

TEATRO

E N E S P A Ñ A

Z-194

Diciembre, 1981



Nº





S U M A R I O

EDITORIAL

●
LA AYUDA ESTATAL EN EUROPA

●
III CENTENARIO DE CALDERON DE LA BARCA.
NUEVAS APORTACIONES PARA EL ESTUDIO
DE SU OBRA,
por
JOSE ROMERA CASTILLO

●
EL TEATRO ESPAÑOL EN EL CONTEXTO EUROPEO,
por
ANTONIO BONET CORREA

●
TEATRO PARA NIÑOS
por
JUAN RAMON JIMENEZ (INEDITO)
y
NOTA,
de
JAVIER BLASCO

●
ACTIVIDADES INSTITUCIONALES

●
LIBROS DE TEATRO: ENTRE EL CAOS Y LA MISERIA,
por
SANTIAGO TRANCON

●
APENDICE BIBLIOGRAFICO

●
NORMATIVA



S U M A R I O

EDITORIAL, 3

LA AYUDA ESTATAL EN EUROPA, 4

III CENTENARIO DE CALDERON DE LA BARCA.
NUEVAS APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DE SU OBRA,
por José Romera Castillo, 16

EL TEATRO ESPAÑOL EN EL CONTEXTO EUROPEO,
por Antonio Bonet Carrera, 20

TEATRO PARA NIÑOS,
por Juan Ramón Jiménez (inédito) y
NOTA, de Javier Blasco, 26

ACTIVIDADES INSTITUCIONALES, 30

LIBROS DE TEATRO: ENTRE EL CAOS Y LA MISERIA,
por Santiago Trancón, 34

APENDICE BIBLIOGRAFICO, 38

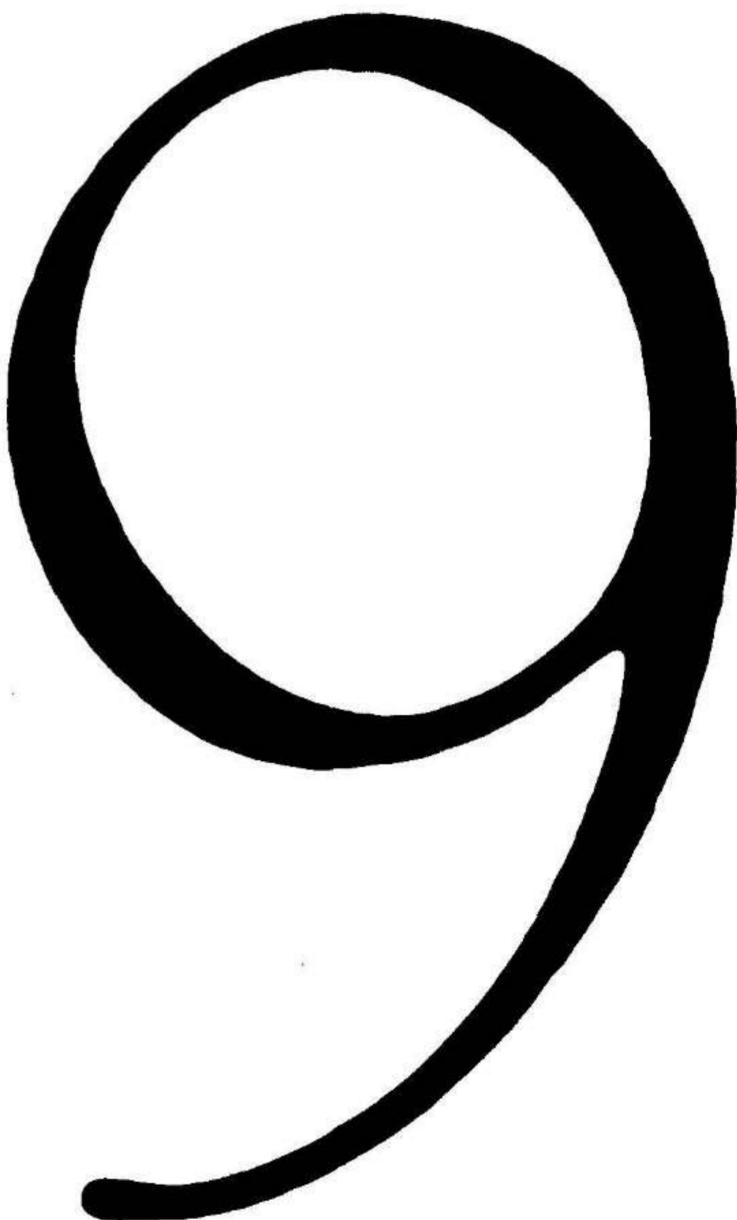
NORMATIVA, 39



TEATRO

EN ESPAÑA

EDITORIAL



EMPEZAMOS una nueva etapa en el Boletín de Información Teatral que a partir de ahora se llama «TEATRO EN ESPAÑA», con formato diferente y contenido nuevo. Pretendemos en primer lugar informar y que tanto el aficionado como el profesional tengan una cumplida referencia de cuantas actividades el Estado emprende o fomenta en el campo del quehacer teatral; en este sentido se incluirán programaciones lo más detalladas que sea posible y datos de inversión y gasto cuando todos aquellos aspectos sean cuantificables. También informaremos de las actividades teatrales en cualquier punto del territorio nacional que, suvencionadas o no, tengan suficiente resonancia como para ser reflejada aquí. Por otra parte, transcribiremos la normativa que, proveniente del Ministerio de Cultura, se promulgue a partir de ahora y afecte o interese al mundo del teatro.

