



JUAN JOSÉ GRANDA MARÍN

Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX

1. Antecedentes y consideraciones generales

Antes de entrar en los pormenores de la evolución en la técnica de la interpretación del verso de Calderón de la Barca en el siglo XX, conviene recordar antecedentes del siglo anterior, así como normas, puntos de vista y aspectos generales que nos procuren referentes y nos sitúen en el contexto de las razones que conducen a la progresiva desestabilización y posterior recuperación del verso en la escena española en el siglo analizado.

Todos las épocas y sus correspondiente heraldos generacionales han proclamado que las manifestaciones artísticas y culturales expresadas por las generaciones inmediatamente anteriores representan algo caduco e inapropiado para las necesidades del momento actual. Por esto en cuanto a la declamación o el arte y la técnica de interpretar de los actores hasta mediados del siglo XX, los puntos de vista han sido siempre muy diversos y contradictorios. No sólo ha dejado de ser eficaz el modo de interpretar de la generación anterior si no que no se llega a un acuerdo en cómo hay que hacerlo. Esta controversia se acentúa con la entrada del siglo XX y la pérdida progresiva de la costumbre de dialogar en verso. No obstante lo anterior, yo diría que los sistemas y las formas de trabajar de los cómicos han evolucionado en los tres últimos siglos de manera vertical y

horizontal. Verticalmente hacia la naturalidad, la convención de la naturalidad en el teatro. Horizontalmente en el sentido de que todos los períodos estéticos han perseguido lo mismo: la redención de sus postulados por medio de la expresión poética que confirme con verosimilitud, que el artificio artístico tiene un sentido y un fin, y que si éste se cumple son válidos todos los medios. Siempre, claro está, que se reconozca el valor del término artificio y pueda ser compartido por el resto, de lo contrario sólo se producirá confusión y descalificaciones.

Las aportaciones sobre el arte de interpretar y las condiciones que permanecen inalteradas a través del tiempo podemos recogerlas de Cervantes(1), Lope de Vega(2), Shakespeare(3), Diderot(4), Talma(5), Máiquez(6), Lessing(7), Romea(8), por citar sólo a los más relevantes desde el siglo XVII al XIX, y deberemos reconocer que hasta [80] los más recientes teóricos, profesionales y estudiosos en general del teatro en el entorno europeo, coinciden en los aspectos esenciales del arte de interpretar: la capacidad del intérprete para hacernos creer que lo que presenciamos es un comportamiento posible. La forma de expresar el pensamiento por medio de la palabra debe ser clara, flexible, rica, emotiva y convincente. El comportamiento y apariencia física debe ajustarse y proyectar el carácter que se propone encarnar. Todos estos son rasgos de horizontalidad histórica y estética, ya que no existen opiniones a lo largo de los tiempos y las culturas europeas que no hayan proclamado estas cualidades como imprescindibles para ser comediante.

Igualmente, desde Cervantes hasta nuestros días, la aspiración de naturalidad, entendida ésta como espejo del comportamiento humano, no ha dejado de ser pretendida en todo momento. En la actualidad la naturalidad ha alcanzado cotas que nos sitúan ante una verdadera paradoja. Tan natural se ha llegado a ser que se han mezclado la vida y el arte de tal manera que se hace difícil encontrar el objeto poético. El hecho real, cotidiano o no, presentado por los medios de comunicación llega a tomar tal magnitud y repercusión social que usurpa y desplaza al naturalismo de cualquier especie que nos propongamos utilizar en nuestra expresión. En este sentido la verticalidad seguirá ascendiendo si no surgen algunas normas o postulados de sentido artístico que establezcan unos modelos de referencia, unos parámetros sobre los cuales poder evaluar y juzgar nuestras preferencias en lo artístico en el mundo del teatro, hasta alcanzar estadios de verdadera paranoia.

Esta reflexión debe servir para cuestionar y propiciar el debate sobre el sentido y la importancia que Calderón puede tener en su cuarto centenario, atendiendo a la atención que le ha dedicado el siglo XX, así como el modo en que han evolucionado las escuelas de interpretación del teatro en verso, y en qué situación y contexto se puede plantear el futuro del verso en los albores del siglo XXI.

2. Una escuela de maestros y la pedagógica institucionalizada

Isidoro Máiquez se encuentra en un punto de mira histórico inmejorable para que nos preguntemos qué ha sucedido con las técnicas de interpretación del verso desde su época hasta finales del siglo XIX, y de

qué modo las generaciones de actores que han transitado el siglo XX se han acercado o alejado de dichas técnicas. De Máiquez se cuentan innumerables anécdotas de su proceder en el escenario y fuera de él que han sido recogidas por sus biógrafos con profusión(9). Comprometido políticamente con su tiempo, lo fue también con las innovaciones que el mundo de la interpretación de su tiempo necesitaba. Se habla de su esfuerzo constante por conducir el gusto del público hacia una naturalidad en la interpretación, a la que no estaban acostumbrados en los teatros españoles de las postrimerías del siglo XVIII. Se trataba de descender el volumen de la emisión (gritar menos), para ganar en matices expresivos y cercanía al comportamiento de los personajes que se pretendía representar. Estas costumbres hacen referencia a un público popular de corrales y teatro de plaza abierta. Ese deseo de naturalidad e intimidad y riqueza expresiva se producía en paralelo a la reforma de los espacios teatrales. El coliseo como arquitectura teatral irá recogiendo y concentrando la atención del público en la acción dramática, y en consecuencia sobre la interpretación. La iluminación evolucionará en su precariedad para conseguir ese objetivo. [81]

Muy poco tiempo después de la muerte de Máiquez algunos de sus discípulos, entre ellos Carlos Latorre(10), serán parte integrante del nuevo concepto de la enseñanza con la fundación del Conservatorio de Declamación de Madrid en 1831, y el paso de la enseñanza en el taller de la escena a la enseñanza institucionalizada. La novedad de la creación de una academia para el actor, o mejor dicho para el arte de la declamación, pertenecía al siglo anterior, y estuvo claramente expuesta por Jovellanos en su Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España(11). En este tratado ya se definían las líneas a seguir en cuanto a la institucionalización de la enseñanza del teatro.

Y este es el momento en que conviene reseñar otro de los aspectos que se plantean como tangenciales pero decisivos en la permanencia y transmisión de las técnicas profesionales. Todo el teatro romántico y los actores que han contribuido a su expresión, grandeza y decadencia han tenido que ver en la cuestión de la enseñanza. También es antiguo el debate de la formación de los profesionales de la escena. Para la mayoría la mejor escuela estaba en las propias tablas, mientras que algunos, los ilustrados, pensaban que se precisaba de una formación general suficiente y de una preparación técnica previa necesaria. Como he dicho, este asunto es de vital importancia en el devenir de la historia de nuestro teatro en verso y afectará inevitablemente a la cuestión del cómo interpretar el verso en general y el de Calderón en particular, en el siglo XX.

Se hace necesario conocer estos aspectos para comprender lo que pasará en nuestros escenarios con una querrela que dura desde hace tanto tiempo. Recordemos que Jovellanos ya lo planteaba, en su memoria antes citada, en 1785, y que Mariano José de Larra, Fíguro, en uno de sus artículos fechado en marzo de 1833(12), trazó una escena demoledora del sentir de su época en lo relacionado con la enseñanza de los cómicos. Esto se verá contrastado con las opiniones de fin de siglo, donde Enrique Funes(13) y José Yxart(14), cuestionan el sentido y la eficacia de las escuelas (Conservatorios), por considerar que eran nocivas para el

desarrollo del arte, debido a lo caduco de sus enseñanzas.

Este planteamiento de la necesidad o no de las escuelas se ha extendido hasta nuestros días, donde se ha polarizado en extremo la cuestión. Existen aquellos que creen con fe ciega que una determinada escuela les puede proporcionar la capacidad de ser todo lo artistas que ellos sueñan poder ser, y aquellos otros que piensan que no es necesario adquirir formación en una escuela, sino en las tablas, los platós o los rodajes; es decir, en la propia práctica. Afortunadamente para el arte del teatro, se produce una tercera tendencia que piensa y actúa creyendo que las escuelas son necesarias y que en ellas no se producen milagros; que la práctica profesional constituye esa otra segunda escuela que toda carrera necesita y que con un poco de suerte y mucho esfuerzo, representará la fuente de técnica e inspiración constante a lo largo de nuestra vida artística.

De la escuela práctica de Isidoro Máiquez, y por medio de sus discípulos del Conservatorio, llegará la esencia de su modo de entender la interpretación a Julián Romea, que pasando el tiempo será profesor del mismo Conservatorio donde estudió y escribirá un manual de declamación(15), creando de este modo escuela desde el punto de vista institucional. Su mujer, Matilde Díez(16), seguirá esta línea pedagógica en sus clases del Conservatorio junto con Teodora Lamadrid(17). En la escena, y estrechamente vinculados a las técnicas y modos del Conservatorio, los actores [82] Mariano Fernández(18), Rafael y Ricardo Calvo(19), Antonio Vico(20) y Elisa Boldún(21), compañeros en la escena de las actrices antes mencionadas y representando su relevo generacional, constituyen la escuela de la declamación práctica de la escena romántica. Antonio Vico fue además profesor del Conservatorio, aunque según Enrique Funes(22) no debió de acudir mucho a impartir docencia.

Las generaciones posteriores, con las que arrancará el siglo XX, son compañeras y discípulas de estos actores, maestros en las tablas y en la academia. Serán los encargados de la revisión de las técnicas de la interpretación del verso para adaptarse a los nuevos gustos y tendencias, sobre todo la naturalista, y al empleo sistemático de la prosa como forma más en consonancia con las doctrinas del naturalismo y demás movimientos que se cocinan en el último tercio del siglo XIX. Entre estos maestros se encuentran Emilio Mario, María Tubau, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Emilio Thuiller.

La Escuela romántica se refleja en el teatro áureo como una recuperación y proyección de los principios estéticos y artísticos del sentir romántico, y Calderón es uno de los autores cuyo reconocimiento va a ser más estimable a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Esto tendrá que ver con el esfuerzo de recuperación y limpieza que el escritor, dramaturgo y académico Juan Eugenio de Harzenbuch(23), realiza junto con otros académicos y eruditos, en la publicación de varios tomos de la Biblioteca de Autores Españoles, y no olvidemos la relación y el reflejo que los poetas e intelectuales de centroeuropa producen en nuestro entorno al redescubrimos, especialmente en Alemania, la obra de Calderón. El caso es que, especialmente, dos títulos de Calderón se convierten en parte indispensable del repertorio de las compañías de prestigio en los escenarios españoles de mitad del siglo XIX. Se trata de La vida es sueño

y de El alcalde de Zalamea. Todo actor y actriz que quería revalidar su buen hacer y decir, pasaba en algún momento de su carrera por La vida es sueño. Igualmente, todo actor de prestigio al caer sobre él la edad y la experiencia, utilizaba su Beneficio(24) para demostrar su capacidad y arte en la figura de Pedro Crespo en El alcalde de Zalamea. Rafael Calvo incluyó siempre en su repertorio La vida es sueño.

