hamlet (nº 301) y del primer Otelo (nº 299) de la temporada. El segundo (nº 300), como no podía ser casi de otra forma, fue llevado a cabo por la compañía de Alejandro Ulloa. La comedia barroca, como género, conoció en 1957-58, sin embargo, una de sus peores temporadas. Tan sólo dos pasaron por los escenarios españoles: La vida es sueño, de Calderón, dirigida por Luis Escobar e interpretada por el Teatro Popular Español (nº 288), y Los locos de Valencia, de Lope, cuyo reparto encabezaba Adolfo Marsillach (nº 302). Poco nuevo puede añadirse tampoco sobre la actividad de las compañías: mayor movimiento de las comerciales que de las oficiales, mantenimiento de una oferta producida por grupos universitarios y de cámara y ensayo, y afianzamiento de Tamayo y de la Compañía "Lope de Vega" como la más sólida apuesta en este final de decenio por el teatro clásico. Lérida, Toledo, Palma de Mallorca, Molina de Segura (Murcia), Gijón, Albacete, Amurrio (Vizcaya), Valencia, Granada, Jaén, Vigo, Murcia, Zaragoza y Segovia fueron junto con las plazas siempre seguras de Barcelona y Madrid, los lugares de representación.

En la última temporada, 1958-59, fueron 256 los montajes catalogados por Sáinz de Robles, 66 de ellos en Madrid. Por nuestra parte, hemos podido recoger 27 montajes de clásicos, 18 de ellos en la capital, lo que con un evidente aumento de porcentajes (10,5% del total nacional y 27,1% del total

madrileño) supone doblar en términos absolutos y relativos la producción vista en Madrid. Calderón y Shakespeare mantuvieron invariable su posición de autores más representados (cuatro montajes cada uno), a quienes hay que sumar a Lope, con tres montajes en escena (dos de ellos de El caballero de Olmedo -núms. 329 y 331, el primero dirigido por Miguel Narros y el segundo por Víctor Andrés Catena; y una Fuenteovejuna -nº 332-, adaptada y dirigida por Alfredo Mañas, e interpretada por la compañía de José María Seoane y Rosita Yarza). Entre los montajes que tuvieron a Lope como autor de referencia hemos incluido también el de la comedia en dos actos titulada Elena Osorio (nº 330), original de Luis Escobar, por la razón de que "el tema -los amores de Lope de Vega con Elena Osorio- está inspirado en las diversas acotaciones de La Dorotea, a las que se da lectura antes de cada uno de los cuadros de la comedia"[131]. Por lo que a Calderón respecta, merece destacarse el estreno de La dama duende (nº 308) en adaptación y dirección de Miguel Narros, y la actividad de la Compañía "Lope de Vega", que presentó en Madrid dos espectáculos: El alcalde de Zalamea (18 de septiembre, en el Parque del Retiro, dentro de la campaña de los Festivales de España, nº 309), y el auto Los encantos de la culpa (teatro Español, 24 de marzo, representado ya la temporada anterior -núms. 287 y 310-). Sólo un auto más se añadió a la lista de los puestos en escena esa temporada: El gran teatro del mundo, en adaptación de Luis Ramírez García (Valencia, 23 de mayo -nº 311). Cuatro títulos formaron el repertorio shakespeariano: La

[131] Reseña del estreno del diario Madrid, según Francisco Alvaro en El espectador y la crítica (El teatro en España en 1958); Valladolid-Madrid, Sever-Cuesta, 1959; pp. 95 a 98.

fierecilla domada (en una adaptación libérrima de Víctor Ruiz Iriarte, ya comentada, dirigida e interpretada por Fernando Fernán-Gómez -nº 325-), Titus Andronicus (nº 326), Les alegres casades de Windsor (en versión catalana de Sagarra -nº 327-) y Romeo y Julieta (nº 328). Contra lo que había sido costumbre en buena parte de la década que finalizaba, ninguno de los cuatro montajes tuvo por protagonista a Alejandro Ulloa. Mención especial merece el teatro de Cervantes, de quien se pusieron en escena El cerco de Numancia (por la agrupación "Comedia Española", dirigida por Mario Villanova -nº 312-), Los habladores (entremés atribuido, bajo dirección de Víctor Andrés Catena -nº 313-, en una campaña de Educación y Descanso por distintas empresas madrileñas), los entremeses La guarda cuidadosa, La cueva de Salamanca y El rufián viudo (nº 314), presentados por Enrique Ortenbach en el Alexis de Barcelona; y un nuevo montaje de Los (dos) habladores (nº 315) puesto en escena por el Teatro Clásico Popular. A ello hay que añadir otros dos montajes en el extranjero de los que hemos tenido noticia: el de La guarda cuidadosa en Nueva York (marzo de 1959), por alumnos de español de universidades norteamericanas, y el de El gallardo español en Orán (verano de 1959), a cargo de una compañía francesa. Se convertía así Cervantes en este final de década en uno de los autores españoles con mayor proyección escénica sin que ello hubiera supuesto, en temporadas anteriores, un desconocimiento de su obra[132]. Idénticas fueron las tendencias que se apuntaron

[132] Para una mayor información sobre las obras de Cervantes (dramáticas o no) llevadas a la escena desde 1939, cfr. nuestros dos artículos "Cincuenta años de teatro cervantino" y "Cincuenta años de teatro cervantino (II)"; el primero en Anales Cervantinos, XXVIII, 1990, pp. 155 a 190; el segundo, en imprenta para la misma publicación.

en compañías y grupos. Mayor actividad de las agrupaciones comerciales, mantenimiento de la "Lope de Vega" como empresa de más fecunda labor y aumento de los montajes debidos a grupos experimentales, de cámara y ensayo y de empresa. Por contra, y por primera vez en toda la década, desaparecen las representaciones de teatro clásico debidas a grupos universitarios. Disminuye también la difusión geográfica: junto a Madrid y Barcelona, los montajes comentados fueron vistos en Málaga, Albacete, Mérida, Zaragoza, Valencia y Murcia.

Sobre todo en comparación con los datos referidos a la etapa histórica anterior, el balance numérico de los años cincuenta es, sin duda, positivo. Por nuestros escenarios pasaron un total de diecinueve autores españoles (Calderón, Guillén de Castro, Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan de la Cueva, Juan del Encina, Lucas Fernández, el infante Don Juan Manuel, Joanot Martorell, Matos Fragoso, Moreto, Francisco de Pedraza, Quiñones, Fernando de Rojas, Rojas Zorrilla, Lope de Rueda, Tirso, Valdivieso y Lope de Vega) que sumaron sesenta y nueve títulos diferentes; siete autores del clasicismo antiguo (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Plauto, Séneca y Apuleyo) con catorce títulos; y cinco autores europeos de los siglos XV, XVI Y XVII (Maquiavelo, Shakespeare, Jonson, Molière y Racine) con veinticuatro títulos. De todos ellos, sólo Calderón y Shakespeare acudieron todos los años puntualmente al encuentro de los espectadores. Lope de Vega y Molière únicamente faltaron a esa cita en la temporada 1951-52. No nos consta que ningún título haya estado en cartelera -en igual o diferente montaje- a lo

largo de las diez temporadas. Sí existen, sin embargo, unos pocos que se convirtieron en habituales para el espectador español, precisamente por el valor emblemático que ostentan en el conjunto de la obra de su autor. El alcalde de Zalamea (con trece montajes), El gran teatro del mundo (con ocho), La Celestina (con ocho), las adaptaciones escénicas del cuento medieval Alí-Babá y los cuarenta ladrones (con otros ocho), la Medea de Eurípides (con siete), La fierecilla domada (con siete), Otelo (con seis), Hamlet, La hidalga del valle, El enfermo imaginario y Fuenteovejuna (todos ellos con cinco), y El caballero de Olmedo (con cuatro) fueron las obras más veces puestas en escena.

Otra circunstancia digna de ser destacada es el curioso fenómeno de inducción que se dio entre distintos montajes de la misma obra (obra generalmente no muy habitual en los repertorios dramáticos) de una temporada a otra e incluso en la misma. Es el caso de La hidalga del valle (tres montajes en tres temporadas: 1953-54, 1954-55 y 1955-56), Julio César (dos montajes muy cercanos en las temporadas 1954-55 y 1956-57), Los encantos de la culpa y el Auto de la Pasión de Lucas Fernández (dos montajes en la temporada 1957-58, y práctica ausencia en el resto de la década)... entre otros ejemplos posibles. No existen razones que justifiquen, en principio, coincidencias tan curiosas, y, a falta de datos más precisos, sólo se nos ocurre pensar en una posible intención competitiva, comparativa; o bien, en que uno de los montajes ejerciera una acción ejemplar sobre el otro.

Por lo que se refiere a los géneros, cabe destacar -como característica de la década- la continua escenificación de autos sacramentales. En mayor o menor número (siete en 1955-56, uno en

1950-51), los hubo en todas las temporadas. La espectacularidad propia del auto se avenía bien con las tendencias estéticas más significativas de la época, y su valor teológico cuadraba con tiempos de religiosidad oficial tradicional y militante. Compitió sin desdoro en nuestras carteleras con los montajes shakespearianos (igualando su número de treinta y nueve) y sólo fue superado en cuantía por la comedia barroca, género, sin duda, hegemónico (aunque fuera momentáneamente rebasado por Shakespeare en la temporada 1956-57, y por éste mismo y por el auto sacramental en la siguiente). Mucho menor fue, sin embargo, la presencia de autores españoles del siglo XVI (incluyendo en este grupo a Fernando de Rojas y a Cervantes como autor de comedias). Su presencia, no obstante, fue también continua en los escenarios españoles desde la temporada 1952-53. La producción de entremeses, pasos y obras cortas (apoyada casi exclusivamente en Lope de Rueda y Cervantes) fue aún más esporádica y registró lagunas en las temporadas 1951-52, 1953-54 y 1956-57. Por lo que respecta a los clásicos no españoles, ya hemos comentado la permanencia continua de Shakespeare. Menor fue la de autores franceses (Molière y, en segundo término, Racine -15 montajes entre ambos-), que sólo se ausentaron en la temporada 1951-52; y la de los clásicos griegos (veintidós montajes), siempre presentes en cartel desde el período 1950-51. El teatro latino contó únicamente con siete montajes y estuvo fuera de las carteleras durante las temporadas 1949-50, 1950-51, 1951-52, 1956-57 y 1958-59. La presencia de autores medievales (cinco montajes) y de clásicos italianos (dos montajes) fue meramente anecdótica.

Las cifras referidas a compañías y grupos sugieren también unas características comunes para toda la década. El teatro clásico atrae a su aura de teatro prestigioso, social y artísticamente bien considerado, a numerosas compañías comerciales, universitarias, de cámara y ensayo, empresariales o ligadas a organismos de la Administración, mientras entre ellas se alzan -a la manera de puntos de orientación y referencia- los montajes (más bien escasos: uno o dos por temporada) de las compañías nacionales madrileñas. El campo privado recoge, sin embargo, algunas de las iniciativas más ambiciosas. Si la actividad del grupo "La Máscara" de Cayetano Luca de Tena, o la del Teatro de Cámara de Barcelona de Antonio de Cabo y Rafael Richart, es muy importante, la de la Compañía "Lope de Vega" y su director, José Tamayo, adquiere tales visos que su estudio resulta indispensable para comprender toda la forma de hacer teatro en España en una etapa histórica determinada.

Sobre la difusión geográfica de estos tipos de teatro, poco nuevo cabe decir que no haya sido dicho ya. Madrid[133], Barcelona (la única ciudad junto con Madrid en presentar una producción clásica a lo largo de todas las temporadas) y, en menor medida, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Granada y Santander son los grandes centros de representación, a la espera de que ciudades como Mérida, Almagro o Valladolid desarrollen en las décadas siguientes jornadas y festivales propios.

---

[133] Dentro de la capital fue muy semejante el número de montajes dados en los locales oficiales (35) al de ofrecidos en las salas privadas (27). Los unos se concentraron en los dos primeros tercios de la década; los otros, en el último.

IV - CRISIS Y DECADENCIA (1960 - 1978/79)

4.1 DEL PACTO A LA TRANSICION

Con el inicio de la década de los sesenta se abre para la puesta en escena del teatro clásico un período lleno de incertidumbres, vacilaciones e intentos de total renovación, que no hacen sino confirmar la existencia de una profunda crisis. Crisis no en el número de autores y obras representados (progresivamente reducidos, sin embargo, de una temporada a otra, particularmente en los años centrales del decenio siguiente); pero sí crisis de realización, en la que se agotan procedimientos antiguos y no se hallan otros nuevos y perdurables; y, sobre todo, crisis de interés, de atracción hacia una herencia histórica, de curiosidad por lo que esa misma herencia pudiera significar para el espectador coetáneo.

El panorama general del teatro español experimentó durante los casi veinte años de nuestro nuevo período de estudio una suerte diversa. En palabras de César Oliva "los años sesenta en España van a ser testigos de dos fenómenos teatrales de considerable importancia. Por un lado, el desarrollo de la

comedia burguesa de postguerra hasta llegar a su más alto grado de evasión posible; de otro, la definitiva aparición de un pequeño grupo de autores que apoyan decididamente las aportaciones que Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Alfonso Paso habían iniciado en la década anterior, con un estilo alternativo a la comedia de evasión, que vino a llamarse, por una serie de circunstancias, realista. Esta serie de autores realistas van a tener un interés tal que el teatro español empezará a evolucionar, en bloque, hacia posturas temáticas inusuales, ya que la estética permanecerá casi invariable"[1].

La complicada relación entre esos tres autores primordiales, Sastre, Paso y Buero, ofreció pronto el mejor ejemplo de cuáles eran las tensiones que sacudían al género y al espectáculo teatral. Los tres habían compartido inquietudes y actividades duranta la década anterior. De hecho, fue frecuente la asociación de sus nombres:

> "En el Colegio Mayor Santa María del Campo, pronunció una conferencia D. Alfonso Paso sobre 'El Teatro y la Juventud'.
> "Los años posteriores al treinta y seis representan, según el conferenciante, una profunda crisis para el teatro español, a consecuencia de un excesivo afán de hacer un teatro amable, sin inquietudes, con la excepción de la obra de Jardiel Poncela. Actualmente se (ha) producido un fenómeno esperanzador de que la juventud asiste a estrenos (sic) y empieza a exigir un teatro distinto. Esta misma juventud -representada principalmente por Buero Vallejo y Sastre- comienza a hacer verdadero teatro.
> "Al final hubo un interesante coloquio"[2].

---

[1] Oliva, op. cit., capª IV "Un teatro para un régimen"; p. 193.

[2] ABC, 4-12-57, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 61.

En esos años en que los tres consolidan y desarrollan su obra (finales de los cincuenta y toda la década siguiente), las condiciones de producción y representación de espectáculos teatrales variaron poco con respecto a temporadas precedentes. El aumento del precio de las entradas, en claro contraste con los costes más asequibles del cine, convirtió definitivamente al teatro en objeto de consumo para un espectador diferenciado, cada vez menos numeroso, menos interesado por inquietudes artísticas, más deseoso de productos que le divirtieran y sustentasen su particular modo de entender la vida. "Tampoco las técnicas teatrales de los sesenta -apunta César Oliva- abrirán nuevas espectativas, sobre todo en el terreno de la comedia convencional. Escasa renovación en general del panorama de las gentes del teatro, idénticas compañías, mismos actores, informan de un teatro inmovilista, que repite los esquemas del pasado, dominado por un único sindicato que acepta sin rechistar las propuestas empresariales. La función doble diaria seguía siendo habitual, sin descanso semanal alguno, ya que las más veces, el día designado para ello (lunes o miércoles) tenía también representación de tarde"[3]. En el campo de lo temático "la evasión se multiplica por mil, con la circunstancia de que siendo un teatro que parte de cierto compromiso (Paso era uno de los primeros realistas), jamás llega a creer en su utilidad social, proporcionando un rechazo de aquellas propuestas iniciales"[4]. Por todo ello no puede extrañar la complacencia con que Federico

---

[3] Oliva, op. cit.; p. 195.

[4] Oliva, op. cit.; p. 196.

Carlos Sáinz de Robles acoge en su volumen Teatro Español 1960-61, cuatro obras de autores realmente nuevos:

> "Desde que empecé, ya hace una docena de años, la selección anual de las obras de teatro que alcanzaron mayor éxito durante cada temporada, no había tenido la satisfacción que me llega ahora: poder incluir en este volumen, comprensivo de cinco, cuatro obras originales de autores auténticamente jóvenes. En años precedentes, sólo por excepción me fue posible seleccionar una producción de autor novel, o casi. Pero año tras año se nutrieron estos volúmenes antológicos con los éxitos escénicos de los mismos ocho o diez autores: Pemán, Buero Vallejo, López Rubio, Ruiz Iriarte, Miguel Mihura, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo, Alfonso Paso, Claudio de la Torre... Y barajado(s) -en colaboración con los públicos y los críticos- estos ocho o diez autores, me fue posible no interrumpir esta serie antológica del moderno teatro español. No tuve, cierto, mucho donde elegir, aun cuando lo elegido fue siempre de excelentísima calidad; y esta verdad, no porque la diga yo, sino porque, como ya he dicho, fue la verdad de la alta crítica y de los espectadores más exigentes.
>
> "Pero, repito, por fin, en la temporada 1960-1961, triunfaron cuatro autores envidiablemente jóvenes: Alfonso Sastre, Ricardo Rodríguez Buded, Eduardo Criado y Ricardo López Aranda.
>
> (...)
>
> "¿Significa el triunfo, en una misma temporada, de cuatro autores muy jóvenes que nuestro teatro va encontrado el ancho y hermoso camino que siguió durante siglos de oro? ¿Es, solo, rara coincidencia, excepción admirable, en un panorama inconcreto, confuso, con únicamente escasas luminarias? No me atrevo a dar respuesta categórica. Me alegraría que en 1963, 1965, 1968, mi respuesta afirmativa lo fuera para aclarar la primera pregunta"[5].

Las obras seleccionadas por Sáinz de Robles en esa temporada fueron: La madriguera de Ricardo Rodríguez Buded, (teatro María Guerrero, 5 de diciembre de 1960, por el Teatro Nacional de Cámara); Las meninas, de Antonio Buero Vallejo (teatro Español, 9 de diciembre de 1960, por la compañía titular); Cuando las

---

[5] Federico Carlos Sainz de Robles, Teatro Español 1960-1961, Madrid, Aguilar, 1962; p. XIII y XIV.

nubes cambian de nariz, de Eduardo Criado (teatro Goya, 7 de marzo de 1961, por el teatro de ensayo "Los Juglares"); En la red, de Alfonso Sastre (teatro Recoletos, 9 de marzo de 1961, por el Grupo de Teatro Realista), y Cerca de las estrellas, de Ricardo López Aranda (teatro María Guerrero, 5 de mayo de 1961). En los años posteriores, sin embargo, junto a esos y otros nombres "nuevos" de distintas tendencias (Alfredo Mañas, Martín Recuerda, Antonio Gala, Alonso Millán, Marcial Suárez, Lauro Olmo, Jaime Salom, los mismos Sastre y Buero Vallejo) volverían a aparecer inevitablemente los de aquellos que durante los últimos años quince años habían nutrido las carteleras españolas: Calvo Sotelo, Mihura, López Rubio, Ruiz Iriarte y Casona, regresado de su exilio y prontamente incorporado al sistema de producción teatral[6].

Con todo, si algún nombre identifica y caracteriza al teatro español de los años sesenta (y de una buena parte también de los setenta), ése es el de Alfonso Paso. Su persona -ya lo hemos apuntado- estuvo ligada desde muy pronto a los grupos de autores que intentaron sucesivos movimientos por la renovación de la escena española. Formó parte de Arte Nuevo y sus primeras obras (Un tic-tac de reloj, Un día más, Barrio del este, Tres mujeres, tres, Compás de espera) recogen un poso de inconformidad que tempranamente se transformaría en una decidida voluntad de triunfo. Sabida es su teoría sobre la existencia de un tácito pacto de intereses entre público y autores (y de la consecuente

---

[6] Cfr. José monleón, "Pacto y libertad o bienvenidos a casa", en Treinta años de teatro de la derecha; pp. 114 y 115, y 118 a 123.

participación en el mismo de directores -"¿y por qué no actores?", apunta Monleón-) en el que cada parte satisfacía solidariamente las aspiraciones de la otra. El autor, proporcionando a su público -al único público posible- unas formas de diversión que reforzaban su sistema de valores y su identidad burguesa. El público, brindando al autor la notoriedad del éxito y la estabilidad económica. Conocidos son asimismo los dos artículos que, publicados en la revista Primer Acto en 1960 ("Traición" y "Los obstáculos para el pacto")[7], expusieron su primera postura ante la situación descrita, en un momento en el que Paso (sin renunciar a una exquisita construcción formal de sus obras) comenzaba a someterse a las exigencias del sistema: era necesario hacerlo, para poder luchar contra ese pacto desde dentro. No es objeto de nuestro estudio comentar ni analizar pormenorizadamente los contenidos de ambos escritos, ni lo que supusieron en la carrera dramática de su autor o en el panorama general del teatro en España. Baste señalar la respuesta que, también desde Primer Acto ("Teatro imposible y pacto social"[8]), merecieron de Alfonso Sastre tales planteamientos; respuesta que se cifraba fundamentalmente en negar la posibilidad de acatamiento del pacto para intentar su subversión interna. Por contra, sí era posible -sostenía Sastre- la actuación profesional fuera del mismo. Su rechazo no conducía "a la inoperancia social, a la esterilidad", sino "a la lucha (...) a la preparación de un

---

[7] "Los obstáculos para el pacto", nº 12, pp. 7 y 8, recogido por Luciano García Lorenzo en Documentos sobre teatro español contemporáneo; pp. 107 a 110.

[8] "Teatro imposible y pacto social", en Primer Acto, nº 14, 1960, pp. 1 y 2. Recogido por García Lorenzo, op. cit.; pp. 111 a 114.

mundo mejor; al progreso de la sociedad y del teatro". En la polémica terció Buero Vallejo. Había sido aludido por Sastre en su artículo y, al igual que Paso, rebatido en su crítica de un teatro "imposibilista" (imposible de estrenar porque era rechazado por la censura o porque no satisfacía a las empresas), el mismo que una serie de autores -entre ellos el propio Sastre- hacía, aun siendo conscientes de la dificultad de su difusión y conocimiento. En palabras de Sastre, la opinión de los críticos del teatro "imposibilista" se cifraba en el siguiente acomodo táctico:

> "Es preciso hacer un teatro posible en España, aunque para ello sea preciso realizar ciertos sacrificios que se derivan de la necesidad de acomodarse de algún modo a la estructura de las dificultades que se oponen a nuestro trabajo"[9].

Ningún creador genial se acomodó nunca a consideraciones tácticas, concluye Satre. La respuesta de Buero tuvo lugar igualmente desde las páginas de Primer Acto ("Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'"[10]). Con un tono no exento de cierta amargura, Buero Vallejo lamentó el grado de dogmatismo presente en las palabras de Sastre:

> "Cuando yo critico el 'imposibilismo' y recomiendo la posibilitación, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, 'en situación'; lo más arriesgado posible, pero no temerario. Recomiendo, en suma, y a sabiendas de que muchas veces no se logrará, hacer posible un teatro

---

[9] Sastre, art. cit., p. 1.

[10] "Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'", en ~~Primer Acto~~, nº 15, 1960, pp. 1 a 6. Recogido por García Lorenzo, op. cit.; pp. 115 a 126.

> 'imposible'. Llamo, por consiguiente, 'imposibilismo' a la actitud que se coloca, mecánica y antidialécticamente, 'fuera de situación': la actitud que busca hacer aún más imposible a un teatro 'imposible' con temerarias elecciones de tema o expresión, con declaraciones provocadoras, con reclamos inquietantes y abundantes, y que puede llegar tristemente aún más lejos en su divorcio de la dialéctica de lo real: a hacer imposible un teatro... posible".

Buero precisó además que la obra de Sastre no estaba exenta de ciertas inadecuaciones entre posturas teóricas y piezas con concesiones abiertamente "posibilistas", lo que no impedía el reconocimiento ni de la calidad, ni de la "condición removedora" de su teatro, cumplidas ambas no a causa de su "extremismo" teórico, sino pese a él. La contrarrespuesta de Sastre[11] no hizo sino expresar una vez más su sospecha de que el "posibilismo" de Buero y, correlativamente, el "pacto traicionado" de Paso, enmascaraban un asumido conformismo.

La trayectoria personal de cada uno de estos tres autores emblemáticos señala nítidamente cuáles fueron los caminos por donde circuló la producción teatral española durante los años sesenta y setenta, hasta los comienzos de la transición política. Sastre, estrechamente vigilado por la censura, siguió desarrollando una obra teórica y práctica que sólo de manera muy irregular llegó al conocimiento público[12]. Alfonso Paso, convertido, sin duda, en uno de los autores de mayor éxito

---

11 "A modo de respuesta", en Primer Acto, nº 16, 1960, pp. 1 y 2; recogido por García Lorenzo, op. cit.; pp. 127 a 130.

12 Cfr. Ruiz Ramón, op. cit.; p. 387. Al margen de numerosos artículos y de manifiestos, destacan en dicha obra los libros Drama y sociedad (1956), Anatomía del Realismo (1965) y La revolución y la crítica de la cultura (1970).

comercial de nuestro siglo, hubo de ver cómo sus formulaciones dramáticas se agotaban, no obstante, en sí mismas, contribuyendo no a la subversión del "pacto", sino a su inequívoca reafirmación. Y como ocurriera en la década anterior, únicamente Buero, con una obra espaciada, no prolija, lejos de la profusa fecundidad de Paso, pudo continuar una frecuencia de estrenos regular.

Quedaban, por tanto, perfectamente establecidas las dos principales corrientes teatrales que convivieron en la España del Desarrollo. De un lado, aquellos que, suscribiendo el pacto, formaron parte de lo que Ruiz Ramón llamó "teatro público", el mismo que en los años cincuenta se expresó en la obra de Pemán, Calvo Sotelo, López Rubio o Ruiz Iriarte (autores que, no debe olvidarse, siguieron activos en la década siguiente) y que a partir de 1960 halló continuación en Armiñán, Salom o Alonso Millán. De otro, un conjunto de autores "nuevos", "no públicos" (en cuanto que escasamente conocidos a través del sistema teatral), que agrupó tanto a los seguidores del realismo social como a los que iniciaron su obra con el final de los años sesenta y el comienzo de los setenta.