En el terreno de las colaboraciones tenemos el propósito de publicar artículos, ensayos y pequeños estudios monográficos, que se inauguran con uno de Calderón, por aquello de que estamos en su tercer centenario. Por último, habrá un capítulo de entrevistas a personajes del teatro, una reseña de cursos, concursos y premios, y un índice bibliográfico de publicaciones teatrales. Cuando tengamos la suficiente apoyatura administrativa quizá incluyamos un buzón del lector.

Y esto es a grandes trazos lo que pretende ser este Boletín: un vehículo informativo y un fórum cultural. Tal vez ésta no sea su estructura definitiva, pero los defectos, que sin duda habrá, y que se vayan detectando, nos harán perfeccionarla para ponerla al servicio de los numerosos amantes del teatro que en España hay.

La distribución del boletín informativo «TEATRO EN ESPAÑA», es directa y gratuita. Todas aquellas personas, tanto profesionales como aficionados, que deseen recibirlo en su domicilio, deberán escribir a nuestra redacción, haciendo constar todos sus datos personales.

«TEATRO EN ESPAÑA» no suscribe necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

SERIA muy poco significativo, para hacernos una idea adecuada sobre el apoyo que recibe el teatro en los distintos países de nuestro continente, dar cifras totales y globalizadas, porque esto sólo nos conduciría a una simple actitud comparativa que, al margen de la intrincada operación de cambio que fuera necesario realizar, produce un resultado final bastante pobre.

Más interesante, sin embargo, será la observación de cómo se estructura y se ordena este apoyo en cada país; es decir, más que el cuánto que en todo caso para nosotros será la comprobación de lo casi inalcanzable, el cómo se distribuye y organiza esa aportación estatal, y dentro de qué marco socio-político se realiza.

En la República Federal de Alemania la Ley Fundamental hace una declaración de principios, según la cual se contempla el fomento de las artes esencialmente como deber del Estado, que, además, hace una expresa renuncia de su jurisdicción en materia cultural añadiendo concretamente que: «el arte será libre».

En Francia, todos los Teatros Nacionales, por ejemplo, están creados por decreto, lo que, junto con la tradicional estabilidad administrativa, característica del país, es tan tranquilizador para el teatro como una declaración de principios.