¿Qué heredan en los inicios del siglo XX los encargados de continuar con la tradición renovada del arte de declamar en verso desde la perspectiva de la técnica? Luis Calvo Revilla, hermano de Rafael y Ricardo, nos describe en el capítulo IV de su libro Actores célebres del teatro español del siglo XIX(25), algunos de los progresos técnicos en el decir el verso. Asimismo, en las reseñas biográficas que hace de los cómicos nos ofrece pautas de lo estimable de la escuela romántica. De Rita Luna, compañera profesional de Máiquez, dice: «Que expresaba con la misma verdad los afectos delicados que las pasiones fuertes, las lástimas, los dolores; que su voz era del más agradable timbre; sonora, tan fácilmente modulable que la reducía hasta el suspiro; que de ella tomaron las demás, y llegó a las modernas de una a otra», de Isidoro Máiquez refiere muchas de las anécdotas que le otorgaron la fama que tuvo de extraordinario y popular actor del arranque del siglo, refiere sobre su manera de interpretar: «El arte de Isidoro consistía no sólo en el modo inmejorable de pensar y decir, sino en el modo inmejorable de expresar con la actitud, con la mirada y con el gesto».

En el caso de Julián Romea, resalta su modo de entender la vida del teatro y al igual que en el resto de las biografías, recoge ejemplos del comportamiento del actor en determinados papeles de su carrera profesional. Haciendo referencia al [83] modo en que resolvía una escena de Entre bobos anda el juego de Rojas Zorrilla, utilizando la acción para aclarar el contenido de lo que decía a Cabellera, gracioso de la obra, dice así: «La acción de Julián Romea era, además de muy elegante, de tal forma significativa de cuanto quería expresar, que en todo, y especialmente en esta relación, verdaderamente ampulosa, y en muchos momentos ininteligible para el público si se deja sólo la palabra, hacía oficios de aclaración y daba sencillez a lo que no la tiene [...] su arte consistió en el bien decir; en dar a sus palabras la expresión conveniente en cada caso. Huyó también (pareció al menos que huía) de las actitudes arrogantes y por esto quizás no sirvió para la tragedia [...] arte de relumbrón llamaba él a esas cosazas de la mímica [...] Actor fue éste, como los demás de los mejores, que gustaba de dar relieve a lo que no lo tiene en realidad, o al menos no lo aparenta»(26).

De su hermano Rafael, dice Luis Calvo Revilla: «Rafael tuvo fama de único en la representación del teatro del siglo XVII: aquellas interminables relaciones resultaban, dichas por él, cortas por lo variadas; los más enmarañados conceptos y las más intrincadas razones, adquirirían hasta diáfana claridad en su boca; de tal modo expresaban su acento, su gesto y su acción, lo que a veces la palabra no dice»(27).

José Deleito y Piñuela(28) aporta matices y confirma lo recogido por Luis Calvo Revilla en cuanto a los cómicos que retrata. Demuestra especial interés en su información, Deleito y Piñuela, al referirnos lo relativo a la escuela de Emilio Mario(29). Mario fue un actor de la escuela de

Arjona(30) en el Conservatorio y su trabajo se caracterizó por la propiedad y brillantez con que presentaba los espectáculos. Fue uno de los primeros directores de escena tal y como se irá observando con el paso del tiempo y la llegada del nuevo siglo. Creó una escuela en el teatro de la Comedia de Madrid para la preparación de los cómicos que sus espectáculos precisaban. Esto nos hace pensar que en las compañías de entonces y hasta la aparición de los teatros de arte, con la renovación teatral de principios de siglo, existieron centros de formación de actores entendidos como privados y siguiendo la tendencia de la necesidad de que los cómicos contaran con una preparación y conocimientos por encima de lo acostumbrado; no podemos dejar de recordar que se daban casos de cómicos con dificultades en la lectura y la escritura. A principios de siglo XX perduraba en el Conservatorio de Declamación, la materia de iniciación a la escritura y la lectura, pura y sencilla labor de alfabetización. De las clases de Emilio Mario y en sus puestas en escena, se formaron cómicos que ocuparían puestos importantes en los teatros madrileños al final de siglo y principios del XX. Valga como ejemplo notorio el de Elisa Mendoza(31) y Emilio Thuiller(32). También realizarían sus primeros pasos profesionales con Mario, mientras estudiaban en el Conservatorio, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

Emilio Mario se encarga del recién inaugurado teatro de la Comedia en 1875 y permanece dirigiendo su compañía, con breves interrupciones, hasta su muerte en 1899. Deleito y Piñuela nos recuerda que Mario tuvo una especial predilección por el teatro del Siglo de Oro y también por Moratín, y que después de él nadie ha vuelto a considerar el remontar a Moratín, Deleito escribe esto aproximadamente en 1946, y desde luego en los documentos que he podido consultar no figura reposición alguna de obras de Moratín hasta dos años después, en 1948, concretamente con una producción de *El sí de las niñas* en el teatro Español, dirigida por Cayetano Luca de Tena, si exceptuamos la representación de *El café* en 1927 por [84] la compañía del teatro de cámara *El cántaro roto* creada por Valle-Inclán(33).

Echegaray se encontraba en su momento de mayor popularidad y Mario realizó alguno de sus estrenos, como era obligado en sus circunstancias y por parecerle oportuno, teniendo en cuenta los sobrados recursos y conocimientos que tenía Mario y su compañía para realizar con soltura las propuestas de Echegaray que ya comenzaban a ser cuestionadas por los autores y críticos contemporáneos.

Mario brindó la posibilidad de estrenar a esos nuevos dramaturgos realistas como Galdós(34) Dicenta(35) y a los naturalistas como Benavente(36). Se trataba de los autores que iniciarían el siglo en pleno éxito popular, y que encontraron en María Guerrero, Carmen Cobeña, Emilio Thuiller y Fernando Díaz de Mendoza los actores que se encargarían de representar sus obras principales. Igualmente Mario estrena en 1890 *Las personas decentes* de Enrique Gaspar, representante significativo del primer teatro realista cargado de denuncia social, lo que nos hace pensar en la importancia de este director y hombre de teatro de finales del siglo. Sobre todo si pensamos que la situación del teatro y el espíritu reinante entre los profesionales, los estudiosos y los dramaturgos era de una sensación de crisis un poco más acentuada de lo que habitualmente

viene siendo desde tiempo remoto, al menos desde los testimonios recogidos en los escritos de nuestros autores de tres siglos atrás. En todos los medios se alzaban voces en defensa de una u otra posición de reforma o acción para con el teatro. No olvidemos que nos encontramos en plena euforia del teatro por horas, el triunfo del sainete lírico y de grandes títulos de zarzuelas. Madrid y el resto de las principales capitales españolas se encontraban seducidas, arrebatadas por esa melomanía patrioter y relajada, perfectamente conducidas por los cantables de la zarzuela y los del teatro por horas, el sainete lírico. En esta situación el resto del teatro, a excepción del campo operístico, se resentía de manera evidente de la falta de público que optaba por el género de la música popular.

Muchas de las críticas furibundas se centraban en lo que los críticos y autores de la época consideraban como una degeneración del arte de Talía, insostenible y lamentable. A éstos se unían los que denunciaban la inutilidad de los conservatorios de declamación, entre ellos Enrique Funés y José Ixart, antes mencionados, aunque estas opiniones serán constantes no sólo en las postrimerías del siglo sino a lo largo de todo el siguiente siglo XX. Ha sido extremadamente complejo poner de acuerdo a la inteligencia y la profesión teatral para saber exactamente qué es lo que debe y tiene que aprender un profesional del teatro.

Paradójicamente, entre los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros veinte del siglo siguiente van a proliferar los tratados de declamación. Esta tendencia no se modifica hasta la Segunda República, pero en realidad no presentará resultados relevantes hasta la reforma de 1952, cuando oficialmente se separan los conservatorios de música y declamación, dando origen a las escuelas de arte dramático. Este fue el año donde, oficialmente, se dio por terminado el siglo XIX para la enseñanza teatral en España. El proceso real de transformación y reforma no se llevaría a cabo definitivamente hasta 1991 con la llamada implantación de la Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE). Todos los deseos expresados por Galdós, Benavente, Azorín, Unamuno, Marquina, y que más tarde recogía de manera tan clara y sincera Cipriano de Rivas Cherif, tardan más de cincuenta años en modificarse, y siendo rigurosos un siglo completo. Para ello hemos tenido que pagar un precio que pienso ha sido muy alto: la casi desaparición de la escuela [85] española de interpretación.

Con la evolución natural en los estilos y gustos sociales, nuestros cómicos a lo largo de más de tres siglos han recogido de las generaciones anteriores su modo de entender la interpretación y la declamación. Ser un cómico poeta, creador, no es sencillo, no abundan ni en nuestra sociedad ni en ninguna. Los juicios positivos y generales, desde el siglo XVII a nuestros días, han sido escasos para nuestros cómicos. Entre otras cosas porque la unanimidad es imposible en términos de arte, y ante todo tratándose de un arte fungible y carente de soporte de transmisión, como lo es el de la interpretación. Sólo hay que cotejar un libro como el de La declamación española de Enrique Funes, escrito en 1894, o el prólogo de Enrique Gaspar(37) a su obra Las personas decentes, o El arte escénico en España de José Yxart, para preguntarse ¿en ese estado de opinión quién era el atrevido que defendía a Calderón y el teatro del XVII, ni siquiera al

Duque de Rivas y mucho menos a Echegaray? Esa valentía, buen gusto y amor por el teatro se encontró en Emilio Mario, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza entre otros, porque desde el poder que les confería el ser empresarios y tener el favor del público, se arriesgaron a revisar a los autores del período áureo, incorporándolos a sus repertorios o realizando sesiones como las organizadas por el matrimonio Guerrero-Mendoza, los lunes clásicos en el teatro Español y en el de la Princesa.