Unos y otros conocieron la dureza del régimen censorio. Este, desde 1963, fue objeto de una completa reestructuración, que se plasmó en nuevas normativas legales sobre la calificación de obras de cine y de teatro. Por la Orden del 9 de febrero de 1963 del Ministerio de Información y Turismo, se aprobaban las relativas a la censura cinematográfica -publicadas en el B.O.E.

del 8 de marzo-[13], cuyos criterios se hacían extensivos a la censura teatral según la norma primera del artículo 24 de la Orden de 6 de febrero de 1964 (B.O.E. del día 25) por la que se daba vía libre al Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las Normas de Censura. Seis años después (Orden del 27 de octubre de 1970, así mismo del Ministerio de Información y Turismo, B.O.E. del 17 de noviembre) se reorganizaban algunos aspectos de composición y funcionamiento de la Junta de Censura, que pasaba a depender de la Subdirección General de Teatro, de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

Establecidos los límites legales de la censura -al menos sobre el papel, ya que su aplicación efectiva dependió siempre de criterios subjetivos y arbitrarios- los autores debieron contar no sólo con ellos, sino también con una serie de restricciones autoimpuestas, que hicieran factible o no la superación de las trabas administrativas. Todo lo cual nos conduce nuevamente a la polémica del teatro posible/imposible y al problema socio-literario (con ribetes, a veces, más que personales) de a qué sí y a qué no tuvieron que renunciar los autores españoles en el desarrollo de sus carreras dramáticas. Unos, los que se plegaron a las exigencias y convenciones, a toda posibilidad, de actualización crítica de su obra; otros, los que se resistieron a suscribir tal pacto, al conocimiento público de la misma e incluso -en casos límites como el de Arrabal- al ejercicio de ella entre sus propios compatriotas.

---

[13] Todos los textos legales aquí mencionados se encuentran publicados por García Lorenzo, op. cit.; pp. 231 a 245.

Las cosas no parecieron cambiar mucho con el paso de una década a otra. En una reunión celebrada en Málaga en 1973 bajo el lema "El teatro y su crítica", Luciano García Lorenzo resumía la situación a la que por entonces se enfrentaba el teatro en España[14]: idénticos problemas para los autores que en el decenio anterior (sometimiento u ostracismo) y una censura acusada repetidas veces de arbitraria (sin contar, claro, con su obvio papel distorsionante) eran las dos circunstancias que más influían en una anómala producción de obras teatrales; anómala, porque, mientras se seguían escribiendo docenas de piezas sin valor literario o escénico, muchas aportaciones interesantes (por lo menos novedosas) o se estrenaban -también con dificultades- en circuitos minoritarios o en el extranjero, o sólo aparecían como libro escrito, o -lo que también era frecuente- quedaban inéditas y desconocidas.

Por su parte, los problemas referidos a la interpretación se iban agravando. No faltaban buenos actores y actrices, resultado casi todos ellos de duras carreras de meritoriaje autodidacta; pero preocupaba sobre todo la ausencia de una formación actoral convenientemente articulada y financiada, y también la presencia en nuestros elencos de personas sin las más mínimas cualidades profesionales, auténticos advenedizos sin mayores méritos que la prestancia física[15]. Ya vimos en el capítulo anterior cómo desde

---

[14] VV.AA. El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973. Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1975; pp.261 a 278. Cfr. así mismo Ruiz Ramón, op. cit.; pp. 441 a 454 (comentario sobre censura, empresas, premios y crítica).

[15] Son muy significativas a este respecto las palabras, no exentas de cierta gracia, de Alberto González Vergel (en Primer Acto, núms. 126-7, p. 23), citadas por García Lorenzo, sobre "el señor que no ha servido para ingeniero de Caminos" y que por su "físico agraciado" y su "voz bonita" se ve convertido en primera figura. Una primera figura que, pasada su juventud, pasado su momento, cae estrepitosamente "porque no tiene dentro otros valores que le sostengan".

algunos artículos de prensa se pedía una actuación mucho más enérgica y decidida para remediar la situación y elevar el nivel de una mayoría de actores agobiados por funciones dobles y giras provinciales maratonianas, sin tiempo para aquilatar su aptitudes no ya escénicas, sino siquiera intelectuales.

García Lorenzo recogió en su exposición las conclusiones a que en 1970 llegó la Junta de Gobierno de la Real Escuela Superior de Arte Dramático sobre la enseñanza del teatro en España, conclusiones que fueron además publicadas en Primer Acto, números 163-4. Explícitamente se denunciaban el "olvido ministerial palpable con el paso de los años que se manifiesta en el escaso presupuesto asignado", las "enseñanzas desfasadas y aisladas del hecho teatral actual", los "exámenes de ingreso subjetivos y basados en criterios anticuados", la "falta de actividades complementarias para la completa formación del actor", la "carencia de un Plan de Estudios dinámico y actualizado y completado con especialidades", la "falta de un Teatro Experimental de la Escuela, con autonomía y subvención adecuada", la "desconexión con los medios profesionales del país" y la "falta de una gestión precisa de los alumnos en todas aquellas cuestiones que les atañen directamente". Parecidas eran las dificultades que aquejaban a los directores escénicos. Se reconocía la existencia de unos cuantos profesionales cuyo trabajo se revestía sin duda de gran brillantez y seriedad. Se admitió incluso un digno tono medio, pero las carencias no faltaban: no había ni una planificación pedagógica adecuada, ni una labor continua de experimentación en los centros. Se aprendía "a base de trabajo extra-académico, al lado de directores

ya consagrados, saliendo al extranjero 'a ver teatro', dirigiendo grupos de cámara o de aficionados...". Cuestión aparte era la crítica, claramente diferenciada ya entre la de los periódicos diarios y la de las revistas y publicaciones de tirada menos cuantiosa y más espaciada en el tiempo. Se acusó al primer tipo de crítica de emitir juicios no tanto precipitados (al socaire de un estreno) cuanto mediatizados por los intereses económicos e ideológicos de las publicaciones, con lo que a su valor meramente informativo podían sobreponer otro dogmático. Por contra, las críticas aparecidas en revistas, especializadas o no, parecieron gozar de una mejor consideración, al ser redactadas, en principio, con unos criterios mucho más exigentes y objetivos. Lo que sí se seguía manteniendo invariable desde 1940 era la neta distinción (en cuanto a organización, financiación y objetivos) entre teatros comerciales y nacionales. La actividad de los primeros continuaba siendo el soporte principal de la producción teatral española, independientemente del valor artístico de las piezas ofrecidas. Y es que como ya ocurrió en las décadas anteriores, el montaje y representación de las más valiosas obras españolas y extranjeras corrió a cargo de las compañías oficiales: las de los teatros Español y María Guerrero de Madrid, y la "Adriá Gual" de Barcelona, aparte del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, mantenido por el Ministerio de Información y Turismo, sin una sede propia estable, llevando a cabo sus actuaciones de manera sucesiva en los teatros madrileños María Guerrero, Español, Beatriz, Recoletos y Marquina, aunque cargando sobre sus espaldas "las más sistemáticas experiencias del teatro de postguerra".

Junto a todas estas empresas privadas y públicas, si hay algo que caracterizó a la escena española de los sesenta y setenta fue la proliferación de grupos independientes. A ellos correspondió la puesta en escena de lo que por su complejidad escénica o su problemática ideológica no había sido montado en los teatros comerciales ni incluso en los nacionales. Muchos de los integrantes de estos grupos independientes habían iniciado su andadura profesional en el campo del teatro universitario, un teatro caracterizado, sobre todo, por la variabilidad de sus elencos y, en consecuencia, por tener en la figura del director de escena el único elemento que daba cohesión y unidad al trabajo del grupo. César Oliva apunta[16] cómo algunos de nuestros más significativos hombres de teatro, surgidos desde finales de los cincuenta, dieron comienzo a su carrera desde el teatro universitario: así Adolfo Marsillach, José María Morera, Alberto González Vergel, Gustavo Pérez Puig, Juan José Alonso Millán, Jaime Azpilicueta, José María Loperena, Angel Fernández Montesinos o Eugenio García Toledano. La falta de un auténtico programa de renovación teatral, la descomposición del S.E.U., que sostenía de una u otra forma a muchas de esas agrupaciones, la inexistencia de un apoyo eficaz por parte de las autoridades académicas y un control cada vez más estrecho de los organismos censorios determinaron en mayor o menor grado la progresiva

---

16 Oliva, op. cit., capª VI "El nuevo teatro y la transición política", epígrafe 5 "Del teatro universitario al teatro independiente español"; pp. 359 a 375. Como bibliografía básica (meramente introductoria) del tema del teatro universitario e independiente pueden tenerse en cuenta los números monográficos 123-4 de la revista Primer Acto, así como la ponencia de César Oliva "El teatro en la Universidad española: breve aproximación a la presencia del arte escénico en las aulas", en el I Congreso de Teatro Luso-español, Coimbra, 1987. Creemos también de gran interés -por lo que tienen de opinión personal autorizada y documentada- los comentarios de Ruiz Ramón en op. cit.; pp. 455 a 484; así como García Lorenzo en op. cit., pp. 337 a 421.

desaparición de los T.E.U. Caso aparte fue el del Teatro Universitario de Murcia, nacido en 1955 al socaire de la recién publicada reglamentación de los Teatros de Cámara y Ensayo. La fecundidad y el éxito de su larga trayectoria dramática se ha debido, según Ruiz Ramón[17] a la conjunción de tres factores: "responsabilidad universitaria, vocación popular e inquietud experimentalista en busca de nuevas técnicas y métodos teatrales". La labor de los T.E.U. fue progresivamente asumida, ampliada y transformada por las agrupaciones independientes, lideradas casi siempre por quienes desde la universidad habían mantenido una más firme actitud de investigación y resuelta vanguardia: Ricard Salvat, Angel Facio, Juan Antonio Hormigón, Rodríguez Buzón o Juan Antonio Quintana[18]. Estos grupos, con líneas de trabajo y caracteres estéticos propios, acogieron en sus repertorios las creaciones más representativas de los nuevos autores españoles. Se cultivó la creación colectiva y se procuró abandonar la norma de la función única, sustituída por el mantenimiento de pequeñas temporadas. De igual forma, hubo grupos que en años sucesivos llevaron por toda la geografía nacional un único montaje al que periódicamente sometían a revisiones autocríticas. Tal práctica -en la que se incluyeron muchas veces representaciones de textos clásicos- prolongaría su vigencia en los años ochenta: así algunos montajes de Juan Antonio Aguilar, de la compañía "Zampanó Teatro" o del Teatro de Cámara de Madrid,

---

17 Op. cit.; p. 481.

18 La sustitución de los T.E.U. por grupos independientes es así mismo visible en el campo del teatro clásico, donde los segundos aparecen cada vez con mayor frecuencia en el cambio de los años cincuenta a sesenta.

dirigido por Angel Gutiérrez. En lo material, la ausencia de un local propio de representación fue la nota más destacada (aun contando con la excepción del madrileño Teatro Experimental Independiente, de Miguel Narros, William Layton y José Carlos Plaza, que en 1971 inauguraba -precisamente con una adaptación libre y musical de Noche de Reyes, de Shakespeare: Lo que te dé la gana (nº 724)- su sala particular, el Pequeño Teatro Magallanes 1). Hubo, eso sí, empresas como las de la sala Cadarso y el teatro Alfil en Madrid, y la sala Villarroel y los teatros CAPSA y Romea en Barcelona, que acogieron, con mayor o menor frecuencia a estos grupos, quienes, en ocasiones, lograron incluso acceder con cierto éxito a los circuitos comerciales (tal fue el caso del estreno de Castañuela 70 (1970) en el teatro de la Comedia de Madrid). Se tendió igualmente a una formación integral de los miembros del grupo, que se repartían las diversas tareas de la producción teatral, y a una economía autogestionaria que garantizase la independencia organizativa y artística.

Retomando la ponencia de García Lorenzo, debemos hacer también mención de la desigual distribución geográfica de la actividad teatral española. A decir verdad, las cosas tampoco habían variado mucho con respecto a las décadas anteriores. Madrid y, en menor medida, Barcelona acaparaban la práctica totalidad de los montajes originales. Los teatros provinciales (muchos de ellos convertidos en salas cinematográficas) programaban, en el mejor de los casos, exiguas temporadas, que solían coincidir con las fiestas patronales. Las obras estrenadas eran "el éxito comercial de Madrid durante la temporada anterior, un espectáculo

folklórico o de 'revista' y la puesta en escena... del último lacrimógeno serial radiofónico". Varios fueron los remedios que se intentaron aplicar a esta situación: las Campañas Nacionales de Teatro, festivales, congresos, jornadas y, en particular, la atención prestada al teatro por las sucesivas ediciones de los Festivales de España: "...los Festivales han llevado nombres y títulos a lugares donde la iniciativa privada y la buena voluntad municipal no hubieran bastado. Y quizá muchos espectadores tuvieron, de esta manera, la ocasión de cambiar aquel espectáculo 'de revista' o la adaptación del último serial radiofónico por la Numancia de Cervantes o el Tartufo de Molière". Por encima de la calidad -en ocasiones bastante alta- de los montajes ofrecidos y de la cortedad de las estancias en pueblos y ciudades -dado el extenso territorio que las compañías contratadas debían cubrir en poco más de dos meses, desde finales de junio a principios de septiembre- los Festivales atrajeron hacia el teatro "a una masa de espectadores, pasivos antes hacia los grandes nombres de la escena universal". Ha de señalarse aquí que buena parte del teatro clásico (antiguo, español y europeo) y medieval visto en España durante las dos décadas que nos ocupan, lo fue dentro de la programación de estos festivales, a excepción de Madrid y Barcelona, únicas ciudades que contaron con una producción propia.

Fue en este contexto teatral, sometido alternativamente a presiones inmovilistas y también a movimientos de renovación, donde, agotados los esfuerzos de los realistas, hacían su aparición las generaciones de los nuevos autores. En cualquier

caso, debe obrarse con mucha prudencia a la hora de historiar una etapa de nuestro teatro relativamente cercana. Como advierte César Oliva, "los movimientos teatrales en la España de la segunda mitad del siglo XX se suceden y solapan con extraordinaria facilidad", y más aún cuando en el desarrollo de la producción dramática de nuestros autores (al que ya calificábamos anteriormente de anómalo) se han repetido con harta frecuencia largos períodos de forzado silencio:

> "Los realistas y sus continuadores formaban un conjunto literario cuya aparición en la escena española es muy anterior a la muerte de Franco. Tras un período de desarrollo de esta generación (años cincuenta y parte de los sesenta), con las consabidas limitaciones de la censura y muchas dificultades para la producción, se llega a un momento en que su programación es totalmente discontinua, salvo la excepción de Buero Vallejo. Es precisamente entonces, año 66 ó 67, cuando aparecen una serie de autores con un objetivo similar al de toda generación incipiente. De la misma manera que los realistas cuestionaron la comedia convenciopnal de postguerra, los nuevos autores lo hacen al menos en dos frentes: la propia comedia convencional que aún existía (Paso, Salom, Alonso Millán) y las aportaciones de los realistas, aunque su presencia fuera difícil. En los últimos años de la década de los sesenta, está el origen del movimiento teatral que tendrá relevante papel en la llamada transición política, pues justamente ocupa un período histórico caracterizado por el final del franquismo y el principio de un sistema democrático"[19].

Como han señalado ya varios críticos (desde el siempre citado estudio de Wellwarth Spanish Underground Drama, 1972), lo que caracteriza a la generación de los nuevos autores es, ante todo, una irrevocable decisión de supervivencia literaria y escénica

---

[19] Oliva, op. cit.; p. 337. La nómina de autores establecida por Oliva, que de una forma u otra, y en mayor o menor grado, participaron del realismo como lenguaje dramático, es la formada por Antonio Buero Vallejo (1916), José Martín Recuerda (1922), Lauro Olmo (1922), Alfredo Mañas (1924), José María Rodríguez Méndez (1925), Alfonso Sastre (1926), Carlos Muñiz (1927), Ricardo Rodríguez Buded (1928), Ramón Gil Novales (1928), Agustín Gómez Arcos (1933), Ricardo López Aranda (1935) y Antonio Gala (1936).

frente a los intentos sistemáticos para su silenciamiento. Pocas generaciones de nuestro teatro, en afortunada y significativa expresión de Alberto Miralles, han sido más premiadas y menos representadas.

Varios son los rasgos comunes que parecen desprenderse de esta dramaturgia de los años setenta, pese a la gran amplitud de ideas, intereses y tendencias que apuntan en sus obras. Citando a Ruiz Ramón y según su propia experiencia de lector y espectador, Juan Ignacio Ferreras caracteriza este nuevo teatro español con cinco notas[20]: 1ª) destrucción interna del personaje (que pierde sus connotaciones íntimas y psicológicas, para convertirse en personaje-signo, portavoz de una idea); 2ª) acción y lenguaje parabólicos (dotados de un segundo nivel de significación); 3ª) la escena se puebla de "objetos" (de función simbólica, según las intenciones expresivas del autor); 4ª) la acción se constituye en ceremonia (en cuanto que en muchas ocasiones el personaje actúa siguiendo unas reglas o convenciones mecánicas); 5ª) los montajes son "imposibles" (por la absoluta e inusitada libertad con que los autores convocan en la representación elementos escénicos inusuales en el teatro). A estos rasgos, el análisis de César Oliva[21] añade seis más de carácter externo: 1º) son autores disconformes con el sistema político establecido, que participan con frecuencia en movimientos contestatarios; 2º) los estudios críticos -más que la realidad teatral efectiva- han creído detectar dos tendencias

---

[20] Juan Ignacio Ferreras, op. cit.; pp. 79 a 83.

[21] Oliva, op. cit.; pp. 337 a 338.

definidas -la de los simbolistas y la de los autores jóvenes propiamente dichos-; 3º) todos ellos se dan a conocer antes de la muerte de Franco, jugando un importante papel en la vida cultural más o menos social; 4º) suelen estrenar -cuando lo hacen- en el seno del teatro independiente, siendo difícil su integración en los circuitos comerciales; 5º) los autores jóvenes participaron activamente en convocatorias de premios y certámenes: sus éxitos no redundaron en mejores condiciones de difusión; 6º) rechazan el realismo, abrazando como nuevos lenguajes dramáticos al absurdo, la farsa esperpéntica y el drama postbrechtiano[22]. La nómina de los autores incluidos en este tipo de generación dramática varía según el estudio que se maneje, aunque hay una serie de nombres siempre presentes. Weellwarth incluyó entre los cultivadores del "drama español subterráneo" a José Ruibal, Martínez Ballesteros, Bellido, Castro, López Mozo, Romero Esteo, Martínez Mediero, Matilla, García Pintado, Salvador, Rellán, Quiles, Elizondo y Guevara. César Oliva, en el capítulo sexto de su obra ("El nuevo teatro y la transición política") distingue entre aquellos que nacidos con anterioridad a la Guerra Civil son estrictos contemporáneos de los realistas (por oposición a los cuales cultivaron una estética simbolista), y los que nacidos en torno a 1940 pueden ser considerados auténticos "nuevos autores". Entre los primeros se cuentan: José María Bellido (1922), José Ruibal (1925), Luis Riaza (1925), Juan Antonio Castro (1927-1980), Hermógenes Sáinz (1928), Andrés Ruiz

---

[22] No fueron buenas las relaciones entre los nuevos autores y los integrados en la generación anterior de los realistas. Aun contándose todos ellos en un mismo "bando" de teatro de oposición, hubo profundas diferencias ideológicas y tácticas entre ellos. Un buen resumen puede encontrarse en Oliva, op. cit.; pp. 345 a 356.

(1928), Antonio Martínez Ballesteros (1929), Miguel Romero Esteo (1930), Manuel Pérez Casaux (1930), Fernando Macías (1931), José Arias Velasco (1934) y Carlos Pérez Dann (1936). Entre los segundos: Luis Matilla (1938), Diego Salvador (1938), Jesús Campo (1938), Manuel Martínez Mediero (1939), Alfonso Jiménez Romero (1939), Jordi Teixidor (1939), J. D. Sutton (1939), Angel García Pintado (1940), Eduardo Quiles (1940), Alberto Miralles (1940), Josep María Benet i Jornet (1940), Jaume Melendres (1941), Jerónimo López Mozo (1942), Miguel Angel Rellán (1943), Germán Ubillos (1943), Diego Amat (1943), Adolfo Celdrán (1943), Miguel Pacheco (1944) y Roger Justafré (1944). Ruiz Ramón no establece tan tajante separación no ya entre los miembros del nuevo teatro, sino entre todos aquellos que intentaron desde los años cincuenta una obra dramática de oposición en lo social, en lo político y en lo estético. La razón es el cruce de tendencias y estilos que aun dentro de un mismo nombre puede ser hallado:

> "... de los dramaturgos nacidos antes de 1930 los hay que empiezan su obra temprano en los años cincuenta (Rodríguez Méndez o Andrés Ruiz) o tarde en los años sesenta (Gil Novales o José María Bellido), pero también los hay que escriben un teatro de tendencia realista, con vetas expresionistas, épicas o naturalistas (Muñoz o Martín Recuerda) o un teatro de tendencia alegorista, con variopinto veteado (Ruibal o Matilla); o hay dramaturgos, nacidos antes o después del 30 o antes o después del 40 que cambian sus estilos dramáticos, yendo alternadamente del realismo al alegorismo y viceversa, o combinándolos ambos en la misma obra"[23].

Aun así el campo de estudio puede dividirse "en dos sectores o zonas mayores", determinados cada uno por una tendencia

---

[23] Ruiz Ramón, op. cit.; p. 486.

fundamental, "pero no única ni homogénea": 1º) del realismo a la alegoría (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Antonio Gala y Andrés Ruiz), y 2º) del alegorismo a la abstracción, con cinco subgrupos: sátira, alegoría y hermetismo (Ruibal, Martínez Mediero, García Pintado); de la farsa al experimento (Luis Matilla, López Mozo, Diego Salvador); el teatro puesto en cuestión o la búsqueda de un estilo (Luis Riaza, José Martín Elizondo, Hermógenes Sáinz); un teatro para la sociedad de censura (Martínez Ballesteros y José María Bellido); y un nuevo teatro en libertad (Miguel Romero Esteo y Francisco Nieva).

Y con la mención de ese teatro en libertad, debe tenerse ya en cuenta a qué nuevas condiciones sociales y políticas se enfrentaba el teatro español al tiempo de la muerte de Franco y del advenimiento de la etapa histórica de la Transición. Retomando una vez a César Oliva como hilo conductor de nuestra reseña histórica cabe apuntar que:

> "La prueba más palpable del sentir colectivo que reclamaba una evolución de las relaciones entre los diversos estamentos del teatro fue la huelga general que sus trabajadores llevaron a cabo durante nueve días, en febrero de 1975, dada 'la insuficiencia de la normativa sindical vigente que ha provocado la imposibilidad de llegar a un acuerdo positivo y satisfactorio para ambas partes', refiriéndose a empresarios y asalariados. Ello significó el punto de inflexión definitivo para una mejor consideración del actor, más allá de su carné sindical. No es que esa huelga fuera la solución definitiva para sus problemas, pero sí la constatación de que la unión entre los trabajadores del espectáculo podía alcanzar logros apreciables"[24].

---

[24] Oliva, op. cit.; p. 339. El entrecomillado procede de Del espectáculo de la huelga a la huelga del espectáculo por el Equipo Pipirijaina; ed. Ayuso, Expresiones-Serie Teatro, 1976; p. 107.

El convenio colectivo firmado el 7 de mayo, la desaparición del sindicato vertical y la legalización de los partidos políticos irán abriendo hueco a las reivindicaciones históricas de la profesión (creación de centros de formación que no hagan al actor depender del meritoriaje y del autodidactismo, necesidad de una reglamentación interna de la profesión, de una verdadera representatividad sindical y de seguridad en la contratación). En Cataluña, el punto de ruptura se produjo con la celebración de la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo, escindida de una inicial Asamblea de Actores y Directores de Barcelona. La autogestión de una breve temporada en el Teatro Griego de Montjuich en el verano de 1976 demostraba la posibilidad de nuevos sistemas de producción teatral al margen de los circuitos empresariales. Sin embargo, "el efecto de la Asamblea de Actores y Directores sería tan espléndido como corto en el tiempo, ya que, desgraciadamente, no dejó de ser una romántica experiencia más"[25].

Es finalmente Luciano García Lorenzo quien, como colofón a sus Documentos sobre el teatro español contemporáneo, nos ofrece en quince puntos las características más sobresalientes del teatro español entre 1976 y 1980[26]:

1º) Creación de la Dirección General de Teatro y Espectáculos (después de Música y Teatro) en el seno del también recién

---

[25] Oliva, op. cit.; p. 342. Una completa información de primera mano puede hallarse en la reseña de Ricard Salvat sobre el teatro en Barcelona durante el año 1976, en Francisco Alvaro, El espectador y la crítica. El teatro en España en 1976. Madrid, Prensa Española, 1977; pp. 328 a 359.

[26] "El teatro español después de Franco (1976-1980)", en op. cit.; pp. 437 a 439. El artículo apareció originariamente en Segismundo, núms. 27-32, 1978-80, pp. 271 a 285.

aparecido Ministerio de Cultura, organismos cuya atención a la actividad teatral superó la desidia de la Administración en épocas pasadas, aunque se echó de menos una labor más continua y planificada a medio y largo plazo, no dependiente de cambios políticos.

2º) Desaparición de la censura, proceso que se reguló sucesivamente a través del Real Decreto-Ley de 1 de abril de 1977 sobre libertad de expresión, Real Decreto de 27 de enero de 1978 sobre libertad de representación de espectáculos teatrales, y Orden del 7 de abril de 1978 por la que se dictaron normas sobre calificación de espectáculos teatrales[27]. Todo ello ni impidió que se produjeran nuevos escándalos motivados por el contenido o índole de las obras (como el que afectó a "Els Joglars"), ni provocó un cambio radical en los gustos del público o en el sistema empresarial: los autores prohibidos o vigilados por el régimen de Franco siguieron estando ausentes de las carteleras.

3º) Creación del Centro Dramático Nacional, dirigido en un primer momento por Adolfo Marsillach e inmediatamente después por Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo. Sus dos locales en Madrid fueron los teatros María Guerrero y Bellas Artes. Entre los autores incorporados a su primer programa figuró un clásico no especialmente representado, Rojas Zorrilla, de quien se puso en escena ¡Abre el ojo![28]. En esa misma línea de recuperación, a finales del año siguiente se estrenaban Los baños de Argel, de

---

[27] Documentos legales todos ellos recogidos por el propio García Lorenzo en op. cit.; pp. 246 a 261.

[28] ¡Abre el ojo!, bajo dirección de Fernando Fernán Gómez, compartió el escenario del María Guerrero con Noche de guerra en el Museo del Prado, de Alberti, y El proceso, de Kafka; fue estrenado el 15 de diciembre de 1978 (nº 875).

Miguel de Cervantes, un trabajo de adaptación, de dramaturgia y de escenografía firmado por Francisco Nieva, que -según nuestro juicio- señaló emblemáticamente una nueva consideración positiva del teatro clásico (cuyos rasgos trataremos de analizar en el capítulo siguiente)[29].