En Italia, de todos es sabido que el teatro lírico es tan inseparable a la manera de ser nacional que cualquier marcha atrás en materia de subvenciones es radicalmente impensable.

Inglaterra, confirmando en este caso su pragmatismo, tampoco acude a declaraciones de principios para ser fiel a sus tradiciones y aun para fortalecerlas; simplemente contruye teatros. Ciertamente pocas cosas obligan tanto a la continuidad en la acción teatral como la construcción de teatros tan importantes como el de Stratford o como, sobre todo, el complejo edificio sede del Teatro Nacional, con tres salas, talleres y todas las dependencias imaginables, que forman, sin duda, el mayor complejo teatral del mundo.

Todo ello, aun siendo de tan distinta índole, nos habla de unas estructuras teatrales consolidadas de forma realmente envidiable.

En la República Federal de Alemania parece que se da de una manera fatal el fenómeno de la descentralización y atomización de la vida teatral.

Desde el siglo XVII al siglo XIX, la especial

configuración política del país hace que encontremos un teatro en cada una de las cortes principescas, y aunque más tarde llega a estar el teatro centralizado en Berlín, esto no duró demasiado tiempo.

Verdaderamente, Berlín fue durante ochenta u ochenta y cinco años una de las grandes capitales del teatro europeo donde concurrían los talentos, único punto de arranque de cualquier carrera importante dentro del teatro alemán. Pero nuevamente las circunstancias políticas se han encargado de descentralizar la vida teatral puesto que ninguna ciudad, después de la guerra, ha conseguido concentrar la actividad teatral en menoscabo de las otras.

Berlín dividida, aislada, no lo ha hecho, y tampoco Munich, ni Hamburgo, a pesar de su magnífica tradición, y mucho menos su actual capital, Bonn, con unos 150.000 habitantes y un teatro relativamente nuevo que abre sus puertas en el año 1949.

Es evidente que la renuncia, por parte del Estado, a intervenir o a dirigir la vida cultural del país, expresada en la Constitución de 1949, ha contribuido a la plena actividad regional.

Veamos, pues, cómo se estructura la vida teatral en la República Federal de Alemania.

Podemos distinguir los siguientes tipos de teatros, no sólo por la localización y diferente base económica en que se encuentran, sino también por su composición, la diferente programación que ofrecen y por el cometido que se les encomienda.

a) **Teatros Nacionales.** Estos caen dentro de la esfera de los gobiernos federales, los cuales, en principio, sólo son responsables de su financiación.

Un departamento federal puede mantener más de uno de estos teatros, que son siempre teatros de repertorio; esto es, que ofrecen varias obras simultáneamente en la cartelera.

Los Teatros Nacionales pueden ser o bien exclusivamente líricos o dramáticos, o reunir en un mismo centro, aunque en salas diferentes, representaciones de teatro musical (ópera, ópera, concierto y ballet) y representaciones dramáticas.

La actividad de estos teatros se extiende también a las ciudades vecinas.

b) **Teatros Municipales.** Financiados con fondos del municipio, pueden actuar como único teatro en una ciudad o sumar sus actividades a las de un Teatro Nacional y, por supuesto,

a las de los teatros privados. Son también de repertorio, y generalmente no actúan sino en el lugar de su principal establecimiento. Pueden igualmente ser líricos y dramáticos.

c) **Teatros de los «Lander».** Aunque tienen una sede habitual, actúan para varias ciudades pequeñas o medias de un departamento federal. También son de repertorio y exclusivamente dramáticos.

d) **Compañías Itinerantes.** Son conjuntos privados que no tienen teatro propio. Pueden producir ópera o comedias. Se forman para realizar campañas concretas en torno a una o varias figuras conocidas por sus actuaciones en el cine o en la televisión, con lo que pueden afianzar el éxito comercial de la empresa. A veces aprovechan las producciones de otras compañías estables para explotarlas en gira, e incluso algunos teatros privados se desdoblan en una compañía estable y otra itinerante en orden a sacar mayor rendimiento a sus producciones.