3. Estado de la cuestión del verso en el primer tercio del siglo XX

La publicación de Luis Millá Gacio titulada Tratado de tratados de declamación(38), es muy útil para el estudio de la situación porque recoge las principales tendencias hasta el momento, 1914, y resume las ideas más significativas en cuanto a las técnicas de la interpretación en todas sus facetas e incluso se acerca a conceptos y normas de puesta en escena. Su contenido es de escaso interés en cuanto a las indicaciones para la adquisición de técnica en la interpretación, por carecer de suficiente explicación para la obtención de recursos y no aportar elementos constitutivos de una metodología suficiente. Se limita a dar recomendaciones demasiado genéricas y con escaso soporte científico. Lo mejor del libro es la recopilación de las opiniones de otros autores en lo relacionado con la interpretación y el mundo del arte teatral. La estructura del libro es interesante porque debemos suponer que se dirigía a jóvenes principiantes alejados de los centros de producción teatral o de conservatorios de prestigio. La verdad es que en esos años existen pocas secciones de declamación en los conservatorios españoles. El sistema de creación de cátedras y el modo de impartir las enseñanzas en ellas, sin sistematización, con la ayuda de los conocimientos y la sensibilidad del propio catedrático, practicando sobre textos de su repertorio, al modo tradicional, no gustaba a los más exigentes; tampoco era posible que la Administración permitiera que se dotara a cualquier conservatorio de una sección de declamación si no existía una demanda clara, o alguna insigne personalidad de la escena a la que había que ayudar. En muchas ocasiones, la mayoría, ese era el modo de cubrir cátedras en los conservatorios.

El siglo comienza con unos aires de renovación y energía realmente ejemplares, la situación no podía ser más floreciente en cuanto a número de compañías y [86] títulos que se estrenaban en Madrid, Barcelona y las principales ciudades de la geografía española. El teatro por horas, el sainete lírico, igualmente fructífero y popular en todos los rincones donde hubiese la posibilidad de organizar una orquesta con un mínimo de doce músicos, o menos quizás, y un pequeño teatro o salón con tablado. Vicente García Valero (1855-1927), un importante cómico de la categoría de los barbas, papeles de carácter, nos ilustra en su libro Dentro y fuera del teatro(39), sobre las necesidades y trabajos, repertorios y campañas por pueblos y ciudades, así como un sinfín de anécdotas que pasaban los cómicos en España desde el último tercio del XIX a los primeros años del XX. De igual modo, el periodista J. López Pinillos, conocido por el seudónimo de Parmeno, (1875-1922), nos ofrece una serie de entrevistas con gente del teatro en su libro En la pendiente: los que suben y los que

ruedan(40), que complementa de manera más distante pero no por ello menos certera, la situación y el pensamiento de la profesión teatral del mismo período que García Valero. Sabemos de distintas fuentes que los repertorios, en los que figuraban siempre textos de Lope, Tirso o Calderón, comprendían no menos de diez comedias y por lo regular de dieciséis a veinte. Las cómicas y cómicos que adquirían fama y prestigio en Madrid o Barcelona programaban temporadas en los teatros de las principales ciudades españolas, en pascua, verano y a veces temporadas de otoño e invierno. Lo habitual es que estas últimas fueran dedicadas a un teatro en las capitales grandes como Madrid o Barcelona, a veces Valencia o Sevilla. Y en ocasiones concertaban temporadas de varios meses en países americanos, preferentemente en la América central y Argentina.

La profesión y el mundo teatral de fin de siglo XIX habían abonado la semilla de renovación y nuevas tendencias que generan estéticas diversas dentro del amplio abanico de los llamados istmos. El realismo de Gaspar y Galdós ha triunfado. Entran con gran empuje Benavente y los hermanos Álvarez Quintero, y en paralelo con ellos la propuesta del teatro poético liderada por Eduardo Marquina. En estas condiciones se inicia el siglo XX de la mano de estos jóvenes dramaturgos y sus aspiraciones, en muchos casos claramente cumplidas. En el teatro del Príncipe y luego en el de la Princesa, María Guerrero con su marido, Fernando Díaz de Mendoza, toman como suya la renovación del modo más brillante, recogiendo el testigo del gran maestro Emilio Mario. Muy poco después entrarán en liza Enrique Borrás, Margarita Xirgu, Ricardo Calvo, Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena, Irene López Heredia, Rafael Rivelles, y sobre todos Cipriano de Rivas Cherif.

Aunque el verso y Calderón no sean repertorio habitual de los nuevos tiempos, ya hemos dicho que la práctica totalidad de las compañías que se formaban incluían en sus repertorios títulos de teatro clásico, antiguo les llamaban algunos, y desde luego El alcalde de Zalamea, La dama duende o La vida es sueño, son títulos que frecuentaban los teatros de toda España en condiciones seguramente discutibles y según la categoría de la compañía de comedias que las presentaban. De la polémica generada a finales del siglo anterior, con Enrique Gaspar a la cabeza, siguen produciéndose opiniones a favor y en contra del uso del verso y de la importancia o no de esa forma en la comunicación y en la estética del momento. Las nuevas experiencias en el teatro europeo llegaban a nuestros foros de la mano de profesores, autores y artistas que viajaban y podían entrar en contacto con las tendencias exteriores. Al igual que llegó con no mucho retraso el asunto del naturalismo de Zola y las querellas que en Francia e Inglaterra se provocaron con ese [87] motivo, fueron seguidas con atención en los foros españoles. Llegaron de igual modo los aires nórdicos de Ibsen y los de Tolstói. Los teatros libres o de arte que se proyectaron en Francia y el resto de Europa y contagiaron a los nuestros con Galdós, Benavente y de Díez-Canedo, entre otros y como siempre a la cabeza de cualquier proyecto de renovación y de arte. Las innovaciones de Antoine y las poéticas de Maeterlinck, Wilde o D'Annunzio tuvieron su natural acogida entre los intelectuales y artistas de su momento. Los poetas y artistas que guardaban alguna relación con el mundo del teatro vinieron a refrendar las ideas y el sentimiento estético de unos y de

otros. Recordemos que tanto Galdós como Benavente, e igualmente Azorín y Unamuno tenían opiniones muy decantadas en beneficio de la reforma sin olvido de las aportaciones precedentes, en este sentido el libro editado por Jesús Rubio Jiménez, en una publicación de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), nos ilustra y facilita estas referencias al publicar varios de los artículos y escritos de los autores referidos(41).

También convendrá tener presente las opiniones de la crítica y atenderemos las de Alejandro Miquis y Enrique Díez-Canedo. Alejandro Miquis es el redactor del Manifiesto del Teatro de Arte, donde se expresan los más elevados ideales en cuanto al ejercicio del teatro con verdadero sentido poético y proyección social elevada, fue firmado por todos los comprometidos con la renovación teatral; destacan de tan larga lista Galdós, Benavente, Valle-Inclán, Emilio Mario (hijo), Jacinto Grau, Díez-Canedo, Salvador Bartolozzi(42).

Díez-Canedo, en un artículo publicado en Hora de España en abril de 1936, hace referencia a que en Europa se realizan puestas en escena de Calderón y de Lope en un plano de actualidad que compiten con los títulos de vanguardia y resalta como dato negativo en España la poca atención a los textos teatrales clásicos y al hecho de que aparezcan con tanta escasez en los repertorios de nuestras compañías, ya de por sí muy reducidos. Hace referencia más adelante, ya en tiempos republicanos, a la labor de Federico García Lorca y La Barraca, donde seleccionaron para su repertorio dos obras de Calderón: el auto sacramental de La vida es sueño y el entremés El dragoncillo.

Si pasamos a las compañías y a la atención que las cómicas y cómicos más relevantes daban a los títulos de Calderón, y al resto del teatro áureo, en sus repertorios o beneficios, podremos llevarnos bastantes sorpresas ya que habitualmente los grandes no acostumbraban a incorporar títulos del teatro antiguo y dedicaban su atención a un repertorio que les caracterizaba y confería prestigio. La compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza daba preferencia a los autores vivos consagrados y a algún estreno de jóvenes promesas y la otra parte de su repertorio la componían traducciones de teatro extranjero. Eso sí, programaban sesiones especiales dedicadas al teatro del siglo de oro en los llamados Lunes clásicos, donde se representaban de manera sencilla, casi lo que hoy entendemos por lecturas dramatizadas, obras poco conocidas. En estas sesiones se invitaba a los alumnos a los que Díaz de Mendoza daba clases en el Conservatorio. Para el periodista Alejandro Miquis, estas funciones no ayudaban a la difusión del teatro clásico sino que producían el efecto contrario, por estar representadas tan precariamente; achaca el problema en general al desinterés de los responsables sociales hacia el teatro clásico(43).

Desde el punto de vista de la técnica de expresión en nuestros cómicos, y aunque ya se ha producido la quiebra de los valores de la declamación en verso como imprescindibles para el ejercicio de la profesión, la escuela romántica sigue estando en pie. De este modo, Miquis, Díez-Canedo, Funes y tantos otros insisten en asegurar que los actores en general no dicen bien el verso, que ahuecan y entonan con voz monótona y cansina. Miquis llega a afirmar que no existen más de cuatro actores en toda España capaces de defender el verso con suficiencia. Sin

embargo la realidad contrapone argumentos prácticos cuando comprobamos que el llamado «teatro poético» está produciendo obras y espectáculos con un éxito en su estreno y una repercusión social que cuestiona esas opiniones, un tanto mediatizadas por unas exigencias críticas de todo punto de vista lícitas. Esta tendencia del teatro poético necesitó de actores con incuestionable capacidad en la recitación del verso, y sin duda serán los mismos que estarán preparados para recuperar a los autores románticos y a los de la época áurea.

El teatro poético, término recogido por Enrique Díez-Canedo(44), comienza su andadura de la mano del simbolismo, reacción antirrealista, y evoluciona de modo irregular y con distintas aportaciones hasta la guerra civil española. Comienza con uno de sus autores más destacado y prolífico: Eduardo Marquina(45). Las compañías de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Catalina Bárcena, Lola Membrives y Margarita Xirgu son las encargadas de estrenar sus obras más significativas y de mayor éxito y del modo cronológico expuesto. En este movimiento se incluyen, según reseña Díez-Canedo, aquellos dramas en verso con tema histórico y con el propósito de ensalzar una determinada figura, generalmente histórica, la trama teatral gira en torno a ese personaje y se construye siguiendo la estructura, siempre eficaz, del drama romántico. Seguidores de Marquina son Gregorio Martínez Sierra(46), colaborador de Marquina en alguna de las obras de este estilo, Francisco Villaespesa(47), Luis Fernández Ardavín(48), Joaquín Montaner, Joaquín Dicenta, Manuel y Antonio Machado(49), entre los más conocidos.