4º) Creación -también bajo la dependencia del Ministerio de Cultura- del Centro de Documentación Teatral, primer archivo general (en su sentido más amplio) que ha recogido, centralizado y sistematizado toda la información posible sobre la actividad teatral en España. Su primer director fue César Oliva y su primera sede el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial.

5º) Inicio de una atención especial hacia el teatro infantil y juvenil, tanto por parte de ciertos grupos ("Libélula", "Teloncillo", "Teatro de la Ribera", "Els Comediants", "Trabalenguas", "Grupo Internacional de Teatro", "La Castaña Pilonga", "Teatro Libre") como de la propia Administración (creación en mayo de 1978 del C.N.I.N.A.T. -Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro-). Los congresos, certámenes y jornadas sobre este tipo de actividad dramática se multiplicaron. Tuvo especial relieve la celebración en Madrid del VI Congreso Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (del 10 al 17 de junio de 1978), en el que participaron treinta países y más de 350 congresistas[30].

6º) Mantenimiento de la actividad de los grupos

---

29 Remitimos una vez más a nuestro artículo "Cincuenta años de teatro cervantino", en Anales Cervantinos, XXVIII, 1990, pp. 155 a 190.

30 Cfr. ABC, 17-6-78, pp. de huecograbado.

independientes, profesionales unos y vocacionales otros, cuya labor de experimentación y vanguardia se vio además apoyada por las producciones y cursos de enseñanza llevados a cabo por las salas Olimpia, Cadarso o El Gayo Vallecano en Madrid, o el Teatre Lliure, el Regina, la Sala Villarroel o el Instituto de Teatro en Barcelona.

7ª) Distinción de dos etapas claramente diferenciadas en el teatro de autores españoles estrenado comercialmente. En Madrid, durante el año 1976 se estrenaron, en efecto, un conjunto de obras cuyos autores habían sido marginados o prohibidos por el régimen de Franco: Valle-Inclán (Los cuernos de don Friolera; Bellas Artes, 26 de septiembre), García Lorca (La casa de Bernarda Alba; teatro Eslava, 17 de septiembre) y Alberti (El adefesio; Reina Victoria, 24 de septiembre), por lo que se refiere a la generación de preguerra; entre los autores más recientes: Buero Vallejo (La doble historia del doctor Valmy; Benavente, 29 de enero -la obra había sido escrita en 1964-), Nieva (Sombra y quimera de Larra, La carroza de plomo candente, El combate de Opalos y Tasia), Martínez Mediero (El día que se descubrió el pastel, Mientras la gallina duerme), Hermógenes Sáinz (La niña Piedad) y Jesús Campos García (7.000 gallinas y un camello). Entre 1977 y 1980 la esperanza de recuperar un inmediato pasado teatral se hará, sin embargo, cada vez menor. Sólo la obra de Buero Vallejo y Gala mantendrá el interés de críticos y espectadores.

8ª) En el lugar que tal vez, en justicia, debieran haber ocupado los autores de la última generación, se instalaron, por contra, los responsables de un teatro político-erótico, género

sin calidad dramática alguna, ideológicamente de extrema derecha (Eloy Herrera, Jaime Portillar, Enrique Barreiro, Emilio G. Laygorri), cuyo único fin fue la ridiculización de las nuevas instituciones del país. Junto a éste teatro, prosperó igualmente otro de corte abiertamente pornográfico. En particular durante 1977-78 y 1978-79, estos dos tipos de espectáculo coparon buena parte de la cartelera madrileña.

9º) Vigencia del teatro de humor tradicional (Jardiel Poncela, Mihura, Alfonso Paso) y de la comedia burguesa tradicional (Salom, Alonso Millán); ambos géneros, con gran aceptación de público.

10º) Apoyo cada vez más decidido de las administraciones locales y autonómicas a la actividad teatral en sus respectivos territorios.

11º) Desaparición, sin embargo, de las revistas de información teatral Primer Acto de Madrid y Yorick de Barcelona, ambas indispensables (junto con Pipirijaina, aparecida en 1974) como fuente de información sobre los últimos veinticinco años de teatro español[31].

12º) Desaparición asimismo de las colecciones "Teatro" y "Teatro Selecto" de la editorial Escelicer, que habían mantenido durante las últimas décadas la tradición iniciada en el siglo XIX de publicar los textos de las obras estrenadas, así como los principales datos referidos a la representación. Otras editoriales y colecciones han tratado desde entonces de ocupar el hueco dejado.

---

[31] Cfr. David Cuevas, "Las publicaciones teatrales en España", en ABC, 25-7-80, pp. de huecograbado.

13º) Revitalización de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, dirigida por Ricard Doménech, que ha producido espectáculos propios (Medora, de Lope de Rueda,y La fiera, el rayo y la piedra, de Calderón de la Barca, entre otros). Por su parte, ha continuado la labor llevada a cabo por el Instituto de Teatro de Barcelona. Muchos de los alumnos formados en ambos centros han intentado su incorporación al teatro profesional.

14º) Ausencia de teatro en Televisión Española: pocos espacios dramáticos y discutible calidad de las obras representadas, con lo que el presunto papel formativo de este medio quedó una vez más en entredicho[32].

15º) Por último, el descenso del número de espectadores, continuo desde la popularización del cine y sobre todo de la televisión, como medios -grandes medios- de diversión de masas. Las razones que en esta época se adujeron variaron desde el coste de las localidades hasta la inseguridad ciudadana. Para García Lorenzo resulta además evidente que el público potencial no ha sido captado como las circunstancias de la nación hacían suponer. Dada todavía en nuestros días la persistencia del fenómeno y su general amplitud, creemos que ha llegado ya el momento de un estudio sociológico completo que aborde el análisis de los

---

[32] Cfr. el artículo de Lorenzo López Sancho "Teatro clásico y televisión" (ABC, 22-7-70, pp. de huecograbado), a propósito de la retransmisión de Mañanas de abril y mayo, grabada en el Corral de Almagro y emitida en el programa de TV 2 "Teatro de siempre". Daba el crítico sus opiniones sobre la forma de potenciar el teatro en TV. Ni esas ni otras fueron tenidas en cuenta. La tendencia a la desaparición del teatro televisado se haría aún más aguda en la década siguiente. No existirá ni un solo espacio periódico dedicado a la actualidad teatral, no ya en las cádenas públicas (estatales o autonómicas) sino tampoco en las privadas surgidas a principios de los noventa. Como mucho, la emisión de obras grabadas. La producción propia es absolutamente inexistente. Sobre el teatro en televisión, cfr. el nº 22 de la revista Pipirijaina ("Televisión contra teatro"), mayo de 1984, pp. 6 a 23, con artículos de Angel García Pintado ("El tedio es el mensaje"), Carlos Gortari ("El teatro y los programas dramáticos de T.V.E.") y Luis Eduardo Siles ("Mesa Redonda: Muñiz, Andrés Ruiz, Marcial Suárez"; "Rafael Herrero: 'No hay fantasmas por los pasillo'"; "José María Rincón: '¿Vanguardia? El público prefiere La Latina'"); y a finales ya de la década de los ochenta, Juan I. García Garzón, "La ilustre fregona", en ABC, 22-1-88, p. 71.

profundos cambios sociales de nuestro país y la relación que el teatro ha guardado con ellos; en otras palabras: qué supone hoy el teatro para el conjunto de la población -en especial de la de los grandes centros dramáticos- y qué es capaz de ofrecer hoy ese teatro a la comunidad en que se desenvuelve.

4.2 CUATRO CLASICOS PARA UNA DECADA DE CONTRASTES

El teatro clásico, pese a la específica condición de sus autores -todos ellos lejanos en el tiempo por definición-, no es un tipo de producción dramática que pueda sustraerse a las circunstancias de su tiempo. Ya vimos en los dos capítulos anteriores cómo la escenificación de Lope, Tirso, Calderón, Fernando de Rojas o Cervantes respondió a propósitos definidos muchas veces por factores extradramáticos. Además, el propio teatro clásico -como género, o mejor, como conjunto de géneros literarios históricos- se asimiló con otros modelos de teatro ya de nuestro siglo en el origen de ciertos tipos de representaciones. Así en los años cuarenta y cincuenta compartió una general estimación con los textos de autores españoles y extranjeros de mayor valía literaria (Calvo Sotelo, López Rubio, Ruiz Iriarte, Pemán... Tennessee Williams, Sommerset Maugham, Priestley...). Todos ellos dieron lugar a los grandes espectáculos firmados por Escobar, Luca de Tena o Tamayo. En los años sesenta ocurrió lo mismo. El autor clásico siguió estando a disposición de muy variados propósitos, escénicos unos, extradramáticos otros. Pero frente al concepto dominante desde

mediados de los años cuarenta de "teatro clásico" como "teatro ejemplar" (concepto que llevado a sus últimas consecuencias desemboca en los grandes montajes espectaculares de Tamayo), el cambio de década supuso la aparición de nuevos puntos de vista sobre los clásicos. Seguirá habiendo producciones teatrales llevadas a cabo de acuerdo con los procedimientos habituales en las temporadas anteriores, si bien es cierto que con períodos de permanencia en cartel cortos. Valga como ejemplo el montaje de El arrogante español o caballero del milagro, de Lope de Vega, en adaptación de Juan Germán Schroeder, dirección de Cayetano Luca de Tena, y con escenografía y vestuario firmados por Emilio Burgos. Lo puso en escena, el 29 de marzo de 1964, la compañía titular del Teatro Español, con Carmen Bernardos, María Fernanda d'Ocón (Francesita), Irene Gutiérrez Caba, Armando Calvo (Luzmán), Alfredo Landa (criado), Angel de la Fuente, F. Fernández, Miguel Angel (criado), Ricardo Merino, Antonio Queipo, José Caride, Ramón Centenero, J. Guzmán, Rafael Gil Marcos, Francisco Matesanz, Ramón Navarro y Carlos Alemán (nº 510): siendo una producción avalada por los nombres más representativos del montaje de los clásicos en aquellos momentos, sólo se mantuvo en cartel durante 64 días.

No desaparecieron, sin embargo, los grandes montajes que, patrocinados por distintos organismos de la Administración, proseguían su misión de ser, en el marco de Festivales y certámenes, vastos escaparates culturales. La Compañía "Lope de Vega" mantuvo aún durante este período una importante actividad sobre los clásicos, continuación de la desarrollada en la época de sus espectáculos romanos y emeritenses. No obstante, Tamayo

comenzó a prestar una atención cada vez mayor a los autores contemporáneos. Casona (cuyo regreso y estrenos se habían producido precisamente a la sombra de Tamayo), la Antología de la Zarzuela, representada ininterrumpidamente desde 1966, y, con el cambio de nueva década, los estrenos de Valle (Romance de lobos, teatro María Guerrero, 24 de noviembre de 1970, y Luces de bohemia, teatro Bellas Artes, 1 de octubre de 1971), pasaron a formar parte de lo más caracterísitico de su repertorio. No quiere ello decir, ni mucho menos, que se diera fin a las representaciones al aire libre.

4.2.1 CERVANTES

Al contrario, el 17 de junio de 1961, la Compañía "Lope de Vega" estrenaba, una vez más en Mérida, una nueva adaptación de La Numancia de Cervantes, firmada por José María Pemán y Francisco Sánchez-Castañer (nº 368). El montaje se mantuvo dentro de la línea estética y literaria que había caracterizado durante la década anterior la estrecha colaboración entre Tamayo y Pemán. Y ello, por encima del recuerdo de éxito y de ejemplaridad que todavía guardaban las representaciones saguntinas de 1948. La distinta concepción de ambos montajes -aún dentro de unos cánones de espectacularidad bastante semejantes- es algo que el profesor Sánchez-Castañer procuró dejar (con muy medidas palabras) lo suficientemente claro, mostrando una conformidad que no era total:

"Escogió (Tamayo) como autores de esta nueva versión

> a José María Pemán y al que esto suscribe. Yo hubiera querido hacerla ceñida al modelo cervantino y así redacté un primero y amplio guión indicativo. Prosperó la idea de una versión libre, si bien, dada la monumentalidad de los espacios al aire libre de Mérida, se trató de imitar al espectáculo saguntino, concebido también para grandes escenarios abiertos, al cual se añadieron más elementos de espectacularidad. Quizás demasiados, a mi juicio"[33].

Acompañado, como en Sagunto, por la música de Joaquín Rodrigo, el texto cervantino fue dividido en dos partes con un prólogo:

> "Los autores de esta versión libre la explicábamos así en el programa que se sirvió al auditorio: '... ha sido indeclinable, sobre la conservación de la línea audaz de la obra, recrear con audacia y amor el encadenamiento de sus escenas, la versificación, y aun, en parte, las figuras'.
>
> "Se ha convertido en prólogo la escena simbólica entre España y el Duero; se ha podado, aclarado y simplificado el estilo, conservando, en lo posible imágenes y pensamientos cervantinos, en nuestra redacción.
>
> "Esto ha exigido, en algunos momentos, la creación, sobriamente medida, de situaciones y personajes nuevos; la transformación de intervenciones corales de ciertos momentos que, apuntados por Cervantes, se prestan a evocar los modos clásicos de la tragedia helénica que el autor -en su obra renacentista- tuvo sin duda presente en todo momento"[34].

Al igual que ya había sucedido con Julio César de Shakespeare en 1955 (nº 208) y con la Orestíada de Esquilo en 1959 (nº 316), Tamayo desarrolló su espectáculo en el conjunto total de la ciudad romana de Mérida -teatro y anfiteatro- trasladándose el público de uno a otro recinto durante el intermedio:

---

[33] Francisco Sánchez-Castañer, "Representaciones teatrales de La Numancia de Cervantes en el siglo XX", en Anales Cervantinos, XV, 1976, pp. 3 a 18. Se trata del mismo artículo que ya utilizamos como guía en el capítulo II de nuestro trabajo a la hora de escribir sobre el montaje saguntino.

[34] Sánchez-Castañer, art. cit., p.14. La marca inicial es nuestra.

"La obra tenía que plantearse un problema de arranque: el Teatro Romano de Mérida. No era éste el escenario más adecuado para la primera parte, pero se le ha utilizado y prescindiendo de categorías absolutamente realistas, sin pecar, tampoco, de un exceso de simbolismo. En otras palabras, se ha incorporado el Teatro Romano, si es posible decirlo así, a la acción para que ésta tuviera mayor fuerza.

"En la segunda parte el marco del Anfiteatro de Mérida es mucho más apropiado. En ella se realiza y ve el cerco de Numancia. La ciudad interior y el cinturón de los asaltantes -los campamentos romanos que durante veinte años cercaron la ciudad- aparecen como un cuerpo entero, es decir, como unidades de acción no yuxtapuestas, sino horizontalmente evidentes ante la mirada del espectador. La grandiosidad del escenario hace posible la empresa. Hay que tener en cuenta que intervienen centenares de personas.

"... Hemos pretendido en algunas ocasiones, para resaltar los valores de la misma acción, que aparezca el Coro en Numancia en su dimensión clásica con objeto de teatralizar y fundir, de manera más expresiva, los distintos y complejos aspectos de una tragedia que revierte por enigmáticos conductos, al acervo de las actitudes ibéricas ancestrales"[35].

Que "las aficiones y el talento de Tamayo se pusieron a prueba y consiguieron su espectáculo"[36] es algo que parece fuera de toda duda. Que la libertad de adaptación -ya ampliamente usada por Pemán- pareció al criterio más morigerado de Sánchez-Castañer "algo discutible desde el punto de vista cervantino y de la crítica literaria" es, sin más, una afirmación hecha por el propio profesor, quien asegura su opinión declarando:

"Yo que participé en las versiones de Sagunto y en la de Mérida tengo que inclinarme por la primera; sin los efectos escénicos de la segunda, pero con mucho más sentido heroico y sincero. La primacía, a mi modo de ver, es para el mayor respeto a Cervantes. Al fin y a la postre, se trataba de verter obra suya".

---

35 Palabras del propio Tamayo, citadas por Sánchez-Castañer, art. cit., p. 14.

36 Sánchez-Castañer, art. cit., p. 15. La marca del posesivo es del autor.

Menos escrúpulos demostró tener Gonzalo Torrente Ballester, quien, sin bien reconoce las fuertes alteraciones obradas en el texto, las juzga según su eficacia dramática:

> "Un texto de La Numancia repulido. Repulido quiere decir algo más que retocado; más bien rehecho, con cambio de estructura dramática, desplazamiento de escenas, añadidos, cortes y otras menudas transformaciones. Todo ello muy respetuoso y bastante eficaz, pues si de este repaso no salió La Numancia convertida en una gran obra, resulta al menos tolerable y, a ratos, emocionante. A Cervantes no le habrán parecido mal los remiendos y correcciones a lo que tan torpemente había cortado. Y seguramente se habrá preguntado una vez más por ese guid teatral que siempre se le mostró esquivo"[37].

Es, en cualquier caso, la impresión de monumentalidad la que queda para Torrente como última nota definitoria de la representación:

> "¿Habrá respuesta en la nueva Numancia? Y si la encontró ¿fue en sus versos, en su desarrollo, en las figuras mejor perfiladas, o en la cantidad de teatro que echó Tamayo a la representación? Digo cantidad porque la impresión que abruma al espectador es cuantitativa: todo es grande aquí, desde los escenarios a las cuatrocientas o quinientas personas metidas en escena, romanos y numantinos, nominados y anónimos, así como las luces, los fuegos, las catástrofes. El mismo cielo da la impresión de haberse agrandado un poco. No exagero".

Si los montajes de Luca de Tena y Tamayo establecían un claro nexo de continuidad con los modos de hacer de la década anterior,

---

[37] Citado a través de Sánchez-Castañer, art. cit., p. 15. La reseña crítica original ("Teatro. La Numancia, de Cervantes, en el Teatro Romano de Mérida") se publicó en el diario madrileño Arriba, el 18 de junio de 1961.

otros directores hacían llegar hasta las mismas tablas del Español un aire de innovación, de reinterpretación de los clásicos, de una nueva utilización ideológica de los mismos, si bien con propósitos, medios y formas absolutamente desacostumbrados. El 3 de octubre de 1966 se estrenaba, en efecto, en el teatro de la calle del Príncipe otro montaje más de la Numancia (nº 568). Lo firmaba esta vez Miguel Narros, quien había accedido ese mismo año a la dirección del Español (cargo en el que se mantendría hasta 1970). Las audacias de su representación numantina desconcertaron a la crítica tradicional y no tanto por sus caracterísiticas escénicas (que, en efecto, tendían a salirse de lo habitual en la escenificación de un clásico), cuanto por la intencionalidad que se quiso dar a la obra cervantina. José Monleón ha señalado certeramente[38] cómo la adaptabilidad de su significado político ha convertido a la Numancia en emblema de situaciones históricas bien dispares: "el papel de la obra no ha podido ser más singular, en el sentido de utilizarla tirios y troyanos, en tiempos de crisis, para incitar a la defensa de su causa". Así sucedió en el Madrid de 1937 y en las representaciones saguntinas de 1948. Algo semejante estuvo, sin duda, presente en el ánimo de quienes hicieron y vieron el espectáculo dirigido por Narros. Este tuvo ya lugar en tiempos en los que razones de índole variada -particularmente, la evolución de la propia sociedad española- permitían cierta "apertura" y unas dosis -siempre medidas- de sentido crítico:

---

[38] Cfr. su artículo "Cervantes en la escena española contemporánea", en Los baños de Argel, de Miguel de Cervantes Saavedra. Un trabajo teatral de Francisco Nieva; Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980; pp. 33 a 38.

"Recuerdo -apunta Monleón- que aparecieron determinados signos escénicos que nos remitían a la tragedia del Vietnam. La obra recobraba así su sentido popular, e incluso servía, por las asociaciones que tácitamente establecía el espectador -ahí estaban las bases militares y el debate sobre la cercana Torrejón- entre el Régimen y los Estados Unidos, o por la defensa apasionada que la izquierda mundial, prosoviética o no, hacía de la causa vietnamita, para juzgar indirectamente nuestras mismas formas de poder. Era un tiempo de criptografías, de claves, de secretos a voces, de dobles lecturas, de complicidades desveladoras, y La Numancia se prestaba a ello a las mil maravillas"[39].

La reseña "dialogada" compuesta por Francisco Alvaro con las diversas opiniones y comentarios aparecidos en la prensa madrileña, es la muestra más evidente de ese desconcierto no ya sólo de la crítica tradicional al que antes aludíamos, sino también de un público quizá demasiado acostumbrado a una lectura plana de los clásicos:

"La 'Numancia' del Español, montada por Narros es, en la mayor parte del texto, fiel a la tragedia de Cervantes, salvada la 'intencionalidad' que el nuevo director del teatro oficial haya querido darle, que para mí no está muy clara (lo confieso ingenuamente). Prescindiendo de los graciosos anacronismos, escénicamente me parece una versión digna, en muchos aspectos lograda -plasticidad, movimiento de personajes y 'acciones'-, si bien lo ideal hubiera sido hallar una fórmula de mayor comunicación de la tragedia con el espectador, pues la verdad es que la obra de Cervantes no logra pasar batería, como se dice en la jerga teatral"[40].

Entre todas las críticas recogidas y seleccionadas por Alvaro, la más dura fue la firmada por Antonio Valencia en el diario

---

39 Monleón, art. cit., pp. 35 y 36.

40 Francisco Alvaro, El espectador y la crítica. El teatro en España en 1966. Valladolid, ed. del autor, 1967. La reseña de la Numancia, en pp. 113 a 117. Incluye una fotografía del montaje.

Marca, tanto en lo que se refiere a la intención sugerida por el director, como a los medios utilizados. Todo ello, puro efectismo:

> "A mí esta versión me pareció tocada del peor prurito: el de la originalidad, que si bien se mira no lo es porque no hay nada tan genérico como lo 'epatante' y en el fondo tan pedisecuo de otros fastos 'epatantes' más o menos vecinos... Quiero decir que desde que en París Jean-Louis Barrault montó la 'Numancia' de Cervantes, ya sabía uno que, de rebote, aparecería en nuestros escenarios ungida de superactualidad. El toque distintivo consistió en varias notas visibles, en el vano eclecticismo, en la lentitud interpretativa, en la intemporalidad de la presentación de los personajes, basada en el sincretismo, en la aparatosidad luminotécnica y sonora, con estridores, golpes de timbal y ulular de gritos y al final en fingir de modo tan realista el fuego numantino que ahumó e hizo toser a media sala.
>
> (...)
>
> "Se declamó mal. Se declamó desigualmente en tono y estilo, cada uno por su lado. El movimiento y la escenografía estuvieron presididos por el efectismo, viniese de donde viniese. Creo que pocas veces se podrá presenciar una labor, sin duda loable por el esfuerzo desplegado, tan despegada de la obra y su realce y tan atenta en convertirse en protagonista, caiga lo que caiga"[41].

Otros críticos manifestaron, de manera más moderada, su confusión. Nicolás González Ruiz, desde Ya, admitió no haber "entendido del todo" la obra, si bien parece juzgar de manera favorable la labor de Narros, "verdaderamente ímproba y en muchos aspectos acertada y logradísima". Francisco García Pavón dio fe en Arriba de "los más contradictorios juicios del público: aplausos, silbidos, levísimo pateo y ¡bravos!", así como de la

---

[41] El montaje francés al que se hace referencia fue dirigido, en efecto, por Jean-Louis Barrault, sobre una adaptación libre de Jean Cau, con música de José Berghmans, y decorados y vestuario de André Masson. Fue estrenado en el teatro Odéon de París a principios de noviembre de 1965 (cfr. Sánchez-Castañer, "Representaciones...", art. cit., pp. 16 y 17). A él se refirió Francisco Alvaro (op. cit.; p. 114) aludiendo al crítico francés que afirmó que "Barrault había conseguido un gran espectáculo... absolutamente al margen de la obra cervantina".

dificultad de adscribir a una tendencia estética concreta un montaje en el que abundaron los anacronismos deliberados:

> "Junto a un brechtismo irregularmente repartido convive una técnica realista, impresionista a veces y sin fácil clasificación otras. También desconciertan un poco los deliberados anacronismos sin pauta especial: fusiles, relojes, cigarros y otros instrumentos decimonónicos, ante una estupenda decoración de Francisco Hernández, y la marcada intención de convertir a los romanos en nazis y a los saguntinos en pueblo sencillo... Nada de todo esto aisladamente puede considerarse malo; pero sí desafinado y un tanto incoherente".

Lorenzo López Sancho, en ABC, juzgó inoportuna la "temporalización" de la obra (proceso "ya inoperante en la sensibilidad de esta hora") y excesivamente lento el ritmo de la representación. Sólo Pérez Fernández desde Informaciones y Marqueríe en Pueblo ponderaron favorablemente la cuidada disposición -el primero- de los setenta y siete actores y actrices "sobre el fondo colosal de un escenario impresionista, y -el segundo- los aciertos de declamación -frente a numerosos fallos- de algunos de los intérpretes: María Rus, Pilar Muñoz, Pilar Sala, Maruja García Alonso, María Luisa Romero, Carlos Lemos, Arturo López, José Luis Pellicena, Angel Terrón o Agustín González.

4.2.2 LOPE DE VEGA

Nuevas ideas, nuevos modos para abordar a los clásicos se habían, por tanto, puesto en marcha. La lectura de noticias, críticas y comentarios referidos a la época proporciona la

impresión de que no importaba ya tanto el aspecto formal de los espectáculos -sin que éste quedara descuidado- cuanto su propio contenido y lo que éste pudiera tener de relación con la época en la que el clásico era representado. Dos fueron, especialmente, los momentos en los que la polémica sobre el papel y la forma de los clásicos en la escena española alcanzó cierto grado de encono, coincidiendo ambos con la celebración de los centenarios de Lope y Shakespeare en 1962 y 1964.

En su introducción al Teatro Español 1960-1961[42], Federico Carlos Sáinz de Robles rompía tempranamente el fuego en la polémica sobre las adaptaciones que iba a compañar a los dos acontecimientos, en especial al primero. A propósito de las cuatro comedias de Lope estrenadas esa temporada en los principales teatros de Madrid, Sáinz de Robles escribía:

> "Las cuatro alcanzaron éxitos sensacionales. Las cuatro hicieron las delicias de esos públicos a los cuales los exquisitos dividen entre buscadores de astracanadas y de esperpentos folklóricos y buscadores delicuescentes de las nuevas tendencias del teatro de evasión, de angustia, de mensaje un tanto abstracto. ¡Gran chasco el de los exquisitos! Porque Lope de Vega resulta hoy el más joven, el más original, el más sugestivo, el más artista de los autores escénicos y hasta uno de los más taquilleros".

Un sólo temor, expresado sin embargo en términos muy duros, oscurecía el panorama de la "imprescindible revisión" del teatro de Lope que se avecinaba:

> "... El afán de que sus obras sean refundidas o adaptadas por cualquier autorcito de la actual hornada,

---

[42] Federico Carlos Sáinz de Robles, ~~Teatro Español 1960-1961~~. Madrid, Aguilar, 1962; pp. XVII y XVIII. Las marcas habidas en los textos citados, son del autor.