Suelen actuar en ciudades que, teniendo teatro, carecen de compañía estable, aunque también pueden ser invitadas por estas últimas.

e) **Teatros privados.** Se trata de las compañías que se forman tan sólo para una producción concreta, disolviéndose al concluir la explotación de la misma. También éstas reciben apoyos financieros del Estado.

La falta de una «capital» del teatro alemán no se ha visto como un inconveniente grave, puesto que ha propiciado la proliferación de iniciativas. Se pensó, sin embargo, que tenía el reparo de no poder establecer claros términos de comparación, con lo que se ponía en peligro la coherencia.

Tanto los hombres de teatro como los críticos propugnaron entonces una política compensatoria con el apoyo financiero del gobierno federal, que consistía en la celebración anual de un festival con sede en Berlín para reunir allí lo más sobresaliente de la producción teatral en lengua alemana.

El festival se celebró por primera vez en 1964, y recoge a compañías de Austria y de la Suiza alemana, si bien la República Democrática Alemana, incluido el Berlín del este, declinó la invitación a participar.

Con este panorama de la estructura teatral de la República Federal Alemana podemos entrar en la contemplación de las cifras.

Según las estadísticas, en el ámbito público de actuación existen:

82 compañías teatrales.

Actuando en 71 ciudades.

Disponiendo de 211 teatros.

En la esfera del teatro privado hay:

87 compañías teatrales.

Actuando en 30 ciudades. (De entre todas las compañías privadas existentes, sólo 11 no han recibido ninguna clase de ayuda económica en la última temporada.)

En el caso de los teatros públicos, si calculamos sobre la base del número de habitantes de las ciudades en las que hay uno o varios de estos teatros, podemos estimar el apoyo estatal en las siguientes cifras:

— En el año 1949, el gasto es de 4,50 marcos por habitante, y en el año 1976 asciende hasta 51 marcos.

— Si el cálculo se hace sobre la base, no del ciudadano, sino del espectador; esto es, el ciudadano que va al teatro (la primera estadística fiable en este caso es de 1956), tenemos que en este año el gasto es de 6,15 marcos, y pasa en 1976 a 53,99 marcos.

El considerable incremento obedece, de una parte, al aumento de los costes de producción y, de otra, a la intención de política cultural de que no suba el precio de las localidades.

Al abordar el tema de cómo se soportan estas cargas nos encontramos con una de las características diferenciales del teatro alemán.

La aportación más pequeña la hace el gobierno federal (tan sólo 10.200.000 marcos).

Así, de todos los teatros del sector público antes mencionados:

— 16 están subvencionados por los gobiernos regionales, o de los Lander.

— 25 están subvencionados conjuntamente por los gobiernos de los Lander y por los Ayuntamientos.

— 14 están subvencionados por los Ayuntamientos.

Si además tenemos en cuenta que, dentro del segundo grupo, la aportación de los Ayuntamientos es mayor que la de los gobiernos regionales, llegamos a la paradoja, que naturalmente tiene su origen en la historia del teatro alemán, de que la mayor carga la soportan precisamente las autoridades municipales, que son las más débiles económicamente.

Así, en la temporada 1976/1977, los Ayuntamientos gastaron 590.700.00 marcos, mientras

que los Lander llegaron tan sólo a los marcos 445.800.000.

Los teatros privados aumentan en número de forma continua, aunque en este caso las estadísticas sean más difíciles de fijar, y consecuentemente aumenta también el número de estos teatros que recibe apoyo estatal:

- 57 en la temporada 1965/66.
- 68 en la temporada 1975/76.
- 76 en la temporada 1976/77.

Siendo las cantidades invertidas en estos teatros:

- 1965/66: 9.530.000 marcos.
- 1975/76: 24.410.000 marcos.
- 1976/77: 28.420.000 marcos.

Este incremento ofrece otra significación si vemos las cantidades gastadas en relación con los habitantes de las ciudades que disfrutan de estos teatros privados:

- 1965/55: 0,78 marcos por habitante.
- 1975/76: 2,04 marcos por habitante.
- 1976/77: 2,44 marcos por habitante.