Como he afirmado antes, para poder atender a este tipo de teatro la preparación en la técnica del decir el verso y de interpretarlo, imprimiendo verosimilitud para conseguir interesar y emocionar al espectador, debe ser depurada y de gran capacidad en el aliento y la expresión. Porque lo realmente complicado encima de un escenario es conseguir que el espectador se interese e incluso se emocione con un [89] texto que no adolezca de suficiente altura poética, que dificulte de manera constante su dicción y comunicación. Gran parte de los textos de los autores antes citados carecen de la fuerza y grandeza dramática para perdurar en el tiempo, y esta afirmación se manifiesta, aunque de manera siempre cuestionable, en la programación de nuestros teatros y en la demanda que se genera en nuestros públicos; para el teatro poético no ha quedado público, el tiempo ha borrado esa necesidad; posiblemente con un paso del tiempo más prolongado se reconsideren algunos de esos textos y sean rehabilitados sus autores. Como es comprensible, al desaparecer la forma desaparecen los profesionales que tienen que defenderla.

Siguiendo la obra de Díez-Canedo podemos comprobar la evolución de nuestros cómicos en cuanto a su preparación y facultades en el terreno del teatro en verso. Además de los autores del teatro poético, nuestros escenarios ofrecían obras del realismo decimonónico, del romanticismo y de vez en cuando obras de nuestro teatro áureo. Así comprobamos que actores como Ricardo Calvo, Francisco Morano o Enrique Borrás reponían obras de Echegaray, O locura o santidad, El gran galeoto y En el seno de la muerte, respectivamente, y observa el crítico que este teatro está hecho para gritar. Quiere decir que el tono de este tipo de historias y versificación es para decirlo en tono vivo, con una fuerza y proyección que no

necesitaban los personajes del teatro naturalista del momento. Pero esos actores y la mayoría de los que les secundaban en los repartos estaban preparados para ejercer en esa técnica del teatro heroico que es el mismo del drama en verso o de la tragicomedia clásica, aunque las dificultades y los resultados sean diferentes. Es curioso recoger el punto de vista de Díez-Canedo sobre la interpretación de Ricardo Calvo a propósito de la reposición de la obra de José Feliú y Codina *La Dolores* en 1923(50).

En general, los comentarios que Díez-Canedo dedica en sus críticas a los cómicos son bastante laudatorias salvo excepciones, entre las que figuran dos notables, las de Ricardo Calvo y Enrique Borrás, considera en líneas generales que el primero abusa del latiguillo, alargamiento reiterativo en el tono de los finales de cada metro, y algún defecto más como el reseñado en una de mis notas, que más bien hacen pensar en un rechazo de carácter empático; del segundo dice constantemente que retrasa la declamación, es decir, que se escucha con exceso, y que abusa del tono elevado, que grita innecesariamente. Este tema del tono elevado es una constante en las referencias a muchas cómicas y bastantes cómicos. Yo creo que se trata de una deformación debida a la comunicación con el público, que surge de la mala acústica de algunos teatros y espacios. El interpretar necesita de la atención del público y los actores saben, por su preparación técnica y su sabiduría escénica, cuándo el público está escuchando y cuando no. Claro que esto no es una razón para justificar el tono desabrido, elevado en exceso por falta de sensibilidad y sentido del tono y de la situación dramática, ese defecto, de malos cómicos, se supone tan común como lo pueda ser hoy. En sus escritos sobre los estrenos de Marquina y alguno de los otros autores del mencionado teatro poético, alaba sin excusas el buen decir y buen interpretar de María Guerrero, Lola Membrives, Irene López Heredia, Mariano Asquerino, Carmen Díaz, Josefina Artigas, Fernando Fernández de Córdoba, Rafael Rivelles, Catalina Bárcena, Milagros Leal y una larga lista que recoge los mejores cómicos de la primera mitad del siglo XX(51).

En conclusión, que los cómicos herederos de la escuela romántica y de finales del XIX, y pese a la ineficacia constantemente denunciada de las clases del [90] Conservatorio, por la mayoría de los que se encuentran fuera de los conservatorios y escuelas de declamación, que para este momento ya han empezado a instaurarse en bastantes ciudades españolas. Los cómicos españoles conservan las líneas maestras de esa forma de declamar el verso que heredan de sus maestros bien en las aulas o en los escenarios.

La definición que Díez-Canedo hace en una de sus críticas, concretamente en la que hace a La cantaora del puerto de Fernández Ardavín en el teatro Fontalba de Madrid en 1927, por la compañía de Margarita Xirgu, es de un gran acierto y nos sirve para recordar lo que significa declamar o interpretar en verso, dice así: «No quiero con lo dicho defender la necesidad de una versificación rebuscada, ni preferirla a una versificación natural. El verso es arte sobre arte, y no cabe confundirlo con el desaliño y la falta de esfuerzo. Ni cabe preferir el desaliño al rebuscamiento, porque no se trata de elegir entre dos males, sino de encontrar la inconfundible vena de la poesía, tan turbia en un caso como en otro». Por ello, confundir el tono de naturalidad de la prosa, sobre

todo de alguna prosa, con el que se debe emplear para el verso es un error de bulto que los profesionales y estudiosos del arte de la escena no debieran cometer. Ciertamente que el gusto por el verso comenzó a decaer en estas primeras décadas del siglo y su progresiva desaparición ha terminado y ha sido paralela con la del siglo que se fue.

Después de los autores del movimiento del teatro poético, sólo podemos contar con las más que sobresalientes aportaciones de Valle-Inclán y García Lorca. ¿Por qué se ha desestimado tan drásticamente el empleo del verso como artificio artístico en el teatro en la actualidad? Sin duda tiene que ver con los otros medios de comunicación y con la temática de la obra propuesta y la estética que ello sugiere. La crisis del texto que se padece entorno a los años setenta, y que no empieza a ceder en Europa hasta finales de los ochenta, tiene que ver con esta característica del siglo XX, el siglo del desprecio al verso como comunicador del sentimiento poético en la escena. Desde luego que no se trata sólo de una situación española, es general en todas las sociedades de occidente. Otro factor habrá que buscarlo en el cambio de demanda sobre el autor de textos; ya no es el teatro el que ofrece ingresos seguros y estables, ahora se trata de trabajar para la televisión y el cine. Estos medios no aceptan más artificio que el de su propio lenguaje, y aunque los argumentos o el tema sean propicios para el artificio del verso, no tiene aceptación más que cuando se trata de la adaptación de un clásico. Es posible que con la llegada de este nuevo siglo se planteen nuevas formas y entre ellas se encuentre sentido, justificación o necesidad a temas y argumentos que necesiten de una forma de organizar el lenguaje oral que se parezca o sea de nuevo la forma del verso. Habrá que esperar.

La cuestión del teatro nacional que ocupó gran parte del primer tercio del siglo XX vendrá a resolverse después de la guerra civil, y con ello la atención institucionalizada a los autores clásicos, mejorará con respecto a la época que acabamos de analizar. La serie de artículos publicados por Alejandro Miquis(52) en el Diario Universal en 1909 establece las pautas del permanente debate, tanto en la profesión, en las tertulias, como en los foros políticos, que se mantuvo hasta el momento indicado. En ese debate se habla no sólo de la necesidad de preservar el hecho teatral a las simples demandas del gusto del público, sino de recuperar y hacer permanecer en repertorio los textos más significativos de la historia del teatro español. [91]

Antes de cerrar este apartado quiero reseñar la información complementaria, pero importante, que José Juan Cadenas aporta en su opúsculo *El arte de declamar*, publicado en la novela teatral en 1920(53). El autor expone una de las ideas que se contemplaban en el momento, en lo relacionado al concepto de declamar y las diferencias que establecían para el teatro, la lírica y el verso: «Entre la declamación dramática y la declamación melódica, una tercera declamación, que es la declamación recitada, o simplemente recitado, que se realiza pronunciando la palabra a compás de la música, esto es, hablando y cantando al mismo tiempo, sin que en realidad sea cantar ni hablar». Será necesario esperar a Navarro Tomás y su estudio *Métrica española*(54) para empezar a tener razones de peso, de verdadero investigador, en la preceptiva y sentido de la versificación y su resolución fonética, para establecer y cuestionar determinadas ideas y

clarificar conceptos que han situado la cuestión del verso en un espacio de indefinición y de equívocos, con resultados francamente disparatados y faltos de toda lógica. El problema se acentúa cuando se intentan mezclar elementos de versificación y preceptiva con los puramente interpretativos en cuanto a emociones y ritmos internos de los intérpretes. El divorcio sistemático que ha rodeado el mundo de la interpretación del verso, entre teoría y práctica, o mejor dicho entre preparación teórica y técnica y realización artística, si no inexplicable al menos si es paradójico, ya que la interpretación ha contado con excelentes cómicos que, preparados o no, han dado resultados indiscutibles de calidad y comunicación artística. Quizá sea esta la causa del antiguo y sostenido divorcio, que aún se manifiesta en nuestros días; la intuición artística supera cualquier barrera, técnica, social y personal y este es el misterio del arte. Sin duda así será, pero esto no puede descalificar la necesidad lícita de ser consciente de las técnicas y recursos que se emplean para obtener los resultados que se originan.

4. Los teatros nacionales y los cuarenta años de dictadura

Esta frontera temporal no es caprichosa ni está marcada tan sólo por la ya de por sí importante crisis social que condujo a la guerra civil de 1936. La guerra y su resultado vino a quebrar sin posible restauración la situación creada en torno al teatro en España, como en tantas otras facetas de la vida social y cultural de todos los rincones del Estado. Todas las corrientes de renovación y recuperación de tan larga aspiración y en fase de consolidación de la Segunda República desaparecieron borradas por el huracán de la guerra. Los dos poetas dramáticos más significativos y representativos de la verdadera poética teatral del siglo XX desaparecen en estos años, Valle-Inclán muere sin ver resultados claros a la dramaturgia que propone y García Lorca es asesinado por el nuevo orden que usurpa la soberanía de España. En estas condiciones la mayoría de los artistas e intelectuales buscan en el exilio, y como es lógico también los profesionales del teatro amenazados por la purga de los vencedores, la salvación de sus vidas y en algunos casos el respeto a su libertad ideológica y artística. Rivas Cherif(55), que permaneció preso durante varios años hasta conseguir el exilio en 1947, en el penal de El Dueso en Santoña (Santander), no cesó en su actividad teatral y fundó un grupo de teatro en la prisión en colaboración con otros presos políticos, que llamó Teatro Escuela. En esta situación consiguió escribir unos apuntes con la intención de preparar un libro sobre el teatro y la técnica del actor, donde recogía sus ideas y experiencias [92] y los resultados obtenidos con el Teatro Escuela, que no eran sino continuación de sus ideas acerca del teatro que tantas veces habla puesto en práctica en los años anteriores a la guerra. En estos apuntes, ahora publicados póstumamente en forma de libro(56), se recoge su punto de vista de cómo se debe decir el verso. El libro es un tratado de teatro teórico práctico con una preparación y una capacidad de síntesis técnica que no tiene parangón en lengua castellana. Rivas Cherif conocedor de las principales tendencias teatrales europeas y americanas no descuidó nada de lo esencial en cuanto a la preparación del

actor, la dirección escénica y cuantos elementos contribuyen a una sencilla pero sólida formación teatral; completó su trabajo con datos históricos y análisis de la actualidad. Desde mi punto de vista, y conociendo las condiciones en que fue escrito y los avatares que llevaron a Rivas Cherif a no poder terminar nunca su acariciada idea de completar y publicar su proyecto, me atrevería a decir que en esencia este legado teórico, en sus limitaciones, es tan importante en contenido como la obra escrita de Constantin Stanislavski(57).