> y casi siempre con poco respeto y escasísimo acierto. ¿Es que Lope necesita de refundiciones o adaptaciones, en las más de sus obras, entre las que se cuentan todas las repuestas? En modo alguno. Pues... ¿por qué se le somete a tales profanaciones? Y uno acaba por creer que sólo para que los derechos de autor, que no cobra Lope, los cobre Pérez o Sánchez, buenísimos amigos, éste y aquél, del director de escena. Si a esto no se le llama chulear a Lope, ¿cómo lo llamaremos? Claro está que lo mismo se chulea a Shakespeare, a Molière, a Goldoni...".

En el volumen correspondiente a 1962-63 (la primera temporada del centenario), se intentaba justificar una indudable actualidad del teatro de Lope:

> "El cuatricentenario del nacimiento de Lope de Vega impuso muchas de sus maravillosas obras en varios escenarios de Madrid. Pero estas reposiciones o estrenos -en nuestro tiempo- demostraron lo inmarchitable que permanece la producción teatral del Fénix, la más importante, por calidad y variedad, de la escena española de todas las épocas. Incluida, claro está, la nuestra, aun cuando algunas vocecillas insensatas de jovencitas en estado de merecer en literatura hayan aireado el criterio sietemesino de la caducidad de Lope autor teatral. Terminado el año efemérides, Lope siguió manteniendo su poderosa vigencia escénica y haciéndola repercutir en las taquillas, con gran asombro de empresarios. Vigencia que, presumo, se mantendrá ya sin eclipses y que día a día se expande por otros países europeos e hispanoamericanos"[43].

Que el teatro de Lope mantuviera visos de actualidad por sus contenidos, y vigencia artística por sus cualidades dramáticas, era cuestión que dependía de públicos, intérpretes, directores y críticos. Lo que no se cumplió fue, sin embargo, la suposición de una presencia mayor del Fénix en nuestros escenarios, presencia que -si bien fue siempre constante- disminuyó

---

[43] Federico Carlos Sáinz de Robles, Teatro Español 1962-1963. Madrid, Aguilar, 1964; p. XXIII.

abruptamente tras la efemérides. De hecho, de los setenta y cuatro montajes de obras de Lope puestos en escena entre septiembre de 1955 y agosto de 1969 (década y media hablando en términos teatrales), exactamente treinta y siete, la mitad, lo fueron en las temporadas del centenario (1961-62, con veinte; 1962-63, con diecisiete), situadas en el centro de ese período cronológico. Las cantidades referidas al resto de las temporadas no alcanzó, ni de lejos, el volumen de éstas: cuatro fueron los montajes ofrecidos en 1955-56, cinco en 1956-57, uno en 1957-58, tres en 1958-59, dos en 1959-60, seis en 1960-61, uno en 1963-64, dos en 1964-65, cuatro en 1965-66, dos en 1966-67, cuatro en 1967-68, tres en 1968-69.

La propia concentración de títulos en tan sólo dos temporadas contribuía a ahondar en la polémica abierta sobre la "actualidad". En términos más contenidos que los de Sáinz de Robles, Francisco Alvaro escribía al comienzo del tomo de El espectador y la crítica del año 1962 las siguientes palabras:

> "¿Cumplido centenario? No diremos tanto, si bien hay que tener en cuenta que la 'vuelta' a Lope ya se había iniciado en temporadas anteriores con 'La viuda valenciana' y 'El anzuelo de Fenisa', y es de esperar que continúe en el futuro supuesto que parece un hecho probado, incontrovertible que Lope es un autor 'comercial'. Y puede que igualmente lo sean Calderón y Moreto, Rojas y Tirso.
>
> (...)
>
> "Esto (las obras de Lope representadas dentro y fuera de Madrid) fue lo más sobresaliente del centenario por lo que a teatro se refiere. No es mucho. Sin embargo, podemos decir que el nombre de Lope no ha dejado de estar presente en la Prensa, en la Radio, en la Televisión e incluso en el libro. Artículos, ensayos biográficos o críticos, los más, encomiásticos para la personalidad y la obra del gran poeta y dramaturgo; algunos -muy pocos, pero bastante significativos- lanzados como diatriba y con cierto aire de 'originalidad'. Lo importante es que Lope ha estado 'vivo', que su nombre ha vuelto a sonar en toda la

> geografía española e hispanoamericana, haciéndose oír con placer en Europa desde el gran escenario del teatro de las naciones de París, y en el corazón de los Estados Unidos: Washington y Nueva York.
>
> "Hay algo esperanzador que puede deducirse de este centenario. El teatro español, desde 'La Celestina', pasando por el Siglo de Oro, Benavente, Arniches hasta enlazar con Valle-Inclán, Lorca, Casona y el gran renovador Jardiel Poncela, es una magnífica cantera de donde podemos extraer estupendas lecciones y experiencias que a la par nos servirán para recordar al mundo muchas cosas nuestras de las que se ha 'servido' y parece haber olvidado"[44].

Que el teatro de Lope estuvo "vivo" durante al menos esas dos temporadas, parece algo irrebatible a la vista del abultado número de montajes. Sin embargo, la propia simultaneidad de todos ellos y su escasez en las temporadas precedentes y siguientes invita a pensar en un fenómeno que pudo tener mucho de momentáneo, de oportunidad más o menos aprovechada para relanzar entre profesionales y público un tipo de teatro de cuya eficacia escénica se dudaba. Rafael Sánchez Ferlosio, en palabras recogidas también por Francisco Alvaro[45], proponía abiertamente "como contribución al centenario de Lope de Vega, que ya va siendo hora de empezar a pensar en enterrarlo". Para el crítico y novelista, la obra de Lope había muerto "y no puede ofrecerse a nuestro interés como literatura lo que no ha sido más que el instrumento de un juego cortesano del pasado", cuyo autor, además, estuvo ya "condenado en vida por el favor despiadado de los públicos al más negro narcisismo". La polémica sobre esa actualidad de la obra clásica en general, no era, en cualquier

---

[44] Francisco Alvaro, El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962. Valladolid, ed. del autor, 1963; p. 24.

[45] F. Alvaro, El espectador 1962, reseña crítica de Fuenteovejuna; pp. 78 a 83.

caso, una cuestión baladí en una España cuyos novelistas y autores dramáticos defendían explícitamente la necesidad de dotar a la obra literaria de una significación, social y políticamente relevante. La crítica tradicional y conservadora no se conformó, por su parte, con la sola defensa de los posibles valores estéticos de las piezas del Fénix. Entró sin reparo alguno en la discusión, y así, en todos o en casi todos los montajes y obras, se quisieron ver notas precursoras de problemas de nuestro tiempo (cualesquiera que fuesen los argumentos, ideas o personajes traídos a colación). De La bella malmaridada (en adaptación de Schroeder y con dirección de José Luis Alonso; teatro María Guerrero, 16 de marzo de 1962 -nº 423-) se destacó unánimemente su calidad de alegato pionero de los derechos de la mujer y su crítica negativa del donjuanismo. A propósito de ella escribía Adolfo Prego en Informaciones:

> "De (Lope) siempre nos sorprende su desenfado, su salud literaria, su pujante inventiva, y de 'aquella España de sus pecados'... el parecido con esta otra de los nuestros. Con una diferencia, que entonces no existía una propensión tan acusada a escandalizarse por llevar a la escena lo que estamos hartos de escuchar en la calle"[46].

Ni que decir tiene que la reacción positiva sobre la actualidad de Fuenteovejuna (bajo dirección de Tamayo; teatro Español, 30 de abril de 1962 -nº 425-) fue, si cabe, aún más unánime (la necesidad de solidaridarizarse ante la injusticia es tema de muy fácil aplicación en cualquier circunstancia).

---

[46] Citado a través de Francisco Alvaro, ~~El espectador y la crítica~~ 1962, reseña de la obra; pp. 47 a 54.

En otras ocasiones, con la manifestación de modernidad se enmascaraba, por ejemplo, la petición de un sistema de adaptaciones dramáticamente viables; así, el mismo Adolfo Prego declaraba, nuevamente en Informaciones, con motivo del estreno de El Nuevo Mundo (nº 466):

> "Lope se comportó, a la hora de escribir la comedia con la libertad de un guionista cinematográfico de nuestros días, y el señor Entrambasaguas se enfrentó con la necesidad de reducir el texto a las proporciones normales de una función teatral de hoy, sin que en la ordenación de cuadros y escenas perdiese nada la vivacidad del relato ni la gracia poética, unas veces dramática, otras festiva y picante, otras profética, que Lope había derramado a lo largo y a lo ancho de esta caudalosa comedia"[47].

De todo lo visto puede deducirse, pues, una conclusión: modernizar o actualizar el sentido de una obra clásica no era tarea que pareciese responder a una moda. De una u otra forma, y por las circunstancias sociales y políticas del país, se sentía la necesidad de una literatura y de un teatro en mayor o menor medida comprometidos con su entorno, capaces de emitir un "mensaje". La adaptación previa de los textos se hacía así inexcusable. Ver qué podía ofrecer el teatro clásico a la España de su tiempo era, además, una forma de dar vida nueva a un género inmovilizado, con un mucho de arqueología y con problemas de montaje, interpretación y recepción tanto compartidos con otros tipos de teatro, como específicamente particulares. La enorme ductibilidad del teatro clásico como género histórico se prestaba a cualquier manipulación e interpretación. Un crítico nada

---

[47] Citado a través de Francisco Alvaro, op. cit., reseña de la obra; pp. 78 a 83. La marca es nuestra.

sospechoso de conservadurismo como José Monleón reconocía desde las páginas de Primer Acto el valor moderno de esa Fuenteovejuna a la que antes aludíamos, aunque protestaba por considerarlo no suficientemente explotado en el montaje de Tamayo:

> "'Fuenteovejuna' es fundamentalmente una pieza política. Obliga, por tanto, a presentarla políticamente. A vigorizar los términos en disputa y a proyectar el propio criterio sobre los versos esenciales de Lope. Creo que esto no se hizo, contribuyendo a ello numerosos factores... Entre otros, unos decorados y unos figurines demasiado abigarrados y espectaculares, una dirección desmedulada y un reparto muy discutible"[48].

Todo lo cual no impidió al mismo crítico valorar en su justo término, un montaje sobrio, equilibrado, sin pretensiones espectaculares, como fue el de Porfiar hasta morir (nº 432):

> "De 'Porfiar hasta morir', la Compañía de Teatro Uruguayo nos ha ofrecido (una adaptación) sincera, sin la servidumbre espectacular que suelen tener en España -en ocasiones con fortuna, justo es decirlo- las representaciones de nuestros clásicos... Un Lope, por lo menos, desusado, a caballo entre Shakespeare y el Romanticismo, extraño a ese Lope divertido y rijoso que asomó a la mayor parte de las piezas representadas con motivo del centenario... Frente a unos decorados naturales y esquemáticos, con trajes que soslayaban cualquier amago de vistosidad se nos dio una versión inteligente de 'Porfiar hasta morir'"[49].

Junto a los títulos habituales en el repertorio lopiano, se representaron con ocasión del centenario comedias olvidadas o poco habituales, de las que, como algún crítico hizo notar, no

---

[48] Citado a través de Francisco Alvaro, op. y pp. cit..

[49] Citado a través de Francisco Alvaro, op. cit., reseña de la obra; pp. 87 a 89. El estreno tuvo lugar en el teatro Español el 24 de junio de 1962.

habían visto las tablas en cien años. En la temporada 1961-62 (siempre según los datos de que disponemos) se representaron El anzuelo de Fenisa, La viuda valenciana, La malcasada, El caballero de Olmedo (tres montajes distintos), El villano en su rincón, La bella malmaridada, El acero de Madrid, Fuenteovejuna (dos montajes), La conquista de Canarias o los guanches de Tenerife, Por la puente, Juana, La niñez de San Isidro, La siega, Porfiar hasta morir, El caballero del milagro (dos montajes), una dramaturgia sobre La Dorotea y otra sobre diversos textos titulada Mujeres. Se hicieron cargo de las escenificaciones la compañía de Nuria Espert, "Dido Pequeño Teatro", el Teatro Popular Español, la compañía de las Organizaciones del Movimiento, la compañía de alumnos del Instituto de San Isidro, la compañía del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid, el Teatro de Cámara "Haz", el Teatro de la Ciudad de Montevideo, la Compañía "Marquina", los alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París y las compañías comerciales de José María Seoane y Rosita Yarza, Rafael Calvo y Analía Gadé; un amplio muestreo que abarcaba, pues, todo tipo de agrupaciones teatrales: desde las subvencionadas por el Estado hasta las privadas, incluyendo conjuntos escolares, vocacionales y extranjeros. Valladolid, Sevilla, Madrid, Santa Cruz de Tenerife, Fuente Obejuna y Castelldefels fueron los escenarios del homenaje.

Algunos títulos se repitieron en la temporada siguiente. La conquista de Canarias y El caballero de Olmedo de Salvador Salazar en idéntico montaje; La malcasada y tres adaptaciones más de El caballero de Olmedo (una debida a Tamayo), en distinto. A la lista se unieron Peribáñez, El Nuevo Mundo, El perro del

hortelano, La estrella de Sevilla, Los locos de Valencia, El galán de la Membrilla, Pastores de Belén, La hermosa fea, Los melindres de Belisa, el auto sacramental El viaje del alma y la representación de textos indeterminados habida en el Instituto de Cultura Hispánica el 18 de enero de 1963. Se dio, eso sí, idéntica variedad de grupos encargados de las representaciones: compañía "Arte Dramático" de Gustavo Pérez Puig, compañía de José María Seoane y Rosita Yarza, Compañía del Teatro Español, Teatro de Cámara "Corral de Comedias", T.E.U. de Ingenieros Industriales de Madrid, T.E.U. de Valencia, T.E.U. del S.E.U. de Madrid, compañía de Irene Gutiérrez Caba, compañía del teatro Recoletos de Madrid y Compañía "Lope de Vega". Junto a Madrid, el teatro del Fénix se representó en Palencia, Valladolid, San Sebastián, Barcelona, Santa Cruz de Tenerife y Granada, y participó en la campaña de ese año de los Festivales de España.

Al margen de las polémicas sobre la validez u oportunidad escénica del teatro de Lope y de meros datos estadísticos, la celebración del cuatricentenario sirvió para poner de relieve, una vez más, cuál era el estado de los problemas que aquejaban a las representaciones de teatro clásico, ya puestos en evidencia al finalizar la década anterior. Siguió siendo del dominio público la idea de que sobre los teatro oficiales recaía la tarea principal de representación y difusión. En la reseña crítica de El perro del hortelano[50] (con dirección de Luca de Tena; teatro Español, 24 de noviembre de 1962 -nº 467-), Francisco Alvaro consignaba:

---

[50] Francisco Alvaro, op. cit.; pp. 155 a 160.

> "Una nota del programa explica el 'propósito' de esta nueva etapa del teatro Español: 'Parece absurdo que poseyendo España la mayor riqueza teatral de los siglos pasados no haya un solo escenario encargado de exponer a los contemporáneos esos tesoros con carácter de continuidad y permanencia... Este vacío es el que trata de llenar el teatro Español, por entender que a un organismo oficial es a quien corresponde esta tarea, que si entraña en lo económico dificultades casi invencibles para las empresas privadas, resulta obligatoria para el Estado, encargado de mantener y difundir la gran tradición literaria'. Nada más exacto y ecuánime, y al propio tiempo esperanzador, que este oficial y público reconocimiento de la alta misión que al teatro Español incumbe".

Al mismo tiempo se valoraba muy positivamente la proyección exterior de los montajes españoles. La crítica concedió unánimemente su apoyo a cuantas iniciativas de grupos españoles tuvieron como objetivo trasladar al continente hispanoamericano la efemérides que celebraba el teatro español. Tal fue el caso del Teatro Popular Español de José Gordón, que llevó en gira títulos tanto clásicos (La malcasada, estrenada en el teatro Goya de Madrid el 7 de febrero de 1962 -nº 420-) como contemporáneos.

Pocas fueron las objeciones puestas a decorados y vestuario. Con la excepción ya apuntada de la Fuenteovejuna de Tamayo, se observó un elegante y discreto tono medio, en el que incluso cupo una representación al estilo de la época: la de La bella malmaridada de Schroeder y José Luis Alonso (nº 423), con trompetas anunciadoras de la función, una loa introductoria de Quiñones de Benavente, sencillos decorados que eran movidos a la vista del público -como en los antiguos corrales- y el baile de una zarabanda final. Mayores fueron, sin embargo, los altibajos referidos a la declamación y a la interpretación en general. La

malcasada de José Gordón, La bella malmaridada de Schroeder y Alonso, Porfiar hasta morir en montaje de la Compañía de Teatro Uruguayo, y El perro del hortelano recibieron críticas muy favorables por una interpretación correcta, con un buen diálogo y un buen recitado del verso (Monleón habló de los intérpretes uruguayos Enrique Guarnero, Antonio Larreta, Claudio Solari y Concepción Zorrilla, como de auténticos "modelos de flexibilidad y buen arte"). Por contra, la Fuenteovejuna de Tamayo y El Nuevo Mundo en adaptación de Entrambasaguas, fueron objeto de duros comentarios. Monleón habló para la primera -como ya vimos- de "una dirección desmedulada y un reparto discutible" (mientras que Sáinz de Robles calificaba de "correcta" la labor de Tamayo "por contenida lejos de esos alardes de espectacularidad, a que tan aficionado se muestra"[51]). El resultado fue para el crítico de Primer Acto una mala declamación, que Juan Emilio Aragonés (en La Estafeta Literaria) atribuyó un tanto rutinariamente a no existir una escuela actoral institucionalizada. De El Nuevo Mundo escribió Llovet en ABC:

> "Lope es una empresa difícil para los intérpretes. Se hace poco teatro en verso. Falta entrenamiento y el peligro de caer en la melopea ronda en las gentes que suben al escenario. En el primer acto los artistas cayeron en la trampa y la representación no alcanzó la puntuación que merecía. El segundo y tercer acto fueron más exactamente interpretados"[52].

El problema de la declamación era, en cualquier caso, de

---

51 Federico Carlos Sáinz de Robles, ~~Teatro Español 1961-1962~~. Madrid, Aguilar, 1963; p. XXXI.

52 Citado a través de Francisco Alvaro, ~~El espectador y la crítica~~ del año 1962, reseña de la obra; pp. 128 a 131.

difíciles diagnóstico y solución. Aunque de hecho sonara a tópico, es cierto que la ausencia de una formación específica para la interpretación de un teatro en verso propiciaba la falta de entrenamiento y, en consecuencia, una falta también de costumbre. La declamación dependía además del director de la obra y del tono que se quisiera dar a una representación. Sólo así se explica que con unos mismos intérpretes -o con otros de caracterísitcas muy semejantes- se pudiera llegar a resultados unas veces excelentes y otras desastrosos. Las soluciones de cualquier tipo eran, desde luego, personales, debidas bien al criterio firme del director, bien a la capacidad o constancia del intérprete. Poco se hizo para que todo ello se transmitiera didácticamente. Según vayan desapareciendo en la década siguiente esas soluciones personales (debido al cultivo de otros géneros dramáticos por parte de los actores, jubilaciones, retiros, fallecimientos), la recitación del teatro clásico se verá abocada -hasta la aparición de nuevos criterios- a la arbitrariedad o a la prosificación.

4.2.3 SHAKESPEARE

El hecho de ser un teatro traducido desde una lengua extranjera, evitó al de Shakespeare verse envuelto en las mismas polémicas que afectaban a los autores y a los textos españoles.

Dos años después de las celebraciones lopianas tenía lugar, en efecto, la conmemoración del cuatricentenario del autor inglés. No es que éste pasara, ni mucho menos, desapercibido,

pero sí es cierto que los ecos levantados en la prensa fueron menores:

> "El IV Centenario de Shakespeare ha pasado casi inadvertido. No quiere esto decir que no se le hayan rendido homenajes... Pero la categoría del primer dramaturgo del mundo -todavía no superado-, su dimensión universal requerían una universal apoteosis"[53].

También es verdad que durante el transcurso del acontecimiento fueron muchos los títulos del homenajeado que subieron a las tablas españolas y que, como ocurrió con Lope, junto a las obras habituales del repertorio shakespeariano, fueron puestas en escena otras menos conocidas e inusuales. Así mismo, la ocasión motivó la existencia de un elevado número de montajes en las dos temporadas correspondientes y un contraste llamativo (aunque no tan pronunciado como en el caso del Fénix) con las temporadas precedentes y siguientes. Tomando como años teatrales de referencia los mismos que fueron usados para Lope de Vega, hemos podido registrar cuatro montajes de obras de Shakespeare en 1955-56, siete en 1956-57, cuatro en 1957-58, otros cuatro en 1958-59, tres en 1959-60, ninguno en 1960-61, dos en 1961-62, dos en 1962-63, siete en 1963-64, ocho en 1964-65, dos en 1965-66, tres en 1966-67, tres en 1967-68, otros tres en 1968-69 y sólo dos más en 1969-70.

Haciendo nuevo uso de los datos recogidos en las fuentes consultadas, cabe señalar que en la temporada 1963-64 se representaron las siguientes obras: Hamlet (por la compañía de

---

[53] Francisco Alvaro, "El IV Centenario de Shakespeare (1564-1616)", en El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964. Valladolid, ed. del autor, 1965; pp. 185 a 190.

Alejandro Ulloa), El sueño de una noche de verano (por la compañía titular del teatro Español, dirigida por Luca de Tena), la misma obra en versión original inglesa (por la compañía británica de los Festivales de Shakespeare, dirigida por Wendy Toye), El mercader de Venecia (también en lengua inglesa, por el mismo grupo y bajo dirección de David William), Otelo (así mismo en versión original, en función organizada por el Instituto Británico de Barcelona), Poco ruido para nada (según adaptación de Enrique Ortenbach y con dirección de Ramiro Bascompte), así como la reposición del Julio César de Pemán y Tamayo, interpretado por la Compañía "Lope de Vega". Barcelona y, en menor medida, Madrid -con sólo tres montajes- fueron las dos únicas ciudades que presenciaron las representaciones. Muy semejante fue el número de lo visto en la temporada siguiente: un espectáculo preparado por el grupo barcelonés F.E.S.T.A. sobre escenas de distintas obras, la reposición del Hamlet de Ulloa, El mercader de Venecia (en adaptación de Sagarra e interpretado por la E.A.D.A.G.), Macbeth (igualmente por la compañía de Alejandro Ulloa), Noche de Reyes o Noche de Epifanía (en adaptación de León Felipe y con dirección de Esteban Polls), No es cordero... que es cordera (dirigida también por Polls), la adaptación de Enrique VIII debida a Piedad Salas y presentada con el título de Catalina de Aragón, un nuevo Julio César, La fierecilla domada (montada por los alumnos de la R.E.S.A.D.) y un Otelo debido a la incansable labor de Alejandro Ulloa. Con excepción de Catalina de Aragón y de La fierecilla domada, todos los montajes fueron estrenados inicialmente en Barcelona.

Rastreando el volumen de El espectador y la crítica correspondiente a aquellas dos temporadas pueden anotarse finalmente algunas de las opiniones más significativas aparecidas en los periódicos madrileños con motivos de las obras del cuatricentenario. No gustó el montaje de El sueño de una noche de verano levantado sobre las tablas del Español por Cayetano Luca de Tena (nº 502). En el recuerdo de los más viejos resultó inevitable la comparación con el estreno de la misma obra en 1945 (7 de diciembre -nº 63-). Adaptador, escenógrafo, figurinista y músico fueron los mismos en ambas ocasiones. Pero esta vez se acusó quizás cierta frialdad en la adaptación (faltaba "poesía interior", llegó a decir algún crítico) y desde luego bastantes fallos en una interpretación que el día del estreno registró inseguridad, nervios y prisa y que, según los testimonios conservados, nunca llegó a ser del todo convincente. Hubo elogios favorables para algunos aspectos del montaje (en especial los referidos a la figuración escenográfica del bosque), pero también juicios muy duros, como el de Elías Gómez Picazo en el diario Madrid:

> "'Puck' no es un niño inteligente, sino un ser inteligente y fantástico de aspecto infantil, lo cual es exactamente lo contrario. Si a esto se suma el divorcio radical entre unas y otras partes de la acción, lo mal conjugados que están vestuario y decorado, la pobreza coreográfica y la dispar actuación de los intérpretes se comprende que esta versión de la obra de Shakespeare no entusiasme al auditorio"[54].

Por contra, los parabienes dedicados a la compañía británica

---

[54] Citado a través de Francisco Alvaro, El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964. Valladolid, ed. del autor, 1965; pp. 185 a 190.

de los Festivales de Shakespeare (en gira europea con ocasión precisamente del cuatricentenario del autor) fueron unánimes. Del montaje en su versión original inglesa de El sueño de una noche de verano (teatro Español, 4 de mayo -nº 503-) fascinaron los trajes, los decorados (que señalaban una perfecta delimitación de los tres mundos de la obra -corte, bosque y bufones-), las luces, la música (inevitable adaptación de Mendelssohn) y sobre todo la interpretación, incluida la perfecta declamación de los versos. El elogio más cálido salió muy posiblemente de la pluma de Antonio Valencia en Marca:

> "Hay que subrayarlo. No creemos que se haya visto jamás en Madrid un Shakespeare tan fino, tan fiel a una tradición de cultura y de estética aplicadas a las versiones de sus obras. La interpretación de la Compañía del Festival, bajo la dirección de Wendy Toye, fue un ejemplo de entendimiento, de movimiento, de ritmo, de estudio, de soltura de los actores dentro de un conjunto cuya disciplina venía del interior de la versión escénica"[55].

Dos días después, en el mismo local, y también en su versión original en lengua inglesa, la compañía ofrecía El mercader de Venecia (nº 504). Las opiniones favorables, los halagos, el entusiasmo de público y crítica fueron semejantes. Y entre los juicios recogidos al final del diálogo del "Espectador" con la crítica, una idea aludida y aun explícitamente manifestada: disciplina; disciplina frente a la improvisación, que poco a poco terminará por adueñarse de los clásicos puestos en escena.

---

[55] Citado a través de Francisco Alvaro, op. cit.; p. 230.

4.2.4 MOLIERE

Con media década ocupada pues por Lope de Vega y Shakespeare y la otra media -valga el contrasentido- casi por su ausencia, el gran acontecimiento referido al teatro clásico estaría finalmente protagonizado por una terna de nombres -Molière, Llovet, Marsillach-, ligados todos ellos a un mismo título: Tartufo. Estrenada el viernes 3 de octubre de 1969 (nº 670), la obra fue además el gran hito que marcó toda una temporada. Entre polémicas apasionadas, constituyó un más que señalado éxito, que se mantuvo en cartelera hasta el 29 de abril del año siguiente, tras doscientos setenta días en cartel y más de cuatrocientas cincuenta representaciones.