A Margarita Xirgu, le ocurre otro tanto, sólo que en su caso no regresó a España de una de sus giras por América. Finalizada la guerra, pasó por varios países latinos hasta establecerse en Montevideo donde ejerció con su compañía y creó una escuela de teatro en la que impartió clases hasta su fallecimiento. Con ella compartió labores pedagógicas y artísticas el director y profesor, también exiliado, José Estruch. Estruch se repatrió en 1978 y entró a dar clases en la RESAD de Madrid. Años después tuve la suerte de contar con su amistad y compartir clases de interpretación en la RESAD. Estruch era un conocedor excelente de la técnica del verso; en su exilio había pasado de Francia a Inglaterra, donde permaneció varios años antes de exiliarse definitivamente en Montevideo, donde se relacionó y trabajó con Margarita Xirgu. En Inglaterra había podido estudiar con la Royal Shakespeare Company las técnicas de interpretación de los actores ingleses; después con la Xirgu contrastó sus conocimientos con los de ella y de esa dialéctica surgió su conocimiento depurado de cómo entender la interpretación del verso y su plasmación en la escena. En realidad, y al margen de su altísima sensibilidad escénica, la técnica que transmitía a sus alumnos se basaba en el estudio de la [93] preceptiva de la versificación, de la prosodia y de la métrica en general, hasta el punto donde interviene la intuición y la verdad escénica, donde debe primar siempre esto último. Este mismo mensaje técnico y artístico fue el que tuve ocasión de recibir de otro gran maestro: José Luis Alonso(58). A él me referiré más adelante.

En España, al comienzo de la posguerra se emprende la realización del proyecto de reestructuración de los teatros públicos y se perfila una política de nacionalización del teatro que comienza a dar frutos con prontitud. Pero esta iniciativa no supondrá ninguna novedad, ya que en los años de la República se habían dado los primeros pasos encaminados a la puesta en marcha de un proyecto similar. El tiempo actuó en contra de esos proyectos y el nuevo orden se encargaría de retomarlos adaptándolos a sus ideales patrióticos.

Antes de hacer referencia a la atención de los Teatros Nacionales(59) hasta 1978, a la obra de Calderón, conviene reseñar que la actividad teatral de la posguerra y de toda la dictadura franquista está orientada por la política y los responsables de las producciones de los teatros nacionales. Ello no significa que la producción privada careciera de importancia; sucedía todo lo contrario. Paralelamente a la acción oficial, las compañías de cómicos se fueron recuperando nada más finalizar la contienda civil, y formaron los elencos y sus correspondientes repertorios que habían dejado interrumpidos, adaptándose a las directrices que marca el nuevo régimen, con el correspondiente sometimiento a la censura oficial y obligatoria. En estas circunstancias realizaron temporadas por el

territorio español durante todo el largo período de la posguerra, con las penurias y trabajos propios de la depresión del momento. Estos profesionales y sus circunstancias están perfectamente retratados en una película de Juan Antonio Bardem que se titula *Cómicos* en 1951. Bardem, de familia de cómicos, supo realizar este retrato con un realismo y un conocimiento de fondo que la convierten en un documento de gran valor. En estas compañías se seguían manteniendo en sus repertorios el mismo número de comedias que siempre, y eso que el cine les restaba bastante público y la afición retrocedía inexorablemente. Recordemos que una compañía de cierto prestigio debía contar con al menos doce comedias en repertorio y que entre los títulos clásicos, donde no podía faltar por tradición y prestigio el Don Juan Tenorio de Zorrilla, se debía contar al menos con Calderón y Lope.

5. Calderón en la posguerra y sus protagonistas

Los teatros nacionales se estrenan en el Teatro Nacional María Guerrero con un auto de Calderón, *La cena del rey Baltasar*, aunque previamente de manos de Felipe Lluch, se realizó un montaje de *El Hospital de los locos* de José de Valdivielso en el teatro Capitol de Madrid y una primera versión del auto de Calderón en el paseo de las estatuas del Retiro madrileño. Este primer montaje de Calderón lo firma Luis Escobar, y se produce en primavera de 1940. En ese mismo año, arrancando la temporada de invierno, se estrena *La vida es sueño*, igualmente con dirección de Luis Escobar que junto con Huberto Pérez de la Ossa dirigieron por espacio de doce años este recién creado teatro nacional. Durante ese tiempo se estrenaron, además de *La cena del rey Baltasar* y *La vida es sueño*, que se repuso en varias ocasiones, las siguientes obras de Calderón: *El santo rey Fernando* con dirección de Modesto Higuera en 1945, y *El alcalde de Zalamea*, con dirección [94] de Luis Escobar y H. Pérez de la Ossa en 1948. Como se puede observar, este teatro no tenía en su línea de programación atender a la reposición de nuestro teatro clásico. Luis Escobar y Pérez de la Ossa dedicaron más atención a la dramaturgia actual española y a la europea. Además de este teatro, el Estado colaboró con el Ayuntamiento de Madrid para programar el teatro Español como un teatro público con coherencia, y para dirigirle se convino en nombrar como responsable de dicha institución a Cayetano Luca de Tena a partir de 1942. Las temporadas anteriores se había continuado con la costumbre de ofertar a concurso las temporadas a compañías privadas; y la de Guerrero-Díaz de Mendoza (herederos) lo obtuvieron en 1939. Además se programaron espectáculos esporádicos hasta el nombramiento de Luca de Tena. Felipe Lluch se encontraba trabajando en varios proyectos entre los que acariciaba la dirección del teatro Español en su nueva línea de teatro público, su muerte prematura hizo posible que su joven ayudante, Cayetano Luca de Tena, fuera el propuesto para ocupar esa labor cuando llegó el momento de formalizar el proyecto. Y una de las primeras producciones que Luca de Tena realiza para el Español en 1942 es *La dama duende* de Calderón. En los años que Luca de Tena está al frente del Español en esta primera etapa se realizan los siguientes montajes de obras de Calderón, además de la

anterior mencionada, El pleito matrimonial del alma y el cuerpo, al que se añadía La mojiganga de la muerte, que se estrenó en 1943 dirigida por Cayetano Luca de Tena, La vida es sueño, que se estrena en 1944 dirigida por Modesto Higuera al frente de la compañía de Teatro Español Universitario. El médico de su honra, estrenada en 1946 y dirigida por Cayetano Luca de Tena. El alcalde de Zalamea se estrena en 1950 con dirección también de Luca de Tena. En este período, y aunque este teatro se decanta más en la línea de reposiciones de clásicos, Calderón no sale muy bien parado numéricamente, le aventaja Lope de Vega con trece producciones en el mismo período.

Claudio de la Torre sucedería a Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa en el María Guerrero, y José Tamayo a Luca de Tena en el Español. En el María Guerrero no se monta ningún Calderón en el período que va desde 1954, temporada en que cesan los anteriores directores, hasta 1960. En la del Español, desde 1952 hasta 1962, José Tamayo realiza los siguientes montajes de Calderón. La cena del rey Baltasar, estrenada en 1954 bajo dirección de Tamayo; La hidalga del valle, estrenada en 1954 bajo la dirección de José María Rincón y Gustavo Pérez Puig con la compañía Teatro Popular Universitario; La vida es sueño, estrenada en febrero de 1955 con dirección de José Tamayo; El pleito matrimonial del alma y el cuerpo, estrenada en marzo de 1955 con dirección de José Tamayo; Los encantos de la culpa, estrenada en 1959 con dirección de José Tamayo. Como observamos, Tamayo en el Español dedica especial importancia al montaje de autos sacramentales de Calderón y el total de títulos no pasa de cinco. Sin embargo, en el caso de Tamayo sólo dedicó cuatro montajes a Lope en este mismo período.

Las producciones de los Teatros Nacionales y Festivales de España(60) se reparten en varios teatros y ciudades españolas durante los años que van desde 1960 hasta la llegada de la democracia y la creación del Centro Dramático Nacional, y poco después, en 1981, el Estado dejará de participar en el teatro Español que dependerá exclusivamente del Ayuntamiento de Madrid. En 1978 se crea el Festival de Teatro Clásico de Almagro que va a servir de pulso y medida del teatro del Siglo de Oro que se hace dentro y fuera de España. [95]

En el período antes mencionado que va de 1960 a 1978, las producciones de obras de Calderón no son muy representativas. Comprobamos que en el teatro María Guerrero, Calderón apenas puso los pies; en este período bajo la dirección de José Luis Alonso, sólo se estrena un auto sacramental, La cena del rey Baltasar, que tiene lugar en 1965 y la produce la agrupación artística Athenea de la Obra Sindical de Educación y Descanso. De los montajes en el teatro Español de Madrid, así como en programación de otros teatros con dinero público y la sede establecida en Barcelona, se hace el siguiente balance: Cayetano Luca de Tena dirige en el teatro Español en 1963, en su segundo período al frente de este teatro, No hay burlas con el amor. Huberto Pérez de la Ossa pone en pie El alcalde de Zalamea en 1965. La dama duende, dirigida por José Luis Alonso en 1966. El grupo de teatro del Ministerio de Educación y Ciencia representó en 1970 La vida es sueño con dirección de Antonio Ayora. En 1980 José Luis Alonso se hace cargo del Teatro Español después de haberlo hecho Alberto González Vergel y permanecer cerrado desde 1975 a causa del incendio

sufrido en ese año. Se estrena *La dama de Alejandría* con dirección de Augusto Fernandes y al año siguiente se produce con motivo del centenario de Calderón el montaje de *El galán fantasma*, dirigido por José Luis Alonso.

En las programaciones de otros teatros cabe destacar la representación en 1982 en la sala Olimpia de Madrid de *El mágico prodigioso* con dirección de Juan Antonio Quintana. En esta misma sala se presenta en 1985 una versión de Ángel Facio sobre textos de Calderón y que tituló *No hay burlas con Calderón*, con la dirección escénica del mismo Facio.