Siguiendo nuevamente a Francisco Alvaro[56] cabe apuntar que el Tartufo de Llovet y Marsillach sirvió en primer término para confirmar definitivamente dos de los rasgos más característicos de nuestra escena en aquellos años. De una parte, y por contraste, el alejamiento progresivo de los públicos de la actividad teatral:

> "Que se represente en un teatro de Madrid una comedia capaz de competir en entusiasmo y adhesión con el más pintado partido de fútbol en una tarde de domingo, ya es cosa peregrina".

De otra, la ruptura de criterio entre dos tendencias de opinión en la crítica, y aun al margen de ella: "la de los que

---

[56] Francisco Alvaro, ~~El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969~~. Valladolid, ed. del autor, 1970; pp. 109 a 209. Todos los textos críticos referidos al montaje que nos ocupa y citados a partir de ahora tienen esta procedencia.

se escandalizan de que la obra de un clásico puede ser alterada en su texto y la de los que consideran que una actualización de los clásicos es irreversible para su total vigencia". La polémica no era desde luego nueva, ni sería ésta tampoco la última vez en que se planteara. Es posible sin embargo, que, en la ocasión presente, bajo la discusión puramente erudita del método, subyaciera otra sobre la licitud de la crítica (mucho más social, creemos, que política) encerrada en la libre adaptación de Llovet. Voces tonantes contra la misma no faltaron. Así la de Elías Gómez Picazo en Madrid, perfectamente representativa de lo que era fidelidad a ultranza a la palabra escrita:

> "¿Es posible separar la 'letra' de un clásico sin que sus obras padezcan, sin que el espíritu de las mismas se pierda? ¿Qué es el teatro, sino palabra, diálogo, matiz? ¿Qué quedaría de Shakespeare sin el aliento trágico de su 'letra'? ¿Qué quedaría de Lope sin sus versos? ¿Y qué puede quedar de Molière cuando se le desnuda de su exquisita, chispeante y aguda prosa? Un remedo de las situaciones originales, una sombra de los personajes imaginados por aquellos que fueron genios no sólo por haber llegado a crear una galería dramática de seres representativos, sino por la forma en que los hicieron expresarse".

En términos semejantes escribía Manuel Díez Crespo desde las páginas de El Alcázar:

> "Lo que no debe admitirse son esas adaptaciones de una obra clásica para hacerlas 'más fáciles y llevaderas a un público de hoy'. Esto me parece poco serio. O vemos la obra como fue escrita por Shakespeare, o por Racine -y si no nos gusta, ¡qué le vamos a hacer!-, o vemos un espectáculo inspirado en la intención de cierta obra a la que se le ha dado la vuelta o la vuelta y media. Esto último se ha hecho muchas veces en el teatro moderno, con clásicos griegos y latinos. Y esto, me parece, es lo que ha hecho Enrique Llovet: escribir 'hoy' una obra o un espectáculo sobre el tema y el pensamiento de un

clásico".

Las opiniones tolerantes (cuando no ya abiertamente favorables) con la modificación del texto (Antonio Valencia en Marca, Pedro Laín Entralgo en la Gaceta Ilustrada, Federico Galindo en Dígame, los críticos de Primer Acto, José María Claver en Ya, y el propio Francisco Alvaro) coincidieron en un argumento fundamental, expresado por el "Espectador" en los siguientes términos:

> "Para el crítico, para el erudito, para el que entiende y conoce a los clásicos, la lectura o representación de sus obras tal como salieron de la pluma del autor, constituye, indudablemente, una delicia. Para el profano, esto es, para el público multitudinario, la íntegra y fiel representación de un clásico -de la mayoría de las obras clásicas- resulta inasequible a tres o cuatro siglos de distancia, sobre todo si se trata de obras traducidas al idioma vernáculo. Las magníficas traducciones de las obras de Shakespeare realizadas por Astrana Marín -a quien Pemán llamó millonario de palabras-, ¿podrían levantarse sobre el escenario con la tolerancia y aquiescencia del público?".

Admitida, por tanto, la necesidad (poco menos que evidente ante unos teatros que se despoblaban) de acercar de una u otra forma el clásico a los espectadores, quedaba por averiguar si las transformaciones habidas resultaban adecuadas al propósito perseguido y si escénicamente eran eficaces. De lo primero no le cupo duda a Antonio Valencia en Marca:

> "Sentado que (la adaptación) es irrespetuosa al original histórico del 'Tartufo', queda apreciar si es positiva o negativamente irrespetuosa. Y a este respecto, conviene preguntarse: ¿Es extensible la forma del 'Tartufo', el tipo del 'Tartufo' a la forma del beato tecnócrata de nuestros días, al que se dirige la caricatura del traductor salpicando el texto de Molière

> de la jerga que habla de estructuras, desarrollo, ejecutivos y otras oquedades alusivas a una 'obra'? El problema de la ejemplaridad y de la licitud de las versiones clásicas es muy largo de plantear y resolver aquí.
>
> (...)
>
> "Hay que cortarlo como el nudo Gordiano, pensando en su adecuación a una dirección: la de Adolfo Marsillach, respecto la de Llovet, es una versión concorde y facilitadora. Así, el tipo del hipócrita y bellaco santurrón se actualiza en un juego escenográfico que distancia y permeabiliza a Molière. No se cae en la cuenta que, a lo que uno piensa, el beato fingido del tiempo de Molière, cercano a las exageraciones pías del jansenismo blasonaba de santidad, y el beato a lo tecnócrata en este tiempo juega a esconderla tras la eficacia secular".

En cuanto a lo segundo se tendió a destacar cómo (respetados con bastante fidelidad los personajes, la línea argumental y la construcción de la farsa) las mayores audacias se dieron en la tarea de la traslación literaria. Llovet tuvo el acierto de mezclar a propósito, sobre un tono lingüístico general muy modernizado, dos planos de expresión muy distintos: el del castellano coloquial más agreste y el de las "expresiones deliberadamente artificiosas y pedantescas que orientan el oído y la nariz del espectador hacia una muy determinada zona de nuestra sociedad" (Laín Entralgo en Gaceta Ilustrada). Cuando tal dicotomía se daba en boca del personaje protagonista (al que Molière negó la posibilidad de expresarse en apartes), el proceso se convertía en un mecanismo de desenmascaramiento (Tartufo o el impostor). Con su insistencia, por tanto, en realzar la carga crítica y satírica del clásico francés, y aplicarla a una situación real de la vida pública española, Marsillach y Llovet convertían su espectáculo en un hecho teatral vivo y polémico, tan sumamente alejado de una representación arqueológica que,

tras el triunfal y escandaloso estreno madrileño, el montaje no viajó nunca a provincias, ni se permitió su reposición en las temporadas siguientes. Pudo, eso sí, viajar a América, siendo estrenado en el teatro del Bosque de Ciudad de Méjico el 16 de octubre de 1970 y el 19 de marzo de 1971 en el teatro Avenida de Buenos Aires. Aun en 1976 se representó en Venezuela.

El Tartufo se caracterizó también por sus novedades en el plano ya de lo estrictamente formal y expresivo: actores que alternan con el público en el vestíbulo del teatro y que (en el escenario, a la vista de los espectadores mientras cantan) visten sobre sus trajes de calle una leve vestimenta de época; un único decorado (firmado, como los figurines, por Francisco Nieva), compartimentado a la manera de un gran retablo, que avanzaba o retrocedía al compás de la acción[57], y que proporcionaba a los intérpretes todo el mobiliario escénico necesario; objetos aparentemente absurdos, plenos de significado por su papel en la sátira; finalmente, el continuo tono de farsa impuesto por el director, que subrayaba las contradicciones de los personajes y desviaba hacia la risa toda tensión creada por el contenido crítico.

Laín Entralgo resumió así las posibles razones del éxito:

> "A mi parecer, este 'Tartufo' triunfa porque en él se han combinado del modo más visible la calidad y la actualidad. Al servicio de sus intenciones, el lenguaje de la versión de Llovet tiene, además de gracia, calidad, una calidad no frecuente en las traducciones; y calidad poseen, al servicio de las suyas, el montaje y la dirección de Marsillach. Sin la acertada

[57] Puede vérsele prácticamente en su totalidad en una de las fotografías con que Francisco Alvaro ilustra su reseña.

> conjunción de una y otra, la alacre, inmortal excelencia de la comedia de Molière no hubiera logrado ante un público español el éxito clamoroso que ahora logra".

Diez años después de aquel auténtico acontecimiento escénico, Llovet y Marsillach reponían sobre las tablas de teatro Príncipe de Madrid la misma obra en idéntico montaje: el decorado y los figurines de Francisco Nieva, la coreografía de Alberto Portillo, los arreglos musicales de Pedro Luis Domingo... Eran, sin embargo, otros tiempos, otras muy distintas las circunstancias políticas y sociales de España. El texto, que ya en 1969 había sido reescrito en función de una determinada intención, necesitaba ahora -consecuentemente- una nueva adecuación:

> "Debo declarar ya que esta nueva versión tampoco es fiel ni siquiera respetuosa con 'la letra' de Molière. Volvemos a tratar a Molière como si hubiese escrito anoche su 'Tartufo'. Así que este nuevo traslado no busca reflejos inconcretos de una hipocresía vaga, ni simples mecánicas cómicas, ni sonrisas ante la problemática de la gran crisis burguesa, ni siquiera el tentador análisis de las brutales relaciones entre crédulos, que no reflexionan, y antropófagos, sin escrúpulos; esta nueva versión es un pequeño estudio del eterno y lógico miedo del ser débil frente al fuerte, inescrupuloso y amenazador. Porque es, sin duda, uno de los temores máximos de cualquier ciudadano lúcido de nuestro tiempo"[58].

No variaba, en cualquier caso, el objeto final de la sátira. Con nuevas palabras y tonos actuales (Mariana -Mercedes Lezcano- hablando como una niña bien, Valerio -Alfredo Alba- haciendo gala literaria del cheli madrileño, Dorina -Carmen Maura- usando el lenguaje contestatario tan de moda en aquellos días...) se

---

[58] Enrique Llovet, programa de mano.

criticaba -se aludía, más bien- con elegancia y cuidado, con una medida ambigüedad, al arribista de la nueva democracia, al aprovechado de turno:

> "La versión es nueva, pero no olvida la anterior, la de hace diez años justos. Lo que se repite es el respeto al esquema de las situaciones originales y, en general, los caracteres, como fueron creados por Molière. También creo que se repite la fidelidad a su espíritu y a sus intenciones.
> (...)
> "'Tartufo' es básicamente un ataque contra los hipócritas. Si la hipocresía se esconde bajo nuevos comportamientos, es muy lógico que también varíen los del gran Tartufo en busca de mejor provecho para sus movimientos...
> (...)
> "Sería mala cosa que hubiera mucha gente que se autorreconociese en el retrato del hipócrita. 'Tartufo' está ahí, pero de eso a que sean tantos como para ganar unas elecciones..."[59].

No cambiaba, en efecto, el espíritu que había presidido la anterior adaptación; el clásico como detentador de una idea con vigencia actual era, por lo menos en la obra de Llovet, un principio aún operante:

> "Yo he creído siempre que la importancia de los clásicos nace de que hicieron posible que los seres humanos se reconociesen en sus obras. Y también he creído que se les hacía muy mal servicio confundiendo lo inmortal y lo accesorio en un servicio reverencial. Brecht aclaró muy bien aquello de que ser fiel al texto completo era como si los copistas fuesen a los museos y además de reproducir los cuadros copiasen el polvo depositado en ellos por el tiempo. Yo sé, claro, que hay una forma muy respetable de trasladar a los clásicos, que es traducirlos literalmente. Yo respeto ese trabajo, pero no tiene nada que ver con el mío. He dedicado gran parte de mi vida a tratar de que los clásicos pareciesen vivos, y sus textos sonasen como recién nacidos. Este trabajo aspira muy sencillamente a que el espíritu de aquellos

---

[59] Entrevista de Angel Laborda a Enrique Llovet, en ABC, 18-9-79, p. 61.

grandes textos quede un poco más cerca de nosotros"[60].

Tal fue el campo de batalla por donde volvieron a discurrir la mayor parte de las críticas (y no siempre de manera favorable). Las reseñas extractadas por Francisco Alvaro[61] hicieron en ello especial hincapié. Fernando Lázaro Carreter (en Gaceta Ilustrada) recordaba el alcance crítico que había tenido el primer montaje y señalaba cómo en las "actuales circunstancias" el nuevo Tartufo perdía "gran parte de los alicientes que acompañaban al anterior", sátira contra los tecnócratas del Opus Dei. De hecho, la denuncia y, sobre todo, la ridiculización del demócrata recién converso era ya asunto habitual de numerosas comedias de consumo, escritas desde la perspectiva ideológica de la extrema derecha. Por la propia trayectoria personal y política de sus responsables, este Tartufo ofrecía la novedad de hacerlo "desde la izquierda". Antonio Valencia (Hoja de Lunes) resaltaba la conversión del modelo molieresco "en vehículo de una farsa atelana, sin más objetivo que el que realizaban antes los cuplés de actualidad de las revistas: meterse con el partido gobernante y su personaje político más descollante y paradigmático... Y además, usar de Molière para objetivos tan mínimos, aun en relación con la anterior versión, es como matar moscas a cañonazos, sobre todo porque usarlos contra Suárez y la U.C.D. (personaje y agrupación

---

60 Ibidem.

61 Francisco Alvaro, El espectador y la crítica. El teatro en España en 1979. Valladolid, ed. del autor, 1980; pp. 163 a 168. Los textos críticos citados tienen esta procedencia, excepto cuando se indique lo contrario.

que evidentemente no son divertidos) no cerraría todos sus usos, que pueden ser incluso reversibles dentro del panorama político nacional". Con una mayor o menor diferencia de matices, Manuel Díez Crespo (El Alcázar), Eduardo García-Rico (Pueblo) y Manuel Gómez Ortiz (Ya) expresaron opiniones muy semejantes. Lorenzo López Sancho en ABC[62] manifestó también muchas discrepacias contra el sentido y la realización del montaje. La primera:

> "... Lo que el juego tenía de sorpresa ha desaparecido... Si ya hace diez años se anotaba alguna prolijidad en ese juego, el tiempo transcurrido le enajena legitimidad. Había entonces que jugar, que divertir, que engañar en cierto modo, para colar la acidez crítica a la vigilancia de la censura. Que no se logró del todo se advierte en que, finalmente, acabó por cortar en flor las representaciones. Ahora, cuando la libertad de expresión es una realidad, cuando se puede zaherir, como se zahiere, con forzadas alusiones concretas a personas concretísimas, el juego ya no es necesario para disimular. Se reduce a trivialización escénica".

La segunda: dado el estrecho parentesco entre la primera adaptación y la intención de Molière, en el montaje de 1979 el juego de alusiones "muy directas" resultaba forzado y recargado...

> "Las situaciones, siendo básicamente las del 'Tartufo', pierden su esencia natural. La acción, por consiguiente, se bastardea. El juego fatiga al no ser ya imprescindible. En suma, la obra ha perdido en frescura y calidad lo que ha ganado en procura de satisfacciones para un público que se adivina muy derechista. Puede decirse que también Molière apuntaba sus balas a blancos muy determinados. Pero eran otros. De otra clase".

---

62 Reseña crítica, ABC, 21-9-79, "Espectáculos", p. 49.

La opinión de Eduardo Haro en El País era sustancialmente distinta:

> "No parece que Llovet haya buscado claves inmediatas con nombres propios, sino la descripción de una situación genérica: con esa libertad, ha dejado desbordar su lenguaje para burlarse de otro lenguaje, el de la impostura, el de la hipocresía. Sus alusiones continuas no tienen freno. Van desde la broma culta al chiste que podría sonar en un café teatro; hay incluso una especie de superrealismo en la aplicación de frases que parecen sin sentido en la acción que se está desarrollando: como sucede tantas veces en el discurso político, del que es una caricatura. Todo lo mete en el molde, en la carpintería de Molière, casi escena por escena (sobre la segunda versión, la de cinco actos, con las dos escenas de seducción) hasta el desenlace. Este esfuerzo fácil -si se me permite la contradicción- hace aparecer más desencajada la pieza, como más desvencijada: es decir más libre y menos cuidadosa de una exactitud geométrica".

Más desazonado era el juicio de Angel Fernández Santos (Diario 16). Con respecto a las circunstancias del país, negó efectividad crítica a ambos montajes y, por tanto, la imposibilidad -en el caso del segundo- de toda trascendencia social[63]:

> "A mí no me gustó hace diez años el primer 'Tartufo' de Marsillach y Llovet. La 'guinda política' se superponía como una añadido gracioso, pero sin genio, a la genial comedia de Molière, por lo que ésta quedaba degradada teatralmente. Por otra parte, el conjunto de aquellas 'guindas', formaban un conjunto (sic) superficial e incluso contradictorio. La complicidad sustituía al análisis y el empuje inicial del espectáculo se desvanecía poco a poco hasta quedar en nada. La superficialidad de aquel famoso 'Tartufo' ha quedado indirectamente demostrada al poder transplantarse de un salto a nuestros días, sin variaciones sustanciales, que no las hay. Idéntica estructura, el mismo juego y sólo unos pocos reajustes de frases, chistes y guiños para aplicar el caso a unos nuevos destinatarios: los nuevos tartufos del reino

---

[63] Apreciación que nos introduce de lleno en una cuestión espinosa: la de qué papel concreto tiene el teatro en general en la sociedad española contemporánea y la de su capacidad de penetración ideológica. Es algo sobre lo que volveremos en el próximo capítulo.

> capitaneados por Adolfo Suárez. Y en el escenario del Príncipe, nuevo gato por liebre, corregido y aumentado. Con una diferencia: a aquél lo prohibieron los tartufos de entonces, mientras que en éste los tartufos de nuevo cuño se mondarán de risa, aplaudirán a rabiar y se marcharán a su despacho más seguros que nunca de que la cosa no va con ellos. Nadie se reconocerá en un 'Tartufo' extrahumano e indigerible".

Y de hecho, tal aserto final era compartido por Haro Tecglen:

> "(El público) goza, ríe, aplaude las frases, las comenta; se entusiasma con Marsillach, se entretiene con el espectáculo. Y, naturalmente, nadie se reconoce a sí mismo. Tartufo es siempre el otro: reir más y aplaudir más forma parte, también, del cuadro psicológico de cualquier tartufo".

En lo que atañe a la interpretación, las opiniones fueron mucho más acordes. Aun reconociendo una alta calidad, se coincidió en apreciar un tono medio más bajo que en el primer montaje; así, López Sancho afirmó que:

> "Adolfo Marsillach repite su trabajo muy inteligente, de actor que calcula todos sus efectos, pero no puede evitar que el parecido de su retrato, válido hace diez años, resulte ahora más postulado que convincente. Un brillante esfuerzo de todos modos. No tiene María Silva, pese a su belleza, la calidad de actriz de Charo Soriano en la Elmira, mujer del confiado 'centrista' Orgón, ni Pedro del Río, pese a su buen trabajo, la fuerza expresiva de aquel gran actor que fue José María Prada. Baja así algunos quilates el conjunto, aunque Carmen Maura hace un meritorio esfuerzo por levantarlo"[64].

Eduardo Haro fue más generoso con la figura del director y primer actor:

> "La obra no tiene geometría: es un cuerpo blando y

---

[64] Reseña del estreno en ABC, 21-9-79, "Espectáculos", p. 49.

> dúctil. En ese cuerpo entra perfectamente Adolfo Marsillach. Como director y como actor. Como director ha cuajado el escenario de pequeñas sorpresas, ha movido continuamente a los personajes, ha afilado sus caracteres. Como actor, hace una creación del personaje. La hizo hace diez años. La obra sube inmediatamente de calidad cuando él aparece en escena. No digo esto en desdoro de los demás actores; es que Molière escribió la obra para el personaje -que representaba él mismo-, y los demás son el friso del que destaca su personalidad. Marsillach ha sido más generoso que Molière al atribuir rasgos caracterísiticos a los otros personajes. Llovet ha metido, también, en ellos una intencionalidad política diferente".

Repasados, pues, los acontecimientos más significativos -según nuestro juicio- que afectaron a los tipos de teatro estudiado, no puede decirse que sea fácil establecer un balance para la década de los sesenta. En términos puramente cuantitativos, la situación no varió grandemente en relación con la década pasada. Incluso se dio una apreciable alza, particularmente llamativa en las temporadas de los centenarios de Lope y Shakespeare, como ya se vio. Es más: por fin el teatro clásico antiguo y el teatro medieval (con todas las reservas y matizaciones que el término exige, ya expresadas en el capítulo introductorio) pudieron contar con una serie de festivales específicos o en cuyo programa tenían una participación muy alta: así, para los clásicos grecolatinos, los ciclos de Mérida, de Málaga (desde 1959), o de Barcelona (en el Griego de Montjuich o las jornadas de Teatro Latino en el Romea -desde 1958-); y para los autores medievales, los certámenes igualmente de Barcelona (desde 1961) y, de manera más específica, los Festivales de Hita, bajo dirección de Manuel Criado de Val, donde -a partir también de 1961- fueron

representadas sucesivas dramaturgias sobre el Libro de Buen Amor, La Celestina y otros textos medievales españoles y extranjeros, así como la reconstrucción de festejos cortesanos y caballerescos.

La dificultad para establecer esa consideración final se encuentra, por tanto, más en una creciente multiplicidad de propuestas estéticas para representar estos tipos de teatro, que en el análisis de meros datos estadísticos. Debe además contarse con un hecho cierto, fácilmente detectable a través de las críticas, reseñas y comentarios: el teatro clásico había perdido el carácter de ejemplaridad -literaria y escénica- que unánimente le había sido reconocido años atrás. Perdidos o ignorados unos cánones, unas formas de hacer hasta entonces repetidas, en las carteleras españolas empezaron a coincidir tanto montajes de estética tradicional (que siguieron, en algunos casos, jugando la baza de la gran espectacularidad), como otros que buscaron la renovación formal en el camino de la farsa o la commedia dell'arte, lo que en último término precipitó una definitiva apertura de los criterios de adaptación y dramaturgia. Convivieron así mismo direcciones de escena atentas sólo a unos resultados estrictamente artísticos, con otras que sinuosamente empezaron a sugerir dobles lecturas, referidas a circunstancias históricas o sociales. Cuestionada, pues, la preeminencia del prestigio del teatro clásico sobre otros géneros dramáticos y sentida como una exigencia la necesidad de un cambio en la manera de representarlo, no es de extrañar que hubiera quien, como Sánchez Ferlosio, arremetiera públicamente contra la obra de Lope de Vega y pidiera el confinamiento de sus versos, sin más valor

que el arqueológico (y ello pese a la existencia de Numancias, Fuenteovejunas y Tartufos). El teatro clásico -se venía a decir- tenía muy poco que ofrecer a la sociedad española.

4.3 UN TEATRO AL BORDE DE LA EXTINCION

En cualquier caso comenzaban a avecinarse tiempos realmente malos. Si en la primera mitad de los setenta el teatro clásico dio poco de sí (cualitativa y cuantitativamente) ello fue, entre otras razones, porque el teatro en general se debatía en una profunda crisis, convertido ya (y acaso definitivamente) en un medio de comunicación social minoritario y de alcance muy reducido. Que la escenificación de ciertos géneros llevaba camino de transformarse en un mero acto cultural -de uno u otro signo, con mayor o menor aceptación- nos parece algo evidente.

La impresión que proporciona el repaso y cotejo de las carteleras españolas entre 1970 y 1980 es de confusión y desorientación. Para empezar -y por lo que a nuestros tipos de teatro se refiere-, bastantes menos espectáculos que en años anteriores y, además, una tendencia acusada al abandono de los autores emblemáticos: Lope y, sobre todo, Calderón, tan exiguamente representado éste último que, valga el ejemplo, no hemos podido documentar ninguna escenificación de obras suyas durante las temporadas 1973-74 y 1974-75 (lo que hubiera sido impensable e imposible veinte años atras). El valor doctrinal, patriótico, pedagógico si cabe, de sus piezas mayores (por no hablar de los autos) se acompasaba mal con el pulso de una escena

en crisis. Y no porque la España de los setenta fuese menos próspera y culta que la de los cincuenta (todo lo contrario), sino sencillamente porque eran ya otros los tiempos, los públicos y los teatros. Poco interés podían suscitar los clásicos entre los sectores sociales que seguían entendiendo el teatro como un medio fundamentalmente de diversión, ávidos de una producción tan inmovilista en sus formas y contenido como fecunda en títulos (hasta el punto de que incluso la prolífica musa de Alfonso Paso quedó agotada). Con las intenciones y formas con que antaño se representara, menos interés aún podía encontrar entre quienes aspiraban a una renovación profunda de la escena española. La identificación del teatro clásico con las manifestaciones de cultura oficial del régimen de Franco era muy fuerte: posiblemente muchos pensaron que la interpretación ideológica dada a los autores áureos en determinadas circunstancias era la única posible (lo que también puede considerarse como un exceso de dogmatismo por parte de los profesionales y críticos más progresistas). Si a ello se une una acentuación en la crisis de nuevas propuestas estéticas (aunque alguna novedad hubo, como veremos más adelante), una crisis en las formas de interpretación, la presencia de programaciones sin coherencia ni continuidad y la realización ya un tanto rutinaria de este tipo de espectáculos en ocasiones muy específicas (estrenos de temporada en el Español, Festivales de España), no cabe sino pensar en un sentimiento de caducidad del teatro clásico cada vez más extendido entre las nuevas generaciones de profesionales y público.

Tampoco la crítica tradicional se mostró conforme con el

estado de cosas. Se acusaba a los montajes más vanguardistas de un desinterés total en la forma de interpretar el verso (las más de las veces, prosificado), de un desaforado gusto por deturpar y reinventar las palabras originales del autor, so pretexto de un mayor "acercamiento" a las sensibilidades modernas; de una falta de capacidad, en suma, para llegar a los clásicos frontalmente, sin planteamientos ideológicos colaterales. Algo de todo esto lo recogía Francisco Alvaro en el artículo titulado "Un teatro para el pueblo", publicado originariamente en El Norte de Castilla e inserto en el tomo de El espectador y la crítica correspondiente al año 1975[65]. Refiriéndose al teatro en general, Alvaro apuntaba cómo representaciones "demasiado ínfimas o superlativamente 'selectas'" contribuyeron a aumentar tanto el desconcierto de los públicos más fieles como la huída de los menos apasionados. "Por otra parte, el teatro llamado independiente, sólo en el caso del T.E.I. y algún otro grupo aislado ofrece una cierta continuidad y eficacia. El resto, se nos muestra pretencioso o pedante, inasequible al espectador medio que le ignora o le vuelve la espalda. No se olvide que al teatro no se va a escuchar un sermón, aunque sea laico, o a aprender una lección previamente estudiada". Y es que la necesidad de una literatura y de un teatro socialmente comprometidos -sentida como urgente por muchos- empezaba a dar origen a representaciones en las que machacona y reiteradamente debía haber un "mensaje". Numerosas piezas cortas de nuestro Siglo de Oro, en especial los pasos de Lope de Rueda y los

---

[65] Francisco Alvaro, ~~El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975~~. Madrid, Prensa Española, 1976; pp. 195 a 198.

entremeses de Cervantes, se convirtieron de esta manera, mediatizada su significación por presupuestos ideológicos previos, en alegatos a favor de tal o cual propuesta, en un tipo de teatro -según términos del crítico vallisoletano- "falsamente trascendental, deliberadamente deshumanizado, sin un latido de emoción o de poesía". No es que ello fuese una tendencia sin excepciones, pero sí es cierto que la presencia de intenciones extradramáticas en los montajes fue frecuente, que llegaba a dificultar aún más el hallazgo de fórmulas estéticamente válidas, y que no ayudaba tampoco (si acaso ocasionalmente) a que las salas se llenasen.