En este período de los teatros nacionales, desde la guerra civil hasta el final de la dictadura, los actores que destacan en los montajes reseñados de las obras de Calderón pertenecen a la escuela de las generaciones anteriores a la guerra, a su vez herederos de la escuela del teatro realista de finales del siglo XIX y del mencionado teatro poético de principios del XX. Destaca de este modo la manera de decir de los actores y actrices del período anterior. Ricardo Calvo(61) continúa trabajando hasta muy avanzada edad, su yerno Guillermo Marín (1905-1988) seguirá su escuela y participará en algunos de los montajes que antes hemos reseñado. Manuel Dicenta (1905-1974), hijo del autor del *Juan José*, fue uno de los que mejor comprendió la escuela de la que hablamos, sus condiciones extraordinarias, que podemos comprobar por las grabaciones con las que contamos, tanto en emisiones radiofónicas como en sus intervenciones, cortas, en el cine, y sus grabaciones para televisión; existe una grabación en una colección de textos clásicos en cintas de sonido con carácter divulgativo que Radio Nacional y el Ministerio de Información y Turismo realizaron en la década de los setenta. Manuel Dicenta fue profesor de la RESAD entre 1966 y su muerte acaecida en 1974. Asistí a sus clases de interpretación, y siento no haber podido aprovechar con plenitud la oportunidad, y haber tenido una mejor y productiva comunicación con tan ilustre actor del verso; los tiempos no lo permitieron, y él no disponía de los recursos pedagógicos suficientes para convencer a unos estudiantes tan airados como éramos nosotros. También Carmen Seco, una vez retirada, fue profesora de declamación de muchas de nuestras actrices y actores actuales. Mercedes Prendes fue otra gran actriz y una especialista en comprender y declamar el teatro en verso. Como también lo fueron Lola Membrives, Rafael Rivelles, Elvira Noriega, José María Seoane, Ana Mariscal, José María Roderó, Luis Prendes, Salvador Soler Marí, escribió un libro [96] sobre teoría teatral(62), Milagros Leal. Todas ellas y ellos, grandes de la escena española, se han llevado la memoria de esos amplios repertorios de teatro en verso y el modo de decir y hacer, nos quedan sólo retazos muy escasos de esa tradición, y desde luego los soportes mecánicos nunca serán fiables a la hora de analizar los resultados propios de la escena. Los pocos documentos que han llegado hasta nosotros están descontextualizados, sin más valor que el meramente testimonial.

6. El camino de la recuperación, Calderón y el festival de Almagro

En 1978 se crea el Festival de Teatro Clásico de Almagro(63) y en 1986 la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Institución esta última tan indispensable como el Museo del Prado. Y cuando digo museo es con todas sus consecuencias, porque opino que ese término aplicado al teatro tiene una proyección que se escapa al aplicado a la conservación de materiales, objetos y elementos preservados para su contemplación y conocimiento. El teatro es un elemento orgánico que no admite congelación. Ni con los nuevos soportes de imagen y sonido se puede conservar el acto teatral. En cualquier intento de reconstrucción primará por encima de todo la sensibilidad e inteligencia de los intérpretes, que siempre estarán vivos y serán del aquí y del ahora. De cualquier modo, esta disquisición carece de trascendencia si consideramos que el tiempo es una convención y las personas y las sociedades son progresistas o reaccionarias por sus convicciones o intereses y no por su naturaleza orgánica.

El significado de una *Comédie Française* o de una *Royal Shakespeare Company* lo expresa su simple hecho de existir. Ese es el sentido de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y no creo que admita debate. Mucho tiempo ha tenido que transcurrir, para que la sociedad española comprendiese que era una institución teatral deseable y necesaria, cualquier circunstancia o gobierno que atente [97] contra su permanencia, cometerá un gesto de profunda estulticia e insulto a nuestro patrimonio cultural.

Pasemos a realizar un peinado por la programación de las distintas ediciones del Festival de Teatro de Almagro, para comprobar la presencia de Calderón en la escena española, ya que este festival se convierte en el escaparate de las producciones de teatro clásico desde ese momento.

Al analizar la presencia de Calderón en el último cuarto de siglo en la escena española en el marco del Festival de Almagro, lo hacemos también por el repertorio calderoniano de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ya que la vinculación es orgánica e incuestionable. En la primera edición en 1978 no aparece ningún Calderón, tendremos que esperar al año siguiente donde veremos una versión de *La dama duende* dirigida por Antonio Guirau. En 1980 se representan en este marco tres obras de nuestro autor: *El alcalde de Zalamea* con dirección de Fernando Fernán-Gómez, *Casa con dos puertas mala es de guardar* bajo la dirección de Manuel Canseco y *El gran teatro del mundo* con dirección de José María Morera. Las Jornadas de teatro clásico se centraron en esta ocasión en torno a Calderón y las coordinó José Monleón. En 1981, año del centenario de su muerte, se presentaron nada menos que seis montajes de don Pedro Calderón, fueron éstos *El galán fantasma* de José Luis Alonso, *Mejor está que estaba* de Carlos Ballesteros, *La cisma de Inglaterra* de Manuel Canseco, *La dama duende* de Antonio Guirau (reposición), *El mágico prodigioso* de Juan Antonio Quintana y *La hija del aire* de Lluís Pascual. Sin embargo, en la edición del año siguiente les debió parecer a los organizadores (Juan Cambreleng) que ya era mucho Calderón y no figuró ninguna obra de este autor; también pudo ser que no se encontrara ningún montaje en esa ocasión. En 1983 se representó *A secreto agravio, secreta venganza* dirigido por Rene Buch. En la siguiente edición, *El gran teatro del mundo* con dirección de Ángel Gil Orrios. Una versión muy libre de *La vida es sueño*, realizada y dirigida por Ernesto Caballero y que tituló: *Rosaura*

(el sueño es vida, mileidi). Y una versión en ruso de La vida es sueño dirigida por Iván Jristo Dobchec, con la compañía del Ejército de Sofía. En 1985 no se representa a Calderón, no le toca, vamos. En 1986 se presenta No hay burlas con el amor de Manuel Canseco y el debut de la recién creada Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) con El médico de su honra con dirección de Adolfo Marsillach. En la edición del año siguiente la CNTC repite Calderón, Antes que todo es mi dama con dirección de Adolfo Marsillach. Se presenta también La devoción de la cruz con dirección de Eusebio Lázaro. Como observamos en los diez primeros años de vida de este festival se han producido una cantidad de espectáculos con textos de Calderón, la mayoría de los cuales ha realizado una gira por España, que supera toda la época anterior de los teatros nacionales desde la guerra civil. Está claro que valía la pena crear un festival de estas características.

Sigamos con el rastreo de las obras de Calderón montadas a partir de 1988, edición undécima de este festival y segundo año de vida de la CNTC. La compañía Zampanó presenta El secreto a voces dirigida por José Maya y Amaya Curieses. Alberto González Vergel presenta su dirección de El príncipe constante. 1989 nos presenta El mágico prodigioso de la mano de Manuel Canseco; Con quien vengo, vengo dirigida por Amaya Curieses y José Maya; El Alcalde de Zalamea con la dirección de José Luis Alonso (Producción de la CNTC), y El castillo de Lindabridis con dirección de Juan Pastor. En el año siguiente se presenta la [98] producción de la CNTC de La dama duende con dirección de José Luis Alonso, la segunda y última que haría para esta compañía. José Maya y Amaya Curieses repiten con Calderón y presentan su dirección de La cisma de Inglaterra. En la edición de 1991 se presenta la producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas dirigida por Guillermo Heras, El jardín de Falerina. José Luis Saiz dirige El astrólogo fingido. En la siguiente edición se presenta El auto de las plantas, dirige José Díez Barrigón. En el siguiente año podemos ver la versión de El alcalde de Zalamea que realiza y dirige Francisco Portes. Igualmente se estrena la producción de Zampanó, dirigida por José Maya, de La vida es sueño. Y dos producciones de Teatro Corsario, El gran teatro del mundo y Amar después de la muerte, ambas dirigidas por Fernando Urdiales. Ese año también se produce una lectura dramatizada de El mayor monstruo del mundo dirigida por Mari Paz Ballesteros. La edición de 1994 nos presenta una reposición del CNTC, El médico de su honra. En la del año siguiente de nuevo se reponen dos producciones. La de Manuel Canseco de No hay burlas con el amor, y nuevamente la CNTC con El médico de su honra. En 1996 se estrena la versión de La vida es sueño del CNTC dirigida por Ariel García Valdés. Al año siguiente, El gran teatro del mundo dirigida por Etelvino Vázquez. La hija del aire por la compañía Teatro Stabile de Palermo, dirigida por Roberto Guicciardini, y La dama boba con dirección de César Oliva.

En 1998 es el último del siglo en que el Festival de Teatro Clásico de Almagro presenta a nuestro autor y lo hace con la producción de la CNTC de No hay burlas con el amor, dirigida por Denis Rafter, y la reposición de El secreto a voces de la compañía Zampanó.

7. Los actuales y futuros actores para Calderón

Para no continuar con una interminable relación de títulos, que pueden ser consultados en las publicaciones de la propia Compañía en sus catorce años de existencia, o en el programa del Festival de Almagro citado donde figuran todos los montajes de la CNTC hasta 1996. Nos atenemos sólo a las producciones que ha realizado de textos de Calderón y presentadas en el Festival de Almagro. Podemos deducir que si esta compañía realiza un par de producciones anuales, en catorce años sus montajes podrán sumar veintiocho, como aproximación. Estos trabajos se han representado en todos los festivales y ciudades que lo han solicitado en España y en temporadas por el extranjero.

Por los datos manejados hasta aquí, es lógico observar, que en los últimos veintitrés años del siglo XX se han producido en España un número de montajes de textos de Calderón en condiciones de seriedad y respeto que garantizan que los resultados cumplen una función más que justificada. Si a esto añadimos el resto de trabajos sobre textos de autores principalmente del Siglo de Oro, ya que por el Festival de Almagro han pasado un promedio de seis u ocho compañías anuales, con montajes que han representado en los circuitos españoles, el promedio que resultará se acerca a ciento ochenta y cuatro producciones de todos los formatos en pequeñas y grandes compañías.

El teatro actual no quiere reconocer valores posibles en la forma del verso, pero el reconocimiento y necesidad de mantener el repertorio clásico, sólo el del [99] Siglo de Oro, ya que todavía está por recuperar el romántico, ha hecho posible que se cree una demanda de profesionales preparados para representar ese repertorio que ha involucionado la tendencia a la desaparición de los recursos y técnicas necesarios para enfrentarse desde la interpretación al problema del verso. En los primeros años de la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Adolfo Marsillach y sus colaboradores estudiaron y pusieron en práctica la posibilidad de crear una escuela dependiente de la Compañía que preparase a los futuros actores del verso. En esos momentos contó con cualificados profesores, algunos de los cuales daban o habían dado clases en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Creo que la experiencia no superó los tres años. Las dificultades de todo tipo determinaron su desaparición.