Si bien la crisis del teatro clásico vino pues motivada (en el marco de la crisis general del teatro) por unos factores propios referidos a sus modos de producción y a la estética presentada, hubo finalmente tres circunstancias accidentales que por orden cronológico y -según nuestro juicio- de menor a mayor importancia, incidieron negativamente en la escenificación y difusión de estos autores. En primer lugar ha de contarse con la supresión en 1973 de las Campañas Nacionales de Teatro, promocionadas y financiadas, desde 1968, por el Ministerio de Información y Turismo, campañas que habían proporcionado un excelente marco, complementario del de los Festivales de España, para la extensión del teatro y que habían contado en sus programas con obras clásicas que, de otra forma, no se hubiesen conocido en ciudades y provincias de escasa actividad dramática. Cierto es que la subsistencia de los Festivales de España durante unos pocos años más mantendría la posibilidad de una oferta de

cierta calidad fuera de Madrid y Barcelona. La desaparición de las Campañas Nacionales suponía, sin embargo, un primer recorte en el apoyo del Estado al teatro y en la actividad de numerosos locales, empresarios y compañías, así como el inicio de una disminución cada vez más acelerada del número de espectáculos ofrecidos en provincias. Antes de finalizar la década, éstas ya sólo conocerán breves temporadas, coincidentes por lo general con las fiestas patronales.

Una segunda circunstancia especialmente lesiva para el teatro clásico fue el incendio del teatro Español de Madrid el 19 de octubre de 1975. Resulta ocioso, en este punto de nuestro trabajo, comentar la importancia que la primera sala de la capital había tenido en la producción y difusión de los clásicos. Prácticamente todos los nombres importantes de nuestra escena ligados de una u otra forma a este tipo de teatro, habían pasado por las tablas del Español, y, aún en las temporadas de mayor pobreza, siempre había aparecido en su cartelera alguno de los autores estudiados. El número de montajes descendió bruscamente y los escasos que desde entonces tuvieron lugar en la capital se dieron preferentemente en el María Guerrero y esporádicamente en salas privadas e independientes. La situación se prolongó durante cuatro años, en los que las obras de reconstrucción sufrieron continuos retrasos[66]. Cuando el 16 de abril de 1980 el Español abrió de nuevo sus puertas el panorama había variado ya sustancialmente. Nuevos aires de renovación soplaban sobre las

---

[66] Cfr. ABC, 15-4-80, p. 65. El presupuesto general ascendió a 350 millones de pesetas, la mitad de los cuales fue aportada por el Ministerio de Cultura, que corrió además con los gastos de explotación y los del personal técnico y de sala (unos 56 millones de pesetas al año). El Ayuntamiento de Madrid se hizo cargo de los gastos de conservación y mantenimiento del edificio.

viejas comedias del Siglo de Oro, y eran otros los problemas que acuciaban a la realidad de nuestras tablas[67].

La tercera circunstancia adversa a la que hubo de enfrentarse el teatro clásico fue la ya comentada anteriormente aparición en las carteleras españolas de numerosos espectáculos político-eróticos y abiertamegnte pornográficos, tras la abolición de la censura en 1977. Su presencia en Madrid fue especialmente abundante. Desterraron de los escenarios de la capital cualquier posibilidad de recuperar a la generación perdida del Nuevo Teatro. Sólo los comediógrafos habituales pudieron competir con ellos en permanencia en cartel y en éxito de taquillas. Contribuyeron a estragar el ya de por sí maltrecho gusto de los espectadores y coparon la práctica totalidad de la programación de viejas salas madrileñas antes dedicadas al drama y a la comedia, siendo especialmente significativos los casos -entre otros- de los teatros Martín, Benavente, Beatriz y Muñoz Seca. La moda del "destape", con intentos más o menos prematuros, se puso en marcha con increíble celeridad a los pocos meses de la muerte de Franco[68] y alcanzó su mayor auge en las temporadas 1977-78 y 1978-79. Empezó a remitir en la de 1979-80, pudiéndosela considerar ya definitivamente extinguida en las temporadas siguientes. Su progresiva desaparición coincidió con un relanzamiento del teatro de calidad literaria, dentro del cual a los viejos clásicos de la Antigüedad y del Barroco les estaba

---

[67] Cfr. ABC, 16-4-80, pp. 47 y de huecograbado. Fue representada La dama de Alejandría, dramaturgia de Carlos Augusto Fernandes (con dirección del mismo) sobre diversos textos calderonianos, en especial El José de las mujeres. A la sesión del estreno asistieron los Reyes de España.

[68] Cfr. el artículo citado líneas arriba de Francisco Alvaro. Sus primeras quejas se centran precisamente en el auge de este tipo de espectáculos y de la "curiosidad malsana" que tan eficazmente los sustentó.

reservado un papel estelar.

4.3.1 CRISIS DE SUPERVIVENCIA

Volviendo a la dura realidad teatral de los setenta debe decirse que el cotejo de la documentación manejada no arroja para el teatro clásico grandes acontecimientos escénicos como en los sesenta, ni pacientes trabajos de equipo bajo las indiscutidas órdenes de un director reconocido, como en los cincuenta, salvo honrosísimas excepciones que iremos comentando. Antes bien, dominan unos modos de producción un tanto rutinarios, como ya se indicó líneas arriba. Los diálogos que el "Espectador" Francisco Alvaro mantuvo año tras año con la crítica de Madrid y Barcelona son el más completo testimonio de tal situación.

Privada la escena clásica española de una labor continua de pulimiento e investigación, el tono medio de las temporadas inmediatamente anteriores a la muerte de Franco fue bastante bajo. Hubo, eso sí, ciertos montajes de una calidad muy estimable, que lograron elevar ocasionalmente el nivel artístico del año teatral en que fueron presentados. Así ocurrió en 1969-70, con el Tartufo de Llovet y Marsillach, siendo el resto de lo puesto en escena mucho menos brillante. Con la diferencia de matices de una crítica muy dispar en sus apreciaciones valorativas, la mayor parte de los montajes clásicos recibieron calificaciones desfavorables muy parecidas. El ritmo rápido que Loperena intentó dar a su Pedro de Urdemalas (teatro Español, 4 de diciembre de 1969 -nº 659-) desembocó así para muchos en el

embarullamiento de los actores en escena, reproche del que tampoco se vieron libres los dos montajes de Miguel Narros, todavía director del Español: La paz de Aristófanes (23 de diciembre -nº 649-) y El condenado por desconfiado de Tirso (6 de marzo -nº 687-). A ello se unió la ya siempre presente polémica de la libertad de adaptación y (más aún que la de la transformación del texto base), la de la libérrima interpretación de los valores ideológicos de la obra. Las posturas fueron de lo más variopintas, particularmente a propósito de El condenado, donde oscilaron entre el lamento por la pérdida de la carga teológica y espiritual de la pieza, y el aviso hecho desde Primer Acto por la ausencia en escena de una lectura más social del conflicto planteado. No obstante se reconoció el particular sentido de la espectacularidad mantenido por Narros, un tanto excesivo en La paz (en la que se sugirió, entre una grúa y silbatos deportivos, el apunte de un strip-tease -la actriz recubría su cuerpo con una malla-), y eficazmente apoyado en los decorados de Burmann en El condenado. Mucho más unánimes fueron los juicios que merecieron El enfermo imaginario de Molière (dirigido por Loperena; teatro Español, 6 de noviembre de 1969; nº 669), los Caprichos del dolor y de la risa (sobre textos atribuidos a Cervantes y de otros autores, por el Teatro Universitario de Murcia; teatro Marquina, 3 de mayo de 1970 -nº 662), La lozana Aldonza (dramaturgia sobre La lozana andaluza, en la Plaza Mayor de Madrid el 16 de junio -nº 663-) y Por la puente, Juana de Lope (con dirección de José Luis Tafur para el segundo canal de T.V.E. -nº 692-). Todos ellos montajes desmedulados, anodinos (sobre todo el primero, por el contraste

-inevitable- con el Tartufo de la Comedia), un tanto fríos y desangelados (como por otra parte suele siempre ocurrir con los espectáculos pensados únicamente como relleno de programaciones festivaleras: tal fue el caso de La lozana andaluza). Sólo dos obras, dos montajes merecieron una aquiescencia unánime: Arlecchino, l'amore e la fame (antología del teatro veneciano, ofrecida en el teatro Español el 14 de enero de 1970, de la mano de Ferruccio Soleri -nº 695-) y las Historias de Juan de Buenalma (intepretadas por "Los Goliardos", que cumplían su segunda temporada en cartel -nº 676-). De la primera, una lección magistral del arte escénico que apoyaba toda su eficacia en el valor de la palabra y el gesto, escribió Lorenzo López Sancho al concluir su reseña en ABC[69]:

> "Soleri y sus dos compañeros han venido a decir en Madrid que el teatro no puede ser cosa de aficionados ni de pseudoprofesionales. Alguien debe escuchar ese mensaje".

Del tono entre farsa esperpéntica y commedia dell'arte de las segundas, el mismo crítico apuntó:

> "'Los Goliardos' hacen del incipiente teatro renacentista de Lope de Rueda, apenas despegado de su cápsula medieval, un espectáculo barroco. En ese desfase se fragua la inteligente, la irreverente actualización del texto manejado. Una de las maneras más válidas de tratar a los clásicos es la irreverencia. Por ella, se borran los siglos, se los resucita y se los hace nuestros"[70].

---

69 ABC, 16-1-70, "Informaciones teatrales", p. 71.

70 ABC, 29-4-70, "Informaciones teatrales y cinematográficas", p. 93.

El nivel pareció mantenerse más alto en la temporada siguiente. La cartelera general madrileña fue muy fecunda en 1971. No tanto la de Barcelona, que registró, sin embargo, una importante actividad debida a grupos independientes. El teatro Español tuvo un nuevo director, Alberto González Vergel, y los dos montajes por él dirigidos se recibieron primero con expectación y después con general aplauso. ~~La estrella de Sevilla~~ (14 de octubre de 1970 -nº 727-) fue juzgada positivamente por la mayor parte de los comentaristas. Desde ~~ABC~~ hasta ~~Primer Acto~~ se valoró el montaje serio y profundo, sin concesiones frívolas, mantenido por una interpretación en líneas generales muy buena, donde destacaron José Luis Pellicena (Sancho Ortiz), Antonio Iranzo (Don Arias) y Antonio Medina (Clarindo). Y todo ello sin mediar la deturpación previa del texto, que únicamente fue sometido a una leve revisión léxica. Mucha mayor trascendencia (y mucho más éxito) tuvo el montaje de la ~~Medea~~ de Séneca, según la traducción de Unamuno (nº 723). González Vergel transmutó los tiempos de la tragedia y aproximó su acción desde la Antigüedad mítica hasta los tiempos de la conquista americana:

> "Se dice que Séneca presintió, casi predijo, al escribir 'Medea' el descubrimiento de América cuando hace decir al coro al final del segundo acto: 'Vendrá una edad, allá, en los tardíos años, en que el océano ha de aflojar los ataderos de las cosas todas, se abrirá la ingente tierra, la mar destapará nuevos orbes y no será ya el fin de las tierras Tule'. Con admirable audacia Alberto González Vergel ha llevado este presentimiento hasta su más extremado efecto: hacer de Medea no una princesa de la Cólquida, sino una princesa de la América precolombina"[71].

---

[71] Crónica del estreno de Lorenzo López Sancho, en ABC, 26-1-71, "Informaciones teatrales", p. 73.

Más allá, sin embargo, de la anécdota literaria, el propio director marcaba la pauta a seguir para interpretar la intención y el propósito de su montaje:

> "La pura anécdota personal me interesa muy poco. El teatro en función de los sentimientos cada día me importa menos. Me interesa el teatro en función de las ideas y en función de la efectividad que esas ideas pueden tener de cara a provocar un mejoramiento en la sociedad en que vivo. A mí lo que me preocupa en el arte y en el teatro no es el arte o la estética por la estética, sino las ideas como soporte de esa estética: el mundo de las ideas. Yo nunca me plantearé, a partir de este momento, una puesta en escena rigurosamente sentimental, rigurosamente intimista, rigurosamente sicológica. El hombre me interesa sobre todas las cosas. Pero el hombre en función de la sociedad en que vive"[72].

Y eso es lo que desde las páginas de Triunfo hizo José Monleón, dando sentido a las claves propuestas desde el escenario para mejor comprender lo que Laín Entralgo había llamado "tragedia de la soledad total":

> "La primera y fundamental 'transformación' ha consistido en identificar a los argonautas del mito clásico con los descubridores y conquistadores de América. Medea sería la princesa incaica atraída por uno de ellos y luego abandonada para seguir la ley de Creonte, imagen del progreso. El destierro de Medea tendría, vistas así las cosas, un sentido doble y contradictorio; de un lado, supondría la voluntad de Jasón y del pueblo de Corinto de sumarse a la nueva época y abandonar las viejas cargas del descubrimiento; del otro, supondría, después de haber recibido los bienes materiales que aquél trajo consigo, una deslealtad hacia el mundo descubierto, quizá porque fue en seguida un mundo colonizado. Es a través de estas claves por donde llegamos a las sorprendentes citas de la nota del programa. Creonte estaría cerca de Juan Jacobo Rousseau, y los hijos de Medea encarnarían todas

---

72 Citado a través de Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1971). Madrid, Prensa Española, 1972; p. 155. Todos los textos citados sobre Medea a partir de éste, tienen la misma procedencia. La declaración de González Vergel apareció originariamente en una entrevista concedida a Alfonso Pezuela en Nuevo Diario.

> las víctimas tardías de la conquista y colonización de América.
>
> (...)
>
> "Sólo un rasgo de timidez o quizá la necesidad estética de justificar el juego de los coros explicaría por qué González Vergel decidió respetar el nombre de Corinto. Pero es obvio que Jasón, vestido a la usanza de un conquistador del siglo XVI, pudo muy bien haber pronunciado en su lugar el nombre de Castilla o el de España".

Incluso los críticos más reacios a los procesos de "actualización" de los clásicos, como Elías Gómez Picazo (desde Madrid) o Antonio Valencia (desde Marca), admitieron abiertamente la "belleza y dignidad de los resultados". El juego de las luces como modelador de los espacios escénicos, la transformación de los mismos mediante la aparición de rampas, plataformas y escalinatas, las danzas del Amor y del Odio y de las Bodas Nuevas (con coreografías de Pedro Azorín y Pérez Oliva respectivamente), los trajes y las máscaras (firmados como la escenografía por Manuel Mampaso) causaron una impresión favorable en crítica y público. Especialmente apreciada fue la presencia de un doble coro (inca y español) sobre el que recayó buena parte del protagonismo de la tragedia:

> "Si la tragedia griega necesita a los hombres aislados como protagonistas, bajo el azote del Destino, una tragedia de nuestro tiempo debe ser asumida por esa multitud informe que es el coro. El pueblo es hoy el protagonista de la tragedia cuando el Destino se llama bomba termo-nuclear.
>
> (...)
>
> "La dualidad de los coros ensancha el valor testimonial de la tragedia. Nos implica en lo que estaba lejano. Nos otorga al fin esa calidad de mítico que lo español asume, superando a lo griego, a partir de un día de 1492"[73].

---

[73] Lorenzo López Sancho en ABC, 26-1-71, p. 74.

Así mismo, el capítulo de la interpretación mereció elogios unánimes, particularmente en el caso de la protagonista, encarnada por Nati Mistral, a quien, si tal vez se le reprochó cierta falta de emoción, se le reconoció, sin embargo, una recitación impecable. Cándida Losada en el papel de nodriza, Carlos Ballesteros en el de Jasón y Roberto Martín como un mensajero merecieron, por unos u otros motivos, unánimes elogios.

De entre el resto de las producciones españolas de la temporada, quizá la que más llamó la atención tras esta Medea de González Vergel, fuera el espectáculo musical Lo que te dé la gana, una idea de los en aquellos momentos desconocidos Hal Hester y Danny Apolinar sobre el texto de Noche de Reyes de Shakespeare (nº 724). Bajo la supervisión de William Layton y con dirección escénica de Francisco Ramos, la obra fue interpretada por el Teatro Experimental Independiente en la sala del Pequeño Teatro Magallanes. Se trataba de...

> "... un espléndido y ordenado barullo de movimiento casi continuo y acelerado, un divertido lío -perfectamente dosificado- en el que se mezclan diálogos y canciones, carreras y sentencias de personajes famosos populares, gritos y marchas triunfales. Hay un naufragio que ocasiona una confusión, debido al gran parecido entre un hermano y una hermana, lo que trae consigo equívocos amores cruzados y escrúpulos de homosexualidad en uno de los personajes.
>
> (...)
>
> "... Al fin todo se esclarece -por parte de Viola de la manera más expeditiva y convincente: mostrando sin ambages la anatomía de su femenino tórax- y la comedia termina en lo que bien podríamos llamar 'un happy end' irónico"[74].

---

[74] Francisco Alvaro, op. cit.; pp. 211 a 215. Los textos citados fueron tomados por el "Espectador" de las crónicas de Francisco García Pavón (Nuevo Diario) y Pedro Laín Entralgo (Gaceta Ilustrada).

Música, danza, comentarios joviales y chistosos sobre retratos proyectados cinematográficamente en la escena, daban vivacidad a una interpretación no por desenfadada menos estudiada[75]. "La acción está literalmente envuelta por los espectadores y trepida desde el comienzo hasta el fin. Hay mucha dinamita verbal. Hay mucha sátira desenfadada en este desbordado espectáculo en el que se canta, se baila, se grita, se suspira, se aúlla, se declama y se toma el pelo a quien no se meta el gorro hasta las orejas. Habrá que seguir con atención a esta tropilla"[76].

El tercer gran espectáculo de la temporada, primero sin embargo en estricto orden cronológico, fue el "desaforado y barroco" -según rezó ABC- Orlando Furioso del Teatro Libero de Roma bajo la dirección de Luca Ronconi (Palacio de los Deportes de Madrid, 29 de octubre de 1970 -nº 704-), ofrecido en el marco del I Festival Internacional de Teatro, organizado por el Ministerio de Información y Turismo. Un espectáculo múltiple y divertido que concentró en el corto espacio de dos horas todo el caudal narrativo de la obra de Ariosto, simultaneando escenas y parlamentos. El alarde, si bien hizo superficial en demasía la tensión dramática del argumento y provocó la natural dispersión de la atención del público, se convirtió en un prodigio de perfección técnica. El factor más llamativo fue, sin embargo, la colocación -o mejor dicho, descolocación- del público fuera de los asientos a él reservados, la invitación que le fue hecha -y

---

[75] Según las fotografías insertadas por Francisco Alvaro, los actores representaron en ropa de calle.

[76] Crónica de Lorenzo López Sancho en ABC, 9-7-71, "Informaciones teatrales", p. 75.

aceptada- de bajar a compartir la pista con los intérpretes:

> "Dos escenarios en lejanos frentes subían y bajaban sus cortinas abriendo sitio, sí, a la sorpresa continuada. El público en pie entre dos fuegos, se rompía para dejar paso a las carras volantes en silencio por una pista sin dibujo, pero de ajuste asombroso. Encima de los artilugios los actores en solitario, en grupos, juntos o lejanos unos de otros, echaban al aire la música preciosa de su lengua antigua, todos a un tiempo, en una partida simultánea y anárquica, pero orquestada de milagro con indecibles estrategias. Si uno no sabía dónde ir, ni dónde mirar, ni descifraba el verso, era lo mismo, porque el ímpetu de los actores, la majestad de sus actitudes, el caracoleo de los metálicos corceles, las voces, los duelos, las invectivas, la originalidad de los atuendos y de los pequeños y movibles escenarios pintaban todo aquello con unos colores de estallido inolvidable..."[77].

El resultado: un espectáculo forzosamente distinto para cada uno de los asistentes; una propuesta liberadora de estrecheces que, tanto en el campo del teatro clásico como en el del teatro en general, tardaría mucho tiempo en ser adoptada por los grupos y compañías españoles, pese al aplauso unánime -salvadas las inevitables reservas- de crítica y público madrileños.

Temporada, pues, fecunda la que nos ocupa, capaz de ofrecer tres montajes a los que, de alguna forma, cupiera llamar "modélicos" o "ejemplares", con un común denominador de innovación y de trabajo largo, laborioso y profundamente serio, factores ambos que alejaron a las tres piezas tanto de la insustancialidad como del rígido y solemne acartonamiento.

El resto de la producción clásica ofreció, dentro de un tono

---

[77] Gabriel García Espina en ~~Hoja del Lunes~~ de Madrid, citado a través de la reseña de Francisco Alvaro, en ~~El espectador y la crítica (El teatro en España en 1970).~~ Madrid, Prensa Española, 1971; p. 276.

menor, algunos otros montajes no carentes de interés y de cierta audacia. Tal fue el caso de ¡...Y no lo decimos por mal! (un montaje de Miguel Arrieta sobre poemas de Quevedo, por el grupo "Cánon"; Ateneo de Madrid, 28 de noviembre de 1970 -nº 720-), de una nueva adaptación de El avaro de Molière (por José López Rubio, puesta en escena por Tamayo y la "Lope de Vega"; teatro Bellas Artes, 2 de abril de 1971 -nº 717-), de una dramaturgia sobre el Libro de Job (presentada por el grupo polaco "Teatr-38", auténtica novedad porque en la teatralización de un texto no teatral -además en lengua extranjera- la interpretación y la actividad escénica toda necesitan de una disciplina vocal y corporal estricta; teatro Cómico, principios de mayo de 1971 -II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente-; nº 703) y, finalmente, de los programas sobre Cervantes y Lope de Rueda (presentados en el teatro Español a principios de julio por la compañía mejicana "Los Cómicos de la Legua", un nuevo ejemplo de vivacidad liberadora de encorsetamientos). Por contra, el Don Juan de Molière, presentado en el María Guerrero el 4 de noviembre de 1970 por el Centre Dramatique National Languedoc-Rousillon (nº 716), pareció a la crítica madrileña -pese a su interpretación discreta y su montaje correcto- un tanto frío, muy académico, de un clasicismo herméticamente interpretado. La puesta en escena del Díscolo de Menandro, por el Grupo Teatral de Cámara y Ensayo, que dirigía Pablo Ordóñez Villamar (nº 714) no pasó de ser un ejercicio escolar.

Las dos temporadas siguientes, 1971-72 y 1972-73, mostraron algunas buenas perspectivas para el teatro en general, siendo

especialmente interesante la actividad de determinados grupos independientes. El panorama del teatro clásico se hizo, sin embargo, más anodino, con un buen número de producciones correctamente desarrolladas, pero con un exceso en muchas de ellas de intenciones actualizadoras y moralizantes. Que tal postura formaba parte, desde la década anterior, de un intento por dotar a los autores antiguos y barrocos de un significado que trascendiera la mera historia literaria (erudita) es algo que ya hemos comentado muchas líneas arriba. Era, de hecho, una manera más de evitar en la representación de los clásicos el peligro siempre presente del acartonamiento, del academicismo, de la mera arqueología. El procedimiento, no obstante, podía en ocasiones desembocar en resultados en los que la huella del autor clásico quedara reducida a la mínima expresión de un título y de un esquema argumental. La crítica más conservadora, más purista, más reverenciadora de la fidelidad textual arremetió duramente contra este procedimiento en sí mismo, sin considerar su validez escénica o no. Como ocurrió en los años cincuenta con la cuestión de las adaptaciones modernizadoras del léxico, no se juzgaba el resultado de lo visto en escena desde un punto de vista dramático, teatral, sino desde un pre-juicio metodológico (cuando no ideológico). Las siguientes palabras de Antonio Valencia, en la introducción al tomo de El espectador y la crítica del año 1971, son bien reveladoras a este respecto:

> "Tengo la esperanza que en este tomo y en los que vayan siguiendo quede registrada la tendencia más acusada del teatro español de creación de los últimos tiempos que es precisamente la falta de creación y la sustitución por una especie de taxidermia de los clásicos rellenando la piel de estos últimos, una vez destripados de su meollo, de cuanta paja se requiere

> para dejarlos en una postura determinada. Esta operación se realiza con frecuencia y a este carácter las carteleras se pueblan con versiones de Molière, de Shakespeare, de Quevedo, de Galdós, de Aristófanes, de textos socráticos incluso, para mostrar dialécticamente versiones literarias o directivas, bien de las primeras que sirven a las segundas o viceversa. Es frecuente que se conjugue en estas realizaciones un buen espectáculo teatral con una flagrante infidelidad conceptual en lo que respecta a la autoridad clásica dimanente. El aprovechamiento de los clásicos remueve a éstos de sus quizá marmóreos pedestales a cambio de meterles en líos a los que fueron ajenos o de hacerles hablar por boca de ganso. Si con esto no se sustituyese, tirando parapetados y con bastante pólvora ajena, la creación original, ya sería un sistema tan grave como característico del teatro presente..."[78].

Esa para unos "taxidermia", para otros "lectura actual", estuvo presente, en mayor o menor grado, en casi todos los montajes importantes de las dos temporadas que nos ocupan, y conjugada casi siempre, como hiciera notar Antonio Valencia, con aparatos escenográficos y aun con interpretaciones actorales de muy estimable calidad. Es lo que aconteció sucesivamente con Romeo y Julieta en adaptación de Pablo Neruda (teatro Fígaro, 7 de octubre de 1971 -nº 751-), un intento renovador -sobre todo en lo escenográfico- no del todo convincente, pero que la crítica agradeció; con el Otelo de González Vergel en el Español (28 de octubre de 1971 -nº 753-), de una gran belleza, con una interpretación unánimemente elogiada, pero al que se reprochó un exceso de claves socioeconómicas y cierto aire de carnaval; con la Lysístrata de Llovet (teatro Eslava, 5 de febrero de 1972; nº 737), un perfecto ejemplo de los tiras y aflojas mantenidos con

---

78 Antonio Valencia en Francisco Alvaro, op. cit.; pp. XIV y XV.

la censura[79]; o con El Buscón de López Aranda y González Vergel (teatro Español, 2 de abril de 1972 -nº 747-), un gran montaje profesional según las buenas maneras de hacer de su director, pero con una tendencia acusada hacia el esperpento[80]. No fue distinta la situación tras el paréntesis del verano, y el entendimiento de la pieza clásica como paráfrasis, como parábola del tiempo presente, se acentuó como tendencia escénica. Por entonces tuvo además lugar un apresuramiento notable en el abandono de los que hasta entonces habían sido los autores más representados. Se buscaron nuevos nombres, nuevos textos, incluso autores completamente desconocidos para el teatro español, como Rowley (h. 1585-h. 1637) y Middleton (h. 1570-1627) puestos en escena por Fernando Fernán-Gómez con la pieza escrita en colaboración por ambos, Los lunáticos (The changeling, 1622), a la que -como no podía ser de otra forma- se dotó de una nueva lectura: la locura de los personajes como trasunto de la locura del mundo (el estreno tuvo lugar en el teatro Marquina el 30 de noviembre de 1972 -nº 762-).