Ya sé que los últimos tiempos, en cuanto a pedagogía teatral se refiere, no han sido muy propicios al reconocimiento del valor de la palabra y mucho menos del verso. Durante un tiempo se ha considerado algo muerto y sin futuro. En las clases con José Estruch en la RESAD teníamos esa sensación. En esos momentos del año 1984, constituíamos una laguna en el cuerpo de la escuela. Ciertamente que en aquellos años todavía era una escuela pequeña, pero no podíamos evitar esa sensación de apestandos. Ya se habían comenzado las ediciones del Festival de Almagro y la RESAD ha sido invitada a participar en reiteradas ocasiones con producciones a propósito para el Festival. Pero todo eso del teatro clásico se observaba como una afición con poco futuro, recuerdo que los profesores que impartían de manera complementaria las técnicas o la preceptiva del verso se les consideraba, extraoficialmente, como poco interesantes. En las sesiones de

la escuela de la CNTC, figuró como actriz invitada a impartir clases maestras de interpretación del verso María Jesús Valdés. A María Jesús se la recordaba como una excelente declamadora de una gran sensibilidad y expresión inteligente, en los años que comenzó su carrera profesional formando compañía propia y siendo dirigida en muchas ocasiones por José Luis Alonso; estuvo apartada de los escenarios durante muchos años. El hecho de que ella, a su regreso al teatro, estuviera dispuesta a participar en esas [100] sesiones, y lo hiciera de un modo ejemplar, cosa que se puede comprobar por los documentos videografiados con los que cuenta la CNTC, nos llenó de grandes esperanzas.

Esto quiere decir que la escuela de interpretación del verso todavía puede resurgir, aunque transformada, recomponiendo los referentes que nos quedan a partir de los testimonios vivos de los actores y actrices que aún conservan sus facultades y deseos de transmitir esa información. Entre ellos figuran la mencionada excelente actriz, María Jesús Valdés, y no son menos Mary Carrillo, Francisco Portes, José Luis Pellicena, Charo Soriano, Teófilo Calle, Fernando Fernán Gómez, no tanto por su dedicación al teatro y al verso clásico sino por su sensibilidad y la memoria histórica que él conserva con seguridad, Mari Paz Ballesteros, Alicia Hermida, y otras cómicas y cómicos que todavía pueden recordar y transmitirnos el sentido que tiene el verso en sus oídos y en sus labios.

Existe una nueva generación que empieza a descubrir el sentido del verso, a ellos está encomendado el futuro y yo creo con firmeza que ese futuro ha de beneficiar al verso y al teatro en general, se trata de recuperar el interés por la tradición, por técnicas complementarias. El virus de la «modernidad» se tiene que ver compensado por el de la recuperación del legado histórico. Todo será cuestión de que los medios de comunicación y los responsables intelectuales y sociales decidan ponerlo de moda. [101]

NOTAS:

1. CERVANTES, Miguel de: Pedro de Urdemalas. Obra completa de Miguel de Cervantes, 16, ed. F. Sevilla y A. Rey, Madrid, Alianza, 1998, pp. 241-244.
2. VEGA CARPIO, Lope Félix de: Obras escogidas, II. Arte nuevo de hacer comedias, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 1007-1011.
3. SHAKESPEARE, William: Obras completas, II. Hamlet, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1981, p. 251.
4. DIDEROT, Denis: Escritos filosóficos. Paradoja del comediante, ed. F. Savater, Madrid, Editora Nacional, 1975.
5. Talma. Nacido en París en 1763, se forma y trabaja en la Comédie Française y se le considera uno de los mejores actores de su época que introdujo innovaciones en los usos y costumbres e introdujo unas técnicas de naturalidad expresiva poco habituales en la escena francesa. Muere en 1826. Isidoro Máiquez se desplazó a París a estudiar sus aportaciones.
6. Isidoro Máiquez nace en Cartagena el 17 de marzo de 1768. Comienza de muy joven en los teatros de Cartagena, Málaga, Valencia y

Granada. Se traslada a Madrid a formar parte de la compañía de Manuel Martínez en el teatro del Príncipe. Su talento y esfuerzo le hizo ocupar partes sobresalientes en las compañías que trabajó, hasta conseguir ser parte y principal y autor (empresario). Consiguió el favor del público que le adoraba y con el propósito de mejorar su técnica solicitó la ayuda del gobierno, que le concedió una pensión de cuatrocientos reales mensuales por mediación del ministro Manuel Godoy, para estudiar en París con el célebre actor de la Comédie Française Talma. Murió en Granada el 18 de marzo de 1820, cumpliendo el destierro que por desacato le había impuesto en Madrid el corregidor Arjona. Enrique Funes, en *La declamación española*, hace de él una semblanza a tener en consideración: «Pero harto consiguió con fundar la dirección de escena, no conocida mientras él no vino [...] Como ingenio de primer orden, se adelanta, realizándose en él y por él la armonía entre la declamación trágica, la de la comedia, la de los géneros intermedios y la de los ínfimos: la recitación y la mímica líganse para engendrar la expresión propia del carácter, de la pasión y de las situaciones, con las indefinidas causas que lo modifican; álzase un trono en el escenario a la verdad y a la belleza. El maestro cuida de que tonos y acción de los actores estén en armonía con la frase, con las ideas y con el diálogo, con los afectos y con las situaciones, con los personajes y con la obra entera, muchas veces con el espíritu del autor y siempre con la naturaleza humana...».

7. LESSING, G. E.: *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, ADE, 1993, pp. 88-89/113/148-149.

Es importante la similitud de puntos de vista técnicos en cuanto al oficio del comediante y los recursos en la creación de los personajes. Guarda similitud con lo establecido por Diderot. Nos interesa para el seguimiento de los conceptos que hagan comprender el tipo de técnicas a emplear en la interpretación del verso y por tanto en el teatro de Calderón.

8. Julián Romea nace en Espinardo (Murcia) en 1816, estudia en el Conservatorio de Declamación de Madrid y a los dos años es contratado por el autor Grimaldi como galán joven de su compañía. Desde entonces la carrera de Romea está marcada por el éxito y el ejemplo de una técnica impecable y con una gran proyección artística y reconocimiento popular. Fue profesor del Conservatorio de Madrid, escribió un *Manual de Declamación*, publicado en 1858; en la actualidad la Real Escuela de Arte Dramático prepara una edición crítica de dicho manual. Murió en la villa de Loeches el 10 de agosto de 1868.

9. GUAZA, Carlos: *Músicos, poetas y actores*, Madrid, 1884, pp. 199-224.

10. Carlos Latorre (1799-1851), a los catorce años marchó con su padre a París, donde se educó en el teatro teniendo como modelo a Talma y la escuela francesa del momento. Tenía como segunda lengua el francés y pudo actuar, pasado el tiempo, en París. Estrenó la mayor parte de los títulos representativos del movimiento romántico. Tuvo a Máiquez como ejemplo y recogió de él lo mejor de su técnica. Fue profesor del Conservatorio y tuvo como alumno a Julián Romea. Sus biógrafos lo consideran junto a Máiquez, Romea y Rafael Calvo entre los mejores actores del siglo XIX y el mejor del teatro romántico español.

11. JOVELLANOS, Gaspar Melchor: Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria, ed. José Lage. Madrid, Cátedra, 1977, p. 126.
12. LARRA, Mariano José de, FÍGARO: Artículos, ed. C. Seco Serrano, Barcelona, Planeta, 1964, pp. 675-680.
13. FUNES, Enrique: La declamación española, Sevilla, 1894.
14. YSART, José: El arte escénico en España, Barcelona, Alta Fulla, 1987, pp. 87-89.
15. ROMEA, Julián: Manual de declamación, para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música y Declamación, Madrid, 1859.
16. A Matilde Díez le dedica Fíguro uno de sus artículos en su debut en Madrid con La huérfana de Bruselas en 1834: Una gran actriz en Madrid. Junto con Concepción Rodríguez y Teodora Lamadrid forman el trío de las mejores cómicas del teatro romántico. Nace en Madrid en 1818 y se casa con Julián Romea en 1836, dos años después de debutar en Madrid. Retirada de los escenarios fue profesora del Conservatorio hasta su fallecimiento en 1883.
17. Teodora Lamadrid (1821-1895). Luis Calvo Revilla la retrata como una mujer de sensibilidad artística y dotes escénicas ejemplares. Dice de ella que llevaba hasta tal punto la propiedad en el vestir sus personajes que cuidada hasta de la ropa interior. Practicaba una concentración y atención en escena muy singular y, siendo profesora en el Conservatorio, la recuerdan muchas de sus discípulas entre las que tendrá a María Guerrero.
18. Mariano Fernández (1851-1890) fue uno de los grandes cómicos en los papeles de gracioso y criados. De la generación de Romea, Matilde Díez, Arjona, Lamadrid y tantos de los grandes, vivió largo tiempo y pudo seguir trabajando con los jóvenes hermanos Calvo, Antonio Vico y Emilio Mario.
19. Los hermanos Calvo, hijos de actor -José Calvo-, heredaron lo mejor en las técnicas interpretativas de la generación que les precedió. Su escuela fueron las tablas y los grandes cómicos con los que trabajaba su padre. Rafael fue muy popular y admirado por todos por su técnica depurada y su gran capacidad de seducción. Fue compañero, y rival según las necesidades del público, de Antonio Vico y juntos formaron compañía en varias ocasiones. Su hermano Ricardo trabajó siempre junto a él en los papeles de segundo galán o de barbas en alguna ocasión. Fue también un depurado actor del teatro de Zorrilla y Echegaray y llegó a trabajar entrado el siglo XX en la compañía de María Guerrero; pero este aspecto lo desarrollaré más adelante. Rafael Calvo nace en Sevilla en 1842 y muere en Cádiz en 1888. Ricardo Calvo nace en 1844 y muere en 1895.
20. Antonio Vico (1840-1902) fue un actor de gran intuición, con singulares recursos expresivos y una gran capacidad de trabajo. Con una técnica muy particular donde su intuición le llevaba a cambiar de repente partes preparadas de su papel en los ensayos anteriores al estreno; comunicaba muy bien con el espectador. Colaboró en múltiples ocasiones con los hermanos Calvo. Murió en el barco que le conducía a España desde Nueva York y fue enterrado provisionalmente en La Habana y sus restos fueron repatriados unos años después.
21. Elisa Boldún (1846-1915) empezó en el teatro con los Calvo, con

Rafael en el Príncipe, de dama joven y tuvo una carrera brillante. Cómica dotada de especial sensibilidad, inteligencia y capacidad técnica, trabajó con las mejores compañías hasta su retirada del teatro con motivo de su boda.