Títulos poco usuales o dramaturgias elaboradas sobre distintos textos, una preocupación constante por dotar a las obras representadas de un "mensaje de actualidad" y una puesta en escena y una interpretación con elementos y reminiscencias

---

79 Una obra bastante desenfadada e informal, en la que Aristófanes no regateó procacidades ni exabruptos. En su libre adaptación, Enrique Llovet los evitó cuidadosamente, sustituyéndolos por sugerentes alusiones. Por los testimonios consultados no parece que tal "infidelidad" al texto original -motivada y justificada evidentemente por causas mayores- causara comentarios negativos. Una nota publicada en ABC ("Informaciones teatrales y cinematográficas" del 15-4-72, p. 99) habla irónicamente de las escenas de Aristófanes "pensadas y escritas para un público donde ciertas cosas se trataban con la máxima libertad y naturalidad" y alaba el respeto del adaptador "al espíritu del texto original".

80 Cfr. antecrítica del estreno, firmada por Ricardo López Aranda, y entrevista al mismo, en ABC, 2-4-72, "Informaciones teatrales y cinematográficas", pp. 59 y 60. Cfr. también reseña crítica de Lorenzo López Sancho en ABC, 6-4-72, p. 85. Sobre la presencia de formas dramatúrgicas cercanas al esperpento en el teatro español entre 1950 y 1975, véase Ruiz Ramón, op. cit.; p. 573.

propios de la commedia dell'arte, de la farsa y del esperpento fueron, pues, las características comunes de lo que quedaba por venir hasta finales de década. Y así, a todos los montajes les cupo, sucesivamente, sobre su mera intención artística, uno u otro calificativo. La obra de Ronald Millar Abelardo y Eloísa, con inserción de las cartas originales de los protagonistas (teatro Bellas Artes, 28 de septiembre de 1972, dirección de José Tamayo -nº 756-), fue interpretada bien como el drama cristiano del conflicto entre amor natural y amor a Dios, bien como una reflexión un tanto melodramática sobre la represión y la violencia; al Don Juan de Molière-Brecht-Jorge Díaz-Benno Besson-Elizabeth Hautmann (teatro Arniches, 9 de noviembre de 1972 -nº 764-) se le vio como un ejercicio de adaptación sobre adaptación (¿"meta-adaptación"?) con propósitos alegórico-sociales; al Sócrates de Llovet-Marsillach sobre textos griegos (teatro de la Comedia, 17 de noviembre de 1972 -nº 779-) como un magnífico ejemplo de teatro de palabra sobre el tema de la ética personal... Solo L'alfabeto dei villani (teatro de la Comedia, 26 de febrero de 1973 -nº 771-) pareció librarse de quedar transformado en una nueva parábola de los tiempos modernos, pese a la carga satírica de toda commedia dell'arte. Y ello tal vez por ser obra de un grupo extranjero (el Teatro de L'Avogaria de Venecia) que no se sentía obligado a proporcionar segundas lecturas: la situación socio-política de su país de origen era distinta; la de España -agravada en lo artístico por la censura- sí propiciaba la preeminencia del contenido sobre la forma. En cualquier caso algo muy parecido volvió a ocurrir en 1975 cuando el Théâtre Oblique de París ofreció a los espectadores madrileños

Rodogune de Pierre Corneille (teatro María Guerrero, 5 de mayo; nº 805), un montaje audaz, sin entreactos, donde se trabajaron las calidades tonales de los intérpretes hasta el detalle, y en el que -contra lo que era costumbre entre los profesionales españoles- no se tocó una sola línea del texto original.

Como ya hemos dicho, el panorama del teatro clásico en España varió muy poco en los años siguientes. Hacer un comentario pormenorizado temporada por temporada y montaje por montaje sería confeccionar una lista de puestas en escena con las características ya apuntadas: discreto tono medio y un afán experimentador, actualizador, cada vez más pronunciado, que hizo declarar a Fernando Lázaro Carreter a propósito del Donvolpone, del grupo "Akelarre" (teatro Marquina, 29 de agosto de 1974 -nº 789-):

> "... es un texto ya muy apartado del original. Han incrementado su título, 'Donvolpone', como dando a entender que no es 'Volpone', y anticipando que su trabajo no pretendía ser fiel. Pero, entonces, ¿por qué no han llevado más lejos su desenfado, y han construido algo radicalmente nuevo?..."[81].

Sólo a finales del año anterior el estreno de Marta la Piadosa, convertida en musical-rock (5 de diciembre de 1973 -nº 799-) introdujo algunos elementos de renovación formal dignos de ser tenidos en cuenta. No era la primera vez que la música y la canción habían jugado un papel destacado en la representación de los clásicos. Habían estado presentes en el montaje ya comentado

---

[81] Citado a través de Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1974). Madrid, Prensa Española, 1975; p. 147. La reseña crítica original de Lázaro Carreter se publicó en Gaceta Ilustrada.

de Lo que te dé la gana, de Shakespeare, por el T.E.I., y también -conformando ya un auténtico musical- en la adaptación libre de La locandiera de Goldoni titulada Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana (teatro Reina Victoria, 26 de octubre de 1972), cuyo responsable artístico fue Juan Guerrero Zamora.

Marta la Piadosa fue una nueva producción de la compañía titular del Español, bajo dirección de González Vergel. La adaptación literaria venía firmada por Jaime Campmany, la música por el conjunto "Célula" y la coreografía por Sandra le Brocq y Goyo Montero. Todas las cuestiones pendientes sobre el teatro clásico de los años setenta se pusieron una vez más sobre el tapete con este montaje. Algunas escenas -y personajes- fueron, por ejemplo, suprimidos, para poder engarzar mejor las interpolaciones musicales. El propósito actualizador era evidente en las propias palabras de González Vergel:

> "... (la obra de Tirso) es una explosiva y feroz crítica de la hipocresía y de la explotación de la falsa religiosidad, y convertirla en un musical rock no es, ni mucho menos, un capricho o una arbitrariedad de director, sino un firme propósito de esclarecer y aproximar a nuestro tiempo lo que de parábola o cuento moral tiene el fabuloso texto original"[82].

Intención programática a la que se enfrentaban dos opiniones contrarias. La de Adolfo Prego en ABC:

> "Yo soy de los que creen que a los clásicos hay que afrontarlos en su estado original, caiga quien caiga. Y no entiendo -o quizá lo entienda- de dónde viene la exigencia de utilizar como guiones textos que, al no ser transmitidos en su verdad íntegra y desnuda, podrían ser sustituidos en un equivalente plano de

---

[82] Todos los textos están citados a través de Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1973). Madrid, Prensa Española, 1974; pp. 57 a 64.

eficacia por cualquiera de los escritores contemporáneos".

Y la de Fernando Lázaro en Gaceta Ilustrada:

> "La conversión de un texto en pretexto es el camino más seguro para no iluminarlo. Y se realiza este proceso apenas se habla de 'actualizarlo': sólo con esta intención deja de ser el centro de nuestro interés para supeditarlo a otros fines. Ya sé que esta proposición me valdrá el remoquete de arqueólogo (lo cual parece ser mala cosa, cuando se sale de la Arqueología propiamente dicha). Me explicaré. Frente a la fórmula de atraer los clásicos a nosotros, está la otra, de sentido contrario, según la cual somos nosotros quienes debemos realizar el movimiento de aproximación. Se trata de comprenderlos a ellos, de entender sus problemas como vía para afrontar y resolver los nuestros. Si esta mirada deseosa de conocimiento falta, lo probable es que los clásicos se nos queden alejados y misteriosos; y si, precipitadamente, nos los apropiamos para fines actuales, lo seguro es que estemos traicionándolos. ¿No será mil veces más valioso, culturalmente, esforzarse porque los espectadores puedan penetrar en el mundo que un gran escritor antiguo les propone? ¿No es lo más fácil hacer lo contrario, con consecuencias culturales poco valiosas o decidídamente insípidas?"

Por contra, Manuel Gómez Ortiz, en Nuevo Diario, o Carlos Luis Alvarez, en Arriba, defendieron no sólo la eficacia dramática del espectáculo presenciado (algo en lo que coincidieron casi todos los críticos), sino la licitud y aun la necesidad de "actualizaciones" como la presentada. El segundo escribía:

> "Yo pienso que el autor teatral -sea de la época que fuere- no lanza sus obras hacia un punto fijo, lo piense o no lo piense, sino hacia una órbita, donde las posiciones tienen que ir siendo distintas cada vez. La posición decisiva de una obra de teatro es la expresión dramática. Campmany y Vergel no han cambiado a Tirso, sino la expresión dramática de Tirso. El teatro tiene que ocurrir primero en la vida cotidiana, en la espontaneidad de la existencia. Por eso, las tres cuartas partes de un Tirso contemporáneo de sí mismo sería hermético, y, desde luego, aburrido. Un

espectáculo para muertos".

Sin embargo, independientemente de estos planteamientos previos a la representación, los elogios dedicados a lo visto en escena fueron unánimes. Una frase de Pablo Corbalán en Informaciones resumía el sentir general: "Si Tirso de Molina es puesto ahora en ritmo de rock, no hay por qué no aceptarlo si nos atenemos a los resultados de la aventura. Y estos resultados... son excelentes". Se valoró muy positivamente el ritmo rápido de la obra, sin embarullamientos, la vistosidad y el color de la escenografía y los figurines, la interpretación impecable. Vistos con la perspectiva que procura el paso del tiempo, la brillantez y el éxito de Marta la Piadosa confirman una suposición: la crisis del teatro clásico era una crisis de nuevas propuestas estéticas y dramatúrgicas, no ideológicas. Estas, reflejadas en mayor o menor grado por el carácter de las adaptaciones, eran, en el último de los casos, irrelevantes para el éxito o no de la obra. La renovación de la que estaba necesitado el teatro clásico no consistía tanto en llenar el escenario de criptografías socio-políticas, cuanto de hallar un lenguaje dramático que transmitiese ésa o cualquier otra lectura (de la más comprometida a la más intrascendente) de manera sugestiva y eficaz. Si en los años cincuenta, fue la hipertrofia de las formas escénicas la que acabó engullendo una mínima significación del contenido más allá de la anécdota argumental, en los setenta -por el contrario- la sobrecarga de los contenidos primó sobre el carácter espectacular de toda representación dramática. El juego -ya vacío en sus postrimerías- de luces, colores y voces huecas fue sustituido por

la catequización aleccionadora. Y pese a éxitos como el de la obra de Tirso, el resultado final fue que los públicos seguían abandonando las salas.

No fue ésta la última vez en que con anterioridad al fin de la década, un clásico vio la escena envuelto en ropajes musicales y coreográficos. Si en 1972 Juan Guerrero Zamora había estrenado la antes citada adaptación libre de Goldoni -con letras cantables, escenografía y dirección propias-, en 1975, el 31 de marzo, el mismo realizador ponía sobre las tablas del Español una dramaturgia firmada por él y basada en Shakespeare: La nueva fierecilla domada (nº 815). Sobre la trama argumental presentada por el autor inglés, Guerrero Zamora ideó una peripecia paralela, pero de desenlace absolutamente contrario al previsto según el modelo original. Las críticas no fueron buenas. Parecía demasiado oportunismo enmendarle la plana a un Shakespeare pretendidamente reaccionario en el que fuera Año Internacional de la Mujer. Pero independientemente de la eterna cuestión de las adaptaciones y revisiones, lo que la crítica detectó y censuró fue un gran desajuste entre las magníficas partes del "espectáculo total" y los decaídos pasajes en los que predominaba un diálogo sin especial fuerza dramática y, lo que era peor, cuajado de abundantes incorrecciones e impropiedades lingüísticas (señaladas por Lázaro Carreter en Gaceta Ilustrada). Pablo Corbalán en Informaciones intentó aclarar el origen de tales disonancias:

> "Las virtudes y defectos de esta nueva aventura teatral de Guerrero Zamora hay que explicarlas por esa reiteración de enfoque y de lenguaje escénicos. Goldoni no es Shakespeare y esto hubiera debido tenerlo en cuenta hombre tan experimentado y conocedor del teatro como él. En el caso de Goldoni todo era más sencillo;

> en el de Shakespeare todo es más complejo. Y al aplicarles a uno y a otro la misma pauta, el resultado ha sido distinto. Pienso que si para Goldoni sirvió para aclararlo y explicarlo, en el caso del inglés se ha producido confusión y desvirtuación"[83].

Poco o nada variaron las cosas tras la muerte de Franco para el teatro clásico. Las consecuencias más visibles para el mundo de la farándula se dieron en otros géneros y en otros ámbitos, como ya se ha comentado oportunamente. Faltaban aún unos pocos años para que los asuntos de los clásicos empezaran a ser tratados de manera distinta. Nada realmente interesante ofreció la temporada 1975-76, y de la 1976-77 únicamente merece cierto comentario un Julio César de Shakespeare estrenado en el María Guerrero el 9 de noviembre de 1976, previo trabajo de adaptación y dramaturgia de Juan Antonio Hormigón (nº 844). Este se sirvió para sus propósitos de las propias fuentes históricas de las que partió Shakespeare, añadiendo al texto base escenas sugeridas por Brecht y otras de su propia invención. La intención se juzgó desde los presupuestos ya conocidos. Las opiniones oscilaron desde que aquello era una actualización más al uso, hasta los que emitieron un juicio muy favorable. Según éstos, para ilustrar las tesis mantenidas (la conjura como resultado de la codicia de una clase social, la perversión de los ideales, el sufrimiento del pueblo en las luchas de los poderosos) Hormigón realizó una investigación seria y completa sobre el clásico, estudiando con detalle qué aspectos argumentales y temáticos de su obra podían

---

[83] Citado a través de Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1975). Madrid, Prensa Española, 1976; p. 76.

interesar más al público contemporáneo. El problema se cifraba en que la propia estructura dramática de la pieza quedaba resentida, desdibujándose el acontecer de la acción y borrándose por completo personajes importantes, como Porcia (Gemma Cuervo). En esas condiciones, tres horas de espectáculo fueron demasiadas y el público no acudió[84].

La temporada 1977-78 supuso, sin embargo, ya en plena transición democrática, un cambio en la tendencia hacia el estancamiento y la repetición. Aun antes de que oficialmente empezase, el 30 de agosto de 1977, se estrenaba en el teatro Alfil una nueva adaptación de La Celestina por el Théâtre du Hangar de París (núms. 843 y 857). Desde las páginas de ABC, Lorenzo López Sancho[85] juzgó el trabajo un tanto frío y cerebral, pero aplaudió el medido efecto de los elementos escenográficos y su valor simbólico, así como una cuidada interpretación y declamación. Tal vez ello fuera un presagio de por dónde habían de discurrir los cauces de renovación, cuyos primeros cimientos fueron ya colocados, según nuestro juicio, en esta temporada. Y es que entre 1977 y 1978 tuvieron lugar diversos acontecimientos de cierta importancia referidos al teatro clásico. En primer lugar la incorporación al ámbito del mismo de una persona como Francisco Nieva, autor dramático, director, escenógrafo, figurinista, crítico, hombre de amplia cultura, con la suficiente sensibilidad teatral como para ser uno de los primeros

---

[84] Cfr. reseña de la obra en Francisco Alvaro, El espectador y la crítica (El teatro en España en 1976). Madrid, Prensa Española, 1977; p. 172 a 181.

[85] ABC, 1-9-77, "Espectáculos", p. 40.

profesionales en comprender la necesidad de un equilibrio restituido entre formas y contenidos. En segundo, la ya aludida creación del Centro Dramático Nacional, que permitió la incorporación de autores clásicos a programaciones estables y periódicas en un momento en que por el incendio de 1975, el público no podía contar con los tradicionales estrenos del teatro Español. Finalmente, ya en septiembre de 1978 tuvo lugar la inauguración del Festival y Jornadas sobre Teatro Clásico en Almagro, de importancia capital para comprender en parte el nuevo auge de los clásicos en la década siguiente. La historia de su gestación y desarrollo queda, no obstante, para el próximo capítulo.

El trabajo de Nieva con los clásicos comenzó con una adaptación libre de La paz de Aristófanes, estrenada bajo dirección de Manuel Canseco en el Teatro Romano de Mérida en julio de 1977, representada también en Sevilla y puesta en escena en Madrid desde el 2 de noviembre hasta el 4 de diciembre del mismo año en el teatro María Guerrero (núms. 836 y 852). Al año siguiente la obra se repondría en el teatro Martín entre el 22 de febrero y el 19 de marzo.

En La paz, Nieva no ofrece exactamente una adaptación, sino un completo trabajo de dramaturgia en el que recrea determinados pasajes de la comedia original. En palabras del propio autor se desarrolla así...

> "... el esquema de teatro elocuente, sorpresivo y barroco ya existente como dirección estilística en mi comedia 'El combate de Opalos y Tasia'. Yo me ciño a la ejecución de unas variaciones sobre lo que creí los mayores aciertos de Aristófanes, que tan sólo se manifiestan en la primera parte, olvidando la sucesión

de sainetes inconexos que la siguen, y en donde tales primeros hallazgos se debilitan"[86].

La obra quedaba de esta manera configurada como una especie de "auto sacramental en clave grotesca" en el que se ha prestado una especialísima atención a la construcción lingüística, emparentada con el estilo utilizado por Nieva en su obra anterior. El mismo declara:

> "... (El lenguaje) es algo elocuentemente barroco y chistoso. Pienso que extremadamente cuidado, porque las manifestaciones con el lenguaje teatral me apasionan. Me gustaría hacer un teatro heráldico desde el punto de vista de la palabra. En suma, ésta es la influencia recibida de mis muchas lecturas del teatro del siglo XVII"[87].

A lo que sigue a modo de conclusión:

> "A fuerza de hablar mal de nuestros clásicos, con tal de singularizarse y pasar por progresistas -puesto que era el teatro del Imperio y su propaganda- hemos llegado a olvidarnos de su parte más positiva"[88].

Palabras no exentas de ironía y, en cierta forma, de dureza, que constituyen por sí solas el resumen de una década, y el propósito de una enmienda para el futuro.

Pese a tratarse de un proyecto en el que primaba la perfección formal, no se descuidó por ello el subrayado de ciertos contenidos que se juzgaron interesantes y con valores de

---

86 Entrevista de Angel Laborda a Francisco Nieva en ABC, 2-11-77, p. 62.

87 Entrevista de Angel Laborda a Francisco Nieva en ABC, 18-10-77, p. 71.

88 Ibidem.

actualidad:

> "La obra se escribió en vísperas de firmarse la paz de Nicea, que prometía una tregua de cincuenta años entre Esparta y Atenas, y es la primera manifestación de teatro político: incluso no creo que exista otro mejor modelo de 'teatro político': es objetivo, y a la vez estimulante; un alegato pacifista graciosamente regañón y agresivo, agresivo en favor de la concordia, pero nada profesional y superior. Un prodigio de frescura.
>
> (...)
>
> "Su atractivo reside principalmente en los episodios de arranque, de una enorme originalidad y eficacia teatral. Se descubre Aristófanes como genio insuperable y siempre moderno. Fantástico, delirante, mitificador y desmitificador... Un asombro. Es Molière e Ionesco, con un añadido lírico difícil de apreciar por la distancia que nos separa lingüística y cronológicamente de la Grecia clásica"[89].

En la misma entrevista, el director Manuel Canseco aludía a las condiciones materiales de la representación:

> "En un principio el montaje siguió la línea de lo espectacular; al ajustarnos ahora a las limitaciones de un teatro a la italiana, he querido que los 'trucos' estuvieran plenamente dentro de la mecánica teatral, sin ningún elemento exterior, para concentrarnos más en el ritmo, intentando dar un espectáculo total, casi circense, pero sin estridencias. Cuidando más la armonía de voces, colores, luces, músicas y efectos mecánicos. Es importantísima la labor de los actores, magníficamente encabezados por Julia Trujillo y Carlos Lemos".

Desde las propias páginas de ABC[90], Lorenzo López Sancho confirmó la eficacia de los puntos de vista escénicos y temáticos

---

89 Entrevista de Angel Laborda a Francisco Nieva en ABC, 2-11-77, p. 62. A este mismo respecto, cfr. la entrevista concedida a Fernando Samniego en El País, 3-11-77, p. 31: "Con una total falta de prejuicios, (Aristófanes) es un hombre que se arroga el derecho de criticar todo lo que le parece criticable, con la subjetividad de todo autor con fobias tremendas y animosidades contra individuos de su tiempo. Como teatro comprometido, su obra es una muestra excelente de compromiso de la realidad... (y) tiene el atractivo de ser un teatro político al ciento por ciento".

90 Reseña crítica en ABC, 4-11-77, "Espectáculos", p. 57.

sostenidos por Nieva y Canseco: una adecuada identificación entre las complejas políticas de pactos de la Grecia antigua y la España de la Transición (evitando las alusiones directas que hubieran convertido la comedia en "felón 'apropósito'"); la aportación a la escena española de un lenguaje dramático "novísimo, barroco, surrealista a veces, fuertemente sarcástico, que es un vigoroso equivalente del que Aristófanes, en su lejano tiempo, utilizaba para risa y gozo de sus espectadores..."; la transformación del corifeo en autor y de sus palabras sobre el personaje de Cleón en invectiva política contra el público; la interpretación, en fin, afortunadísima en tono de farsa y figurón. Incluso el desnudo de Opora (la Fecundidad) quedó convenientemente justificado como seguimiento fidedigno del original aristofanesco (de haberlo consentido la censura, ¿la crítica más tradicional habría tolerado esa fidelidad estricta sólo unos años antes?). La conclusión final del crítico madrileño era alentadora. Un montaje lejos tanto del reverencialismo de cartón-piedra, como de la deformación actualizadora sin valores estéticos:

> "Un espectáculo moderno, libre, agudo, con atinados recortes y supresiones. Una creación auténtica sobre otra creación antigua, para revitalizar ésta bellamente. Esta versión de 'La paz' es un alarde de creatividad escénica y justifica, aunque sólo sea ocasionalmente, la inexistente política teatral de estos dos años, dedicados obsesivamente, aunque no siempre, a la economía en el Ministerio. Al fin, una construcción escénica que nos inspira esperanza en el futuro".

Por lo que respecta al Centro Dramático Nacional, una noticia

de ABC[91] daba cuenta de cómo a finales de julio de 1978 una junta asesora, constituida por Francisco Nieva, Ricard Doménech y Eduardo Haro Tecglen, habían seleccionado las obras que iban a constituir la primera programación.

El teatro Bellas Artes había cerrado su cartelera de la temporada 1977-78 con el "drama sin honor" de Nieva Delirio del amor hostil o el barrio de Doña Benita (24 de enero a 11 de marzo) y con Los cuernos de Don Friolera de Valle-Inclán (11 de mayo a 11 de junio), bajo dirección respectivamente de José Osuna y de José Tamayo. Al abrir sus puertas en el otoño de 1978, lo hizo con tres títulos representativos del teatro moderno español y extranjero, modalidades a las que quedaba dedicada la sala: Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga de José María Rodríguez Méndez (21 de noviembre de 1978 a 11 de febrero de 1979), Retrato de dama con perrito de Luis Riaza (9 de marzo a 22 de abril) y Sopa de pollo con cebada de Arnold Wesker en adaptación de Ramón Gil Novales (29 de abril a 30 de junio). La dirección corrió a cargo, respectivamente, de José Luis Gómez, Miguel Narros, y Josep María Segarra y Josep Montanyés. Por su parte, desde el 1 de enero de 1978 hasta el 18 de mayo, el teatro María Guerrero había presentado de la mano de Manuel Collado y por la compañía de María José Goyanes, los esperpentos de Valle-Inclán Las galas del difunto y La hija del capitán. Su apertura en la temporada siguiente tuvo lugar una semana después que la del Bellas Artes, presentando un programación rotatoria también de tres títulos, esta vez de autores a los que -por uno u otro

---

[91] ABC, 20-7-78, "Espectáculos", p. 51.

concepto- cabía llamar "clásicos" -según nuestro criterio, sólo uno lo era-: Noche de guerra en el Museo del Prado de Rafael Alberti con dirección de Ricard Salvat (29 de noviembre a 10 de diciembre de 1978, 14 a 25 de febrero de 1979, 27 de marzo a 8 de abril y 8 a 20 de mayo); ¡Abre el ojo! de Rojas Zorrilla, en adaptación de Caballero Bonald y con dirección de Fernando Fernán-Gómez (15 de diciembre a 7 de enero, 28 de febrero a 11 de marzo, 10 a 22 de abril y 22 de mayo a 3 de junio -nº 875-) y El proceso de Franz Kafka, según dramaturgia de Peter Weiss y versión española de Francisco Iruiz y Manuel Gutiérrez Aragón, con dirección de éste último (11 de enero a 11 de febrero, 14 a 25 de marzo, 24 de abril a 6 de mayo y 5 a 30 de junio).

De ¡Abre el ojo! dijo Fernando Lázaro Carreter (Gaceta Ilustrada) en los diálogos de El espectador y la crítica de 1978[92]:

> "'Abre el ojo' no es un texto clásico, sino uno más -graciosos a ratos, buen documento costumbrista siempre- entre los compuestos en su siglo. Pero su reposición obedece sin duda, a estas creencias: a) Debe representarse teatro clásico, entendiendo por tal lo que en el XVII vino a partir de Lope. b) Estamos hartos de tanto 'Alcalde', de tanto 'Peribáñez', de tanto 'García del Castañar'... c) Conviene buscar textos que, sin ser manidos, 'digan algo' al público actual. ¿Qué gusta hoy? Se sospecha que la frivolidad, la intrascendencia... Ahí está 'Abre el ojo', oculto en los polvorientos rincones del olvido".

Se trata, en efecto, de una comedia ligera, con un leve apunte de caracteres y un juego amoroso en el que participan con igual protagonismo hombres y mujeres. Obra de importancia menor en la

---

92 Francisco Alvaro, ~~El espectador y la crítica (El teatro en España en 1978)~~. Valladolid, ed. del autor, 1979; pp. 125 a 129. Todos los textos citados tienen esta procedencia.

producción de su autor, Fernán-Gómez la concibió fundamentalmente como un divertimento escénico en el que se primaron "la gesticulación y la intención caricaturesca de los ocho personajes principales" (Adolfo Prego en Blanco y Negro) sobre la cadencia del verso. Sobre el particular escribió Eduardo García Rico (Pueblo):

> "Perfecta la operación de Fernán-Gómez, uno de los primeros del teatro español de este tiempo, con la muy certera ayuda de Caballero Bonald. Sabe Fernán-Gómez que una obra en verso resulta difícil para nuestros actores. en consecuencia, trata de destruir el verso -sin conseguirlo siempre-, trivializar la medida, el acento, disminuir sus valores en beneficio de su eficacia. Y para ello cuenta con los excelentes colaboradores, actrices y actores, que se acaban de citar".

El resultado final para Angel Fernández Santos (Diario 16) fue, sin embargo, bueno:

> "Fernán-Gómez es un profesional dueño de una vasta experiencia. Y su profesionalidad radica no sólo en que la posee, sino más aún en que sabe transmitirla y compartirla con quienes trabajan con él. Y así, este 'Abre el ojo', que se queda en una comedia tibia y no especialmente afortunada, resulta ser ahora el menos pretencioso y más imaginativo y moralmente alto trabajo de cuantos hasta ahora ha emprendido el Centro Dramático Nacional".

Se trató en definitiva de un experimento interesante y esperanzador (a cuyo éxito contribuyó una política de precios bajos y asequibles). Si el comienzo y buena parte de la década de los setenta habían marcado una cada vez más pronunciada decadencia en la estima y en la representación de los clásicos, las dos últimas temporadas, 1977-78 y 1978-79, suponían un cambio

de panorama (para el teatro clásico y para el teatro en general), con una nueva y decidida intervención del estado, abocada ya la empresa privada a una suerte de precariedad constante. En el decenio que se abría, diversos hitos jalonaban un camino de franca recuperación: la continuidad de los clásicos en la programación del Centro Dramático Nacional, la reapertura del Español, el tercer centenario de Calderón, el cultivo de los clásicos por agrupaciones independientes y vocacionales, la pujanza de los Festivales de Almagro y el nacimiento y consolidación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

4.4 LAS CIFRAS DEL TEATRO REPRESENTADO

Contamos con varias recensiones del teatro visto en España durante la década de los años sesenta. Ninguna de ellas está completa. Montajes documentados en una no aparecen en otra y viceversa. La más exhaustiva de todas -la conservada por el Equipo de Investigación Teatral del C.S.I.C.- ni siquiera se refiere al total de la nación: se circunscribe a la capital y a la cercana localidad de San Lorenzo de El Escorial. El carácter provisional de las cifras y porcentajes ofrecidos en los dos capítulos anteriores se confirma, pues, en el presente. A falta de una catalogación que nos dé cuenta de todo el teatro puesto en escena en los períodos de tiempo estudiados, cualquier indicación numérica sólo puede tener un valor meramente orientativo de la relación entre los tipos de teatro aquí tratados y el número total de los espectáculos representados.

Hemos agrupado los datos de que disponemos en columnas. En la primera consta el número de montajes catalogados por Federico Carlos Sáinz de Robles para el conjunto de España en los apéndices de Teatro Español; los montajes representados en Madrid se expresan al lado entre paréntesis. En la segunda columna se recogen los datos tomados de la sección "Cartelera Teatral" publicada por la revista Segismundo[93]; están referidos también a todo el país; los montajes estrenados en Madrid figuran entre paréntesis. La tercera columna expresa el número de montajes habidos sólo en la capital según los archivos del Equipo del C.S.I.C.. La cuarta y última recoge el número de montajes de teatro antiguo, medieval y clásico según nuestra propia catalogación que tuvieron lugar en toda España; los que en algún momento de su vida escénica pasaron por Madrid, se expresan así mismo entre paréntesis:

TEMPORADA	1	2	3	4
1959-1960	269 (60)	-	206[94]	25 (14)
1960-1961	225 (61)	-	268	29 (19)
1961	-	-	-	5 (1)
1961-1962	228 (66)	-	253	44 (27)
1962-1963	194 (59)	-	273	44 (26)
1963	-	-	-	2
1963-1964	206 (92)	-	190	29 (14)
1964-1965	126 (87)	-	174	32 (12)

[93] Véase Referencias Bibliográficas (I.Fuentes).

[94] Sólo entre enero y agosto de 1960.

1965-1966	70 (28)	169 (73)	171	20 (12)
1966	-	-	-	1
1966-1967	65 (37)	149 (69)	167	21 (12)
1967	-	-	-	1
1967-1968	120 (46)	146 (58)	130	26 (12)
1968-1969	160 (59)	136 (59)	137	30 (11)

Renunciamos a establecer cualquier tipo de porcentaje. La desproporción entre los montajes madrileños registrados por Sáinz de Robles o Segismundo y los documentados por el Equipo de Investigación Teatral lo impide, a la vez que demuestra la precariedad y parcialidad de las recensiones con que actualmente contamos (y lo siempre provisional de nuestras conclusiones en este aspecto). Con todas las reservas necesarias, sí es posible, sin embargo, intentar un breve comentario de las cifras disponibles.

Lo que más llama la atención es, sin duda, el descenso del número de montajes catalogados a lo largo de la década. La tendencia es común para todas las fuentes consultadas. De los 269 montajes recogidos por Sáinz de Robles en la temporada 1959-60, se pasa a los 65 en la de 1966-67, con una clara recuperación en las dos temporadas siguientes (falta saber si tal recuperación se debe a un incremento real de montajes o a un mejor sistema de documentación). Para la escena madrileña en particular, el panorama es semejante: los 268 montajes de la temporada 1960-61 quedan reducidos sólo ocho años más tarde a 137, según lo expuesto en la tercera columna. La representación de los clásicos se mantiene, sin embargo, muy estable. Oscila entre los veinte

y los treinta montajes por temporada, con dos alzas significativas en las temporadas 1961-62 y 1962-63 (cuarenta y cuatro montajes): las del centenario de Lope de Vega. Por contra, las temporadas 1963-64 y 1964-65 no parecen notar en sus cómputos finales el de Shakespeare. Se mantiene, así mismo, la estabilidad en el número de clásicos que pasaron por los escenarios madrileños, entre diez y veinte por temporada, salvo en el caso ya mencionado del centenario de Lope (veintisiete montajes en 1961-62 y veintiséis en 1962-63). En total, y resumiendo, 309 montajes a lo largo de la década sobre textos clásicos y medievales, lo que en términos absolutos supone un aumento apreciable con respecto a la anterior (236).

La lista de autores mantiene unos nombres inamovibles en todo el decenio. Básicamente, y excepción hecha de apariciones esporádicas (cuando no anecdóticas sin más), coincide con la de la década anterior: veinticinco autores españoles -seis más que en el período anterior- (anónimos, Calderón de la Barca, Guillén de Castro, Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan del Encina, Lucas Fernández, Fernández de Heredia, el infante Don Juan Manuel, Gómez Manrique, Martínez de Toledo, Joanot Martorell, Agustín Moreto, Quevedo, Quiñones de Benavente, Fernando de Rojas, Rojas Zorrilla, Lope de Rueda, Juan Ruiz, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Torres Naharro, José de Valdivieso, Lope de Vega, Vélez de Guevara y Gil Vicente), con un total de ciento dieciocho títulos (incluyendo dramaturgias sobre varios autores); diez autores de la Antigüedad bíblica y greco-latina (Salomón, Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro,

Plauto, Terencio y Séneca), con veintiocho títulos puestos en escena; y nueve autores europeos de los siglos medios al XVII (anónimos, Corneille, Moliére, Rabelais, Racine, Shakespeare, Todi, Razzi y Ruzante), con treinta y cinco títulos (incluyendo así mismo las dramaturgias sobre textos de varios autores). Sólo Calderón de la Barca y Lope de Vega estuvieron presentes en todas las temporadas. Shakespeare y Cervantes faltaron a su cita con los espectadores sólo en las de 1960-61 y 1965-66, respectivamente. Al igual que en la temporada anterior, no nos consta que ningún título (en el mismo o en diferente montaje) se haya repetido en las carteleras españolas a lo largo de toda la década. Aquellos que tuvieron por parte de directores e intérpretes una mayor atención y dedicación, fueron también casi los mismos que en el decenio anterior: El caballero de Olmedo (seis montajes), la Medea de Eurípides (cinco montajes), las dramaturgias sobre el cuento oriental Aladino y la lámpara maravillosa (cinco montajes), las del Libro de Buen Amor (cinco montajes), La vida es sueño (cinco montajes), El alcalde de Zalamea (otros cinco), el entremés Los habladores atribuido a Cervantes (cinco), Hamlet (cinco), el Auto de la Pasión de Lucas Fernández (cinco), La Celestina (cuatro), El avaro (cuatro), Julio César (cuatro), Otelo (cuatro), etc. Así mismo, aunque de manera, más moderada, persistió el efecto de inducción o imitación de unos montajes sobre otros. Lo prueban las dramaturgias sobre el Libro de Buen Amor, los distintos montajes de La Celestina o los títulos lopianos puestos en escena con motivo del centenario (El caballero de Olmedo es tal vez el mejor ejemplo).

En lo que respecta a los géneros representados, la década de los sesenta muestra una inclinación indubitable hacia la comedia barroca española. Es la forma dramática predominante en todas las temporadas (con la excepción de la de 1963-64, tal vez el único dato en que se deja sentir el centenario de Shakespeare). Otras notas que habría que tener en cuenta son: 1ª) la presencia destacada de obras y dramaturgias de teatro medieval (sólo ausentes en la temporada 1960-61), debida sobre todo a los ciclos de Barcelona y a los Festivales de Hita; 2ª) el más que notable descenso del número de autos sacramentales representados (borrados de las carteleras durante las temporadas 1963-64, 1964-65 y 1968-69), lo que indicaba un profundo cambio en las costumbres teatrales y en la sensibilidad receptora del público con respecto a los años cincuenta, en los que -recordamos- el auto se convirtió en género teatral casi emblemático; 3ª) la presencia en todas las temporadas de piezas breves del barroco español, firmadas en la mayor parte de los casos por Cervantes y Lope de Rueda, y realizadas muchas de ellas por grupos independientes y experimentales; 4ª) la abundancia de piezas españolas del siglo XVI, incluyendo La Celestina y las comedias de Cervantes, presentes en número variable en todas las temporadas (excepción hecha de las de 1961-62 y 1963-64); 5ª) la continuidad en la escenificación de clásicos griegos antiguos (durante todas las temporadas), franceses (sólo ausentes en 1963-64) e ingleses (es decir, Shakespeare, a quien sólo se dejó de representar en el período 1960-61 -como ya dijimos-); y 6ª) la escasez de teatro latino y de teatro italiano, reducido el primero a los nombres siempre presentes de Plauto, Terencio y

Séneca, el segundo a las apariciones anecdóticas de autores cuando menos exóticos en la escena española (Todi, Razzi y, en menor medida, Ruzante).

Varias son también las conclusiones que cabe extraer de la lista de compañías e intérpretes. Llama en primer lugar la atención el papel jugado por compañías privadas y por grupos experimentales e independientes en la difusión del teatro clásico y medieval. Su acción fue continua a lo largo de toda la década y en términos absolutos el número de sus montajes fue mayor que el debido a las compañías nacionales. Hubo, sin embargo, una diferencia cualitativa: la programación del Teatro Español de Madrid seguía marcando unas pautas. Los montajes habidos en el primer coliseo de la capital mantuvieron entre la crítica, la prensa o el público su carácter de acontecimientos de la temporada, de montajes más o menos "ejemplares" (utilizando -con reservas- la expresión con que a los mismos nos referíamos en el capítulo anterior). A ellos se les dedicó la mayor atención y, con mucha frecuencia, reunieron en torno a sí a los profesionales de mayor valía y renombre.

La Compañía "Lope de Vega" prosiguió, siempre bajo dirección de José Tamayo, su trabajo con los clásicos. El número de sus realizaciones fue, no obstante, menor que en la década anterior. Entre las inquietudes de Tamayo comenzaban a aparecer los autores contemporáneos y las empresas de teatro musical[95]. Se estrenaba a Casona y a finales de la década se preparaba ya el regreso de

---

[95] El 18 de agosto de 1966, en la Plaza Mayor de Madrid y en el marco de los Festivales de España de ese año, se representaba por vez primera la Antología de la Zarzuela, a cargo de la Compañía Lírica "Amadeo Vives". La dirección musical corrió a cargo de José Perera, la coreografía fue de Alberto Lorca, la escenografía de Burmann y el vestuario de Emilio Burgos, Cortezo y Oliva.

Valle-Inclán a la escena española. Es precisamente en la temporada 1968-69 cuando la Compañía desaparece de nuestra lista de intérpretes de los clásicos.

Dos últimos fenómenos pueden destacarse en relación con los ejecutantes de los montajes documentados: la presencia de compañías extranjeras actuando en España (y en los géneros estudiados) durante todo el decenio y la paulatina desaparición de la actividad de los T.E.U. al tiempo que se consolida la labor de los grupos experimentales, independientes y vocacionales.

Por lo que se refiere a la distribución geográfica de las representaciones, sólo Madrid y Barcelona contaron con autores clásicos y medievales en todas las temporadas. Por la capital pasaron un total de ciento sesenta espectáculos: sesenta y dos lo hicieron en los teatros nacionales Español y María Guerrero (más otros once en locales diversos ligados a la Administración del Estado); treinta y tres se dieron en locales privados (más otros cinco en el Ateneo de Madrid); diecinueve tuvieron lugar al aire libre; trece fueron funciones escolares; nueve se pusieron en escena en facultades y colegios universitarios. En la provincia de Madrid sólo Alcalá de Henares y San Lorenzo de El Escorial (un montaje en cada localidad) contaron con la presencia de teatro clásico.

Barcelona fue, sin duda, el otro gran centro dramático de la nación, compartiendo con Madrid algunos de los montajes más costosos y espectaculares vistos durante la década (así, por ejemplo, el Pedro de Urdemalas de Enrique Ortenbach -números 621 y 659). Un total de ochenta y cuatro espectáculos tuvieron, en fin, como escenario la capital catalana. Fuera de estos dos

núcleos la distribución del teatro clásico y medieval fue muy desigual: muchos lugares, pero con muy pocos montajes, la mayor parte de los cuales representados con ocasión de fiestas patronales y festivales dramáticos. Cabe destacar el caso de Málaga, ciudad en la que la existencia de un ciclo de teatro greco-latino propició cuando menos la continuidad de una oferta hasta la temporada 1967-68 (diecisiete montajes en total). En el resto de las localidades españolas la aparición de los tipos de teatro estudiados fue mucho menos frecuente: once montajes tuvieron lugar en Valladolid; diez en Almagro (Ciudad Real); ocho en Hita (Guadalajara); tres en Algeciras (Cádiz), Córdoba, Mérida (Badajoz) y Sevilla; dos en Castelldefells (Barcelona), La Línea de la Concepción (Cádiz), Murcia, Puertollano (Ciudad Real), Pontevedra, San Roque (Cádiz), Santa Cruz de Tenerife, Santiago de Compostela (La Coruña), Toledo y Vigo (Pontevedra); y finalmente uno en Ceuta, Ciudad Real, Fuente Obejuna (Córdoba), Granada, Horta (Barcelona), Hospitalet de Llobregat (Barcelona), Huesca, Lérida, Melilla, Nájera (Logroño), Olesa de Montserrat (Barcelona), Palencia, San Cugat del Vallés (Barcelona), San Sebastián, Valencia y Zaragoza.

Los problemas de catalogación de los que hablábamos para la década de los años sesenta se repiten en la de los setenta, con el agravante de que las recensiones existentes añaden, sobre el ser incompletas, el inconveniente de no abarcar todas las temporadas. Sólo contamos con datos parciales referidos a la primera mitad del decenio. Los exponemos también en cuatro columnas: la primera recoge los montajes reunidos por Sáinz de

Robles en los últimos tres tomos de Teatro Español (entre paréntesis figuran los representados en Madrid); la segunda, los aparecidos en las carteleras de Segismundo hasta la temporada 1972-73 (entre paréntesis también, los representados en Madrid); la tercera, los reunidos en los archivos del Equipo de Investigación Teatral del C.S.I.C. (referidos sólo a la capital y a la cercana localidad de San Lorenzo de El Escorial); la cuarta, los montajes de teatro clásico y medieval recogidos en nuestra propia catalogación (los escenificados en Madrid, así mismo entre paréntesis). En esta ocasión, la posibilidad de establecer algún tipo de porcentaje indicativo es, claro está, nula:

TEMPORADA	1	2	3	4
1969-1970	187 (78)	240 (119)	48[96]	51 (21)
1970	-	-	-	4 (1)
1970-1971	190 (79)	210 (115)	-	32 (20)
1971	-	-	-	2
1971-1972	227 (96)	225 (95)	-	20 (15)
1972	-	-	-	1
1972-1973	-	210 (87)	-	24 (10)
1973-1974	-	-	-	22 (10)
1974	-	-	-	2 (1)
1974-1975	-	-	-	19 (9)
1975-1976	-	-	-	11 (3)
1976	-	-	-	2

[96] Sólo entre septiembre y noviembre de 1969.

1976-1977	-	-	-	14 (5)
1977	-	-	-	2
1977-1978	-	-	168[97]	12 (8)
1978-1979	-	-	229	22 (12)

Muy difícil resulta comentar los escasos datos aportados por las columnas primera y segunda. Con reservas acerca de la representatividad de las cifras recogidas, sólo cabe apuntar un cierto incremento de la actividad teatral general en el conjunto del país, impresión que, además, viene avalada por la lectura de los comentarios y reseñas de los tomos de El espectador y la crítica correspondientes a esos años. Sin embargo, sí puede afirmarse con seguridad que el lento declive del teatro clásico y medieval iniciado en la década anterior se agudiza en esta. El alto número de montajes documentados en la temporada 1969-70 (cincuenta y uno, debido a la coincidencia en cartel de varias piezas de Calderón, Cervantes y Lope de Vega, por encima del número habitual en la época) no oculta el hecho de que en las temporadas habidas entre 1974 y 1978 no se alcance nunca la veintena de espectáculos en todo el país. Por lo que atañe a Madrid, esa crisis de representaciones tuvo su mejor ejemplo en la temporada 1975-76, cuando sólo tres de los once montajes documentados pasaron en algún momento de su vida escénica por las tablas de la capital. Sin duda alguna, el incendio del teatro Español (19 de octubre de 1975) contribuyó poderosamente a semejante descenso. En resumen: 240 montajes de teatro clásico

[97] De enero a agosto de 1978.

y medieval (el mismo nivel que veinte años atrás), 115 de ellos en Madrid. Sólo las cifras de la última temporada de la década (1978-79, veintidós montajes -doce en Madrid-) parecen indicar un lento camino de recuperación, por lo menos cuantitativa.

La nómina de autores que presentamos para los años setenta, de acuerdo con los datos de nuestra catalogación, no muestra cambios significativos con respecto a la de la década anterior. Agrupándolos según los tipos de teatro estudiados podemos contar con veintisiete autores españoles (paradójicamente dos más que en la década anterior: anónimos, Francisco de Avila, Calderón de la Barca, Cervantes, Francisco Delicado, Juan del Encina, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Joanot Martorell, Martínez de Toledo, fr. Iñigo de Mendoza, fr. Antonio Montesinos, Agustín Moreto, Quevedo, Quiñones de Benavente, Rodríguez de Montalbo, Fernando de Rojas, Rojas Zorrilla, Lope de Rueda, Juan Ruiz, Ruiz de Alarcón, Timoneda, Tirso de Molina, Torrejón de Velasco, Torres Naharro, Lope de Vega y Vélez de Guevara) con un total de 105 títulos (algunos menos que en el cómputo anterior aun incluyendo las dramaturgias sobre textos de varios autores); diez autores de la Antigüedad greco-latina (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro, Platón, Jenofonte, Diógenes Larcio, Plauto y Séneca) -más los textos bíblicos como fuente de inspiración dramatúrgica-, con un total de veintitrés títulos distintos puestos en escena; y finalmente una ligera inflación de autores europeos de la Edad Media al siglo XVII, muchos de ellos ni siquiera autores dramáticos (anónimos, Abelardo y Eloísa, Ludovico Ariosto, Boccaccio, Corneille, John Ford, Jonson,

Marlowe, Molière, Middleton y Rowley, Petrarca, Ruzante y Shakespeare), cuya presencia se explica -ante todo- por la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración escénica que muchos grupos y compañías emprendieron en la época de crisis de los grandes nombres; contando siempre las dramaturgias compuestas sobre textos de varios autores, el número total de títulos representados de este último grupo es de cuarenta y cuatro.

Sólo Shakespeare mantuvo su nombre en cartelera durante todas las temporadas. Por contra Lope de Vega y Calderón, los autores emblemáticos por excelencia del clasicismo dramático español, fueron los más castigados. Con excepción de las temporadas 1969-70 y 1970-71, la presencia de Lope es muy irregular en todo el período, no apareciendo ningún título suyo durante las temporadas 1972-73 ni 1977-78. El caso de Calderón es, si se quiere, aún más significativo, por cuanto su obra fue ampliamente cultivada en escena veinte años atrás: entre La vida es sueño de Pablo Villamar (Madrid, 18 de enero de 1973 -nº 758-) y La vida es sueño de José Tamayo (Bellas Artes de Madrid, 13 de junio de 1976 -nº 824-) median tres años y medio en que -según nuestros datos- Calderón es un perfecto desconocido para la escena española. Otros autores que hasta estos momentos habían mantenido así mismo una presencia relativamente frecuente en programas y carteles conocen también períodos de sequía: nada se sabe de Cervantes en la temporada 1976-77, ni de Molière en las de 1975-76, 1977-78 y 1978-79; Lope de Rueda está, finalmente, ausente en las de 1972-73 y 1976-77. Tampoco existen títulos emblemáticos y aquellos que en décadas anteriores habían conocido montajes muy seguidos unos de otros, languidecieron en la presente: El alcalde

de Zalamea sólo se representó en una ocasión, en la temporada 1976-77. Las obras dramáticas más veces puestas en escena fueron: La vida es sueño (nueve montajes), La fierecilla domada (seis), las dramaturgias sobre el Quijote (cinco), Tartufo (cinco) y las dramaturgias sobre el Libro de Buen Amor (cuatro).

La distribución de los montajes según los géneros dramáticos muestra unas características propias, distintas de las de la década anterior: 1ª) la comedia barroca -que sigue siendo, en efecto, el género predominante en el período- acusa, sin embargo, una larga etapa de postración entre 1971 y 1978 -durante la temporada 1971-72 no se llegó a representar ninguna-; 2ª) la presencia de obras cortas es así mismo continua, salvo el paréntesis de 1976-77; fueron representadas con mayor frecuencia en las dos primeras temporadas; 3ª) fuerte descenso del teatro español del siglo XVI; 4ª) abundancia de dramaturgias sobre textos de varios autores, especialmente los no dramáticos; 5ª) estabilidad en el número de clásicos griegos, franceses e ingleses y en las dramaturgias sobre textos medievales; y 6ª) representación poco más que anecdótica de autos sacramentales, clásicos latinos y autores italianos.

Por lo que se refiere a compañías e intérpretes varios son también los puntos que conviene tener en cuenta: 1º) la desaparición definitiva de los T.E.U.; 2º) la escasa actividad en el campo de los clásicos de las compañías nacionales -sin un sólo montaje atribuible en la temporada 1977-78-; 3º) el gran número de montajes debidos, por contra, a compañías privadas, entre las que mantiene su labor con los clásicos la "Lope de Vega"; la actividad de los grupos independientes y de cámara y

ensayo es, sin embargo, menor que en el decenio anterior; y 4º) se mantiene la presencia de compañías extranjeras, que únicamente faltaron a su cita con el público español en las temporadas 1973-74 y 1978-79.

En lo que atañe, finalmente, a la distribución geográfica de los montajes, la década presenta un rasgo cuando menos curioso o llamativo: con respecto a todas las épocas anteriores fueron muchas más las localidades que presenciaron teatro clásico o medieval en ésta; sin embargo, con la excepción de Barcelona (ya habitual), de Valladolid, de Almagro y de Mérida, el número de montajes en esas poblaciones fue siempre muy escaso, uno, dos o tres a lo máximo en toda la década. En Madrid ya adelantábamos que habían tenido lugar ciento quince espectáculos. Cuarenta y dos se ofrecieron en salas comerciales, treinta y nueve en salas públicas (incluyendo teatros nacionales y municipales), quince en locales culturales, Ateneo e iglesias, nueve en centros escolares, cuatro en facultades y colegios universitarios, dos al aire libre, otras dos en instalaciones deportivas y otras dos más en locales privados no comerciales. Fuera de la capital, las cifras revelan que la representación del teatro clásico y medieval en España fue, durante los años setenta, un fenómeno de amplia difusión geográfica, pero sin ningún tipo de infraestructura permanente: cincuenta y un montajes tuvieron lugar en Barcelona; diecinueve en Valladolid; diecisiete en Almagro (Ciudad Real); siete en Mérida (Badajoz); seis en Valencia; cinco en Albacete; cuatro en Hospitalet de Llobregat (Barcelona), Murcia, San Sebastián y Toledo; tres en Avila, Salamanca, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Tarragona y

Vitoria; dos en Alcalá de Henares (Madrid), Bilbao, Cabezón de la Sal (Santander), Málaga, Melilla, Novelda (Alicante), Puerto de Santa María (Cádiz), Sevilla, Sitges (Barcelona), Torrelavega (Santander), Torrijos (Toledo) y Zaragoza; y uno en Abarán (Murcia), Alcázar de San Juan (Ciudad Real), Alhama de Murcia (Murcia), Almansa (Albacete), Argamasilla de Alba (Ciudad Real), Baracaldo (Vizcaya), Benidorm (Alicante), La Carolina (Jaén), Ceuta, Ciudadela (Menorca), Covarrubias (Burgos), Elche (Alicante), Guadalajara, Hita (Guadalajara), Huelva, Medinaceli (Soria), Mieres (Asturias), Palencia, Las Palmas de Gran Canaria, Pedro Muñoz (Ciudad Real), Peñíscola (Castellón), Pontevedra, Sabadell (Barcelona), Saelices (Cuenca), San Esteban de Gormaz (Soria), San Justo Desvern (Barcelona), Segovia, Tarrasa (Barcelona), Toro (Zamora), Vigo (Pontevedra), Villarobledo (Albacete), Vinaroz (Castellón) y Yecla (Murcia). A la espera quedaba la enorme proliferación de festivales que caracterizará a la década entrante.

ABRIR CAPÍTULO V TOMO I