22. FUNES, Enrique: op. cit., p. 551.

23. Escritor y dramaturgo (1806-1880), miembro de la Real Academia y responsable de la edición de varios tomos de la colección de la BAE, publicados por Rivedeneyra.

24. Beneficio: Los cómicos sobresalientes gozaban por medio de cláusulas en sus contratos de la posibilidad de hacer una función en su beneficio, en la que la recaudación era para ellos. Era costumbre recibir regalos de los compañeros en los beneficios.

25. CALVO REVILLA, Luis: Actores célebres del teatro español del siglo XIX, Madrid, Imprenta Municipal, 1920.

26. CALVO REVILLA, Luis, op. cit., pp. 120-121.

27. CALVO REVILLA, Luis, op. cit., p. 225.

28. DELEITO Y PIÑUELA, José: Estampas del Madrid teatral de fin de siglo, Madrid, Saturnino Calleja, 1946.

29. Emilio Mario (1836-1899), su verdadero nombre era Mario Emilio López Chaves.

30. Joaquín Arjona (1817-1875), compañero de Julián Romea, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, seguidor de la escuela de Máiquez. Profesor del Conservatorio de Madrid.

31. Elisa Mendoza Tenorio (1856-1929), notable protagonista de obras como Los amantes de Teruel de J. E. Hartzenbusch, Un drama nuevo de Tamayo y Baus, y en el repertorio de autores del XVII.

32. Emilio Thuiller (1868-1940). Trabajó con las compañías de Emilio Mario y María Guerrero y formó parte de los principales estrenos del teatro poético.

33. DÍEZ-CANEDO, Enrique: El teatro español de 1914 a 1936. Artículos de crítica teatral, México, Joaquín Mortiz, 1968, tomo V, pp. 156-158.

34. Realidad es el primer estreno de Galdós. Se efectúa el 15 de marzo de 1892 en el teatro de la Comedia de Madrid, por la compañía de Emilio Mario.

35. Joaquín Dicenta Benedicto (1863-1917). Dramaturgo y novelista. Periodista de ideas radicales, desempeñó un importante papel a finales de siglo, especialmente cuando tuvo a su cargo la dirección de Germinal, en la que colaboraron Nicolás Salmerón y Zamacois junto a Jacinto Benavente, Baroja y Valle-Inclán. En un principio escribió melodramas posrománticos al estilo de Echegaray: El suicidio de Werther, 1888; su obra más conocida, Juan José, se estrena en 1895. Está considerado el fundador del drama social español. En 1896 estrenó El señor feudal; Aurora, en 1902; Daniel, en 1906. También escribió sainetes, zarzuelas, novelas y cuentos: El duque de Gandía; 1894; Curro Vargas, 1898; La cortijera, 1899. Su primer drama en verso, El suicidio de Werther, lo estrena la compañía de Rafael Calvo. Emilio Mario le estrenará, Juan José, interpretando los principales papeles Emilio Thuiller y Juana Martínez.

36. Jacinto Benavente (1866-1954), estrena su primera obra, El nido ajeno, en octubre de 1894 en el teatro de la Comedia de Madrid. Dirigida

por Emilio Mario, contó en el reparto con Carmen Cobeña, Emilio Thuiller, Sofía Alverá, Miguel Cepillo...

37. GASPAR, Enrique: *Las personas decentes*, Madrid, ADE, 1989.
38. MILLÁ GACIO, Luis: *Tratado de tratados de declamación*, Barcelona, 1914.
39. GARCÍA VALERO, Vicente: *Dentro y fuera del teatro*, Madrid, Victoriano Suárez, 1913.
40. LÓPEZ PINILLOS, José: *En la pendiente: los que suben y los que ruedan*, Madrid, Editorial Pueyo, 1920.
41. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, ADE, 1998.
42. El texto figura en la ya citada edición de Jesús Rubio Jiménez, op. cit., pp. 215 y 216.
43. Serie de artículos dedicados al teatro nacional. Alejandro Miquis (Anselmo González), textos reproducidos en la edición de Jesús Rubio Jiménez, op. cit.
44. DÍEZ-CANEDO, Enrique, op. cit., tomo I, pp. 29-34.
45. Eduardo Marquina (1870-1946), dramaturgo que cuenta con éxitos teatrales como *La hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), por recoger tan sólo los textos estrenados por María Guerrero.
46. Gregorio Martínez Sierra (1881-1947). Poeta, escritor y dramaturgo. Fue director de arte y consejero de Catalina Bárcena y formaron una prestigiosa compañía.
47. Francisco Villaespesa (1877-1936). Autor muy influido y enamorado de la poesía de Rubén Darío. Fundó la *Revista Latina* junto a Emilio Carrere. Conoció a Juan Ramón. Su actividad poética se inició en 1898 con *Intimidades y Flores de almendro*; en el resto de su amplia obra destacan libros como: *La musa enferma*, 1901; *Tristitia rerum*, 1906; *El jardín de las quimeras*, 1909; *Los remansos del crepúsculo*, 1911; y *Tierras de encanto y maravilla*, fechada en México en 1918. Tuvo preferencia por lo arábigo-andaluz para escribir su teatro poético; entre sus textos para teatro destacan: *El alcázar de las perlas*, 1911, y *Aben-Humeya*, 1913.
48. Luis Fernández Ardavín (1891-1962). Poeta y dramaturgo español nacido en Madrid. Lo mejor de Fernández Ardavín es la versificación; lo peor, la composición dramática y los anacronismos. Se aprovechó del éxito de Feliú y compuso *La hija de la Dolores* (1927). Tradujo a Sófocles, Goethe y Balzac. Sus obras más conocidas son: *Rosa de Francia*, *La vidriera milagrosa* (1925), *La florista de la reina* (1939), *El doncel romántico* y *La dama de armiño* (1922).
49. Manuel y Antonio Machado (Manuel 1874-1947) (Antonio 1875-1939). Su obra teatral, escrita en común, no es muy extensa. En 1926, *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel*; en 1932, *La duquesa de Benamejé*, escrita en verso y prosa; *Juan de Mañara*, 1927; *Las Adelfas*, 1928; *La Lola se va a los puertos*, 1929, y *La prima Fernanda*, 1931; escritas todas en verso a excepción de la mencionada. *El hombre que murió en la guerra*, escrita en prosa y no estrenada hasta 1941. Asimismo, adaptaron para la escena comedias de Lope de Vega como *El perro del hortelano* o *La niña de plata*, así como *Hernani* de Víctor Hugo.
50. DÍEZ-CANEDO, Enrique: op.cit., tomo I, p. 80. Dice así: «Tampoco

sirven mal esas cualidades a las del actor que, con gran acierto, ha resucitado anoche el drama de Feliú y Codina en el teatro Español. El señor Calvo cede con sobrada complacencia a la fluidez del verso en las obras del teatro clásico, al desenfreno habitual en las de nuestros poetas románticos. Más contenido aquí, acierta mejor con el tipo imaginado por el poeta. A veces, sin embargo, el exceso de ademán con el brazo derecho y la inmovilidad del izquierdo, la tendencia a cerrar los ojos mientras declama, deslucen la inteligente manera con que ha visto su personaje. La verdad es que no comprendemos muy bien las apreciaciones últimas, ¿le gustó o no? Porque no es posible ver «inteligentemente» el personaje y luego hacerlo con unos tics que parecen personales, cosas del oficio de crítico en todos los tiempos.

51. ROMÁN FERNÁNDEZ, Manuel: Los cómicos, crónica de los grandes actores españoles, Barcelona, Royal Books, S.L., 1995. Es notable el estudio que Manuel Román hace sobre la biografía de cómicos en el siglo XX, desde los puramente dedicados al teatro hasta los que sólo actuaron para la pantalla. Es un repaso con sentido divulgativo, lleno de datos y anécdotas, y fundamentado en la memoria de un periodista que conoció y entrevistó a muchos de los cómicos que cita en esta edición.

52. Estos artículos se recogen en el libro de Jesús Rubio Jiménez, op. cit., pp. 228-278.

53. CADENAS, Juan José: El arte de declamar, Madrid, La novela teatral, 1921, n.º 240. Juan José Cadenas es periodista y autor teatral español (1872-1947), y era presidente de la Sociedad General de Autores en el momento de su muerte.

54. Tomás Navarro Tomás (1884-1979). Filólogo y ensayista español. Fundador de la fonología del castellano moderno. Fue alumno de Menéndez Pidal. Editó la Revista de Filología Española, y fue director en los trabajos sobre el Atlas lingüístico sobre España. Entre 1939 y 1952 fue profesor de la Universidad de Columbia (Nueva York). Sus obras más representativas son: Manual de pronunciación española (1918), Manual de entonación española (1944), Estudios de fonología española (1946), Métrica española: reseña histórica y descriptiva (Nueva York, 1966) y La voz y la entonación en los personajes literarios (1976).

55. Cipriano de Rivas Cherif, nace en Madrid en 1891 y muere en el exilio en México en 1967. Entre 1920 y 1929 colaboró en todos los proyectos de renovación teatral del momento, participó en varios teatros de ensayo promovidos por particulares, entre los que destaca El cántaro roto con Valle-Inclán. Dirigió a la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español y montó espectáculos de gran repercusión popular en Mérida y otros espacios no teatrales.

56. RIVAS CHERIF, Cipriano de: Cómo hacer teatro, ed. Enrique de Rivas, Valencia, Pretextos, 1991.

57. STANISLAVSKI, Constantin: Obras completas, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1988; cinco tomos. Actor y director nacido en Moscú en 1863 y muerto en la misma ciudad en 1937. Se le considera el teórico fundamental de la interpretación moderna.

58. ALONSO, José Luis: Teatro de cada día. Escritos sobre teatro, Ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 1991.

59. PELÁEZ, Andrés, y otros autores: Historia de los teatros

nacionales, 1939-1962, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993.

60. PELÁEZ, Andrés, y otros autores: Historia de los teatros nacionales, 1960-1985, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

61. Ricardo Calvo (1875-1966), hijo de Rafael Calvo. Comienza con la compañía de María Guerrero y su forma de decir el verso está recogida en comentarios críticos de Díez-Canedo.

62. SOLER MARÍ, Salvador: Práctica y teoría del arte escénico, Madrid, Editorial Purcalla, S.A., 1948. Salvador Soler Marí fue esposo de Milagros Leal y juntos formaron compañía durante muchos años. Escribió un curioso libro sobre la preparación del actor.

63. Programa del XX Festival de Teatro Clásico de Almagro. Celebración de veinte aniversario de su creación. Se incluye un listado de todas las programaciones hasta la presente edición. Edición del propio festival.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