Y a continuación vemos que este incremento no va acompañado de una mayor asistencia de espectadores al teatro.

- 1965/66: 5.050.000 espectadores, lo que significa el 41,4 por cada 1.000 habitantes.
- 1975/76: 4.580.000 espectadores, lo que significa el 37,3 por cada 1.000 habitantes.
- 1976/77: 4.880.000 espectadores, lo que significa el 41,9 por cada 1.000 habitantes.

Existen, además, otros procedimientos de ayuda oficial al teatro. En la política cultural de la República Federal de Alemania, desde su constitución, se reconoce el principio de que deben ser abolidos, o reducidos al máximo, todos los impuestos que tradicionalmente gravada las manifestaciones del arte dramático, con la excepción de los espectáculos de menor contenido cultural, que podíamos englobar bajo el epígrafe de «teatro de variedades».

Todo ello permite, y no es privativo de Alemania, que el precio de gran parte de la entrada de teatro en este país tenga un precio político, en unos casos; estén por debajo de lo que en cualquier circunstancia deberían alcanzar según los precios de producción, en otros; al tiempo que permite poner en funcionamiento otros sistemas de animación cultural, como son las asociaciones que originan visitas a los teatros precios especiales, y los esquemas de suscripción por medio de abonos, que son, además de un medio por el cual los teatros obtienen cierta seguridad de financiación al recoger parte de los ingresos por anticipado, un medio de publicidad indirecta y un inventario de asistencia a los espectáculos dramáticos.

En Francia observamos unas estructuras teatrales profundamente arraigadas y consolidadas, lógicamente de carácter centralista por su origen histórico, conviviendo con intentos y tendencias nuevas que se colocan junto a las primeras sin necesidad de atentar contra su existencia.

Introducimos aquí un cuadro muy completo perteneciente a la temporada 1978-1979

REGION	Número total de butacas	por cada 1.000 habitantes	Gastos	Ingresos	Subvenciones	por habitante	% espect	D. M. por espectador
Schleswig-Holstein	7.779	12,3	56.184	9.091	47.093	74,58	17,4	56,02
Hamburg	4.947	3,0	101.403	25.105	76.286	45,31	26,0	58,98
Niedersachsen	14.903	9,5	126.605	21.886	104.715	66,96	17,6	50,06
Bremen	2.399	3,4	39.976	4.949	35.027	50,16	12,5	73,72
Nordrhein-Westfalen	37.277	5,3	406.524	60.382	357.940	50,61	16,1	63,05
Hessen	15.150	10,9	147.336	18.334	129.002	92,51	13,1	77,58
Rheinland-Pfalz	5.155	9,3	45.260	6.718	38.541	69,24	15,1	60,91
BadenWürttemb	18.839	9,0	206.220	30.652	174.260	83,02	16,2	58,92
Bayern	24.651	9,2	232.783	45.175	186.802	69,24	20,4	58,01
Saarland	1.527	7,8	20.977	3.179	17.403	31,27	15,6	53,10
Berlín (Oeste)	5.876	3,1	83.560	12.167	71.393	37,38	14,9	86,13
Total	138.503	6,8	1.466.828	238.179	1.238.462	60,41	17,2	61,80

Así, en el sector público subvencionado nos encontramos con tres clases de organizaciones de diferente estructura y con «status» muy diversos, que son los Teatros Nacionales, los Centros Dramáticos y las Compañías Independientes.

Los Teatros Nacionales son cinco, cuatro de ellos situados en París: la Comedia Francesa, El Odeon, Chaillot y el Teatro del Este Parisino, y uno solo en provincias, que es el Teatro Nacional de Estrasburgo.

Estos teatros están bajo la tutela del Ministerio de Cultura y Comunicación y son considerados como empresas públicas, con la excepción de la Comedia Francesa, que es estatutariamente una «sociedad de actores».

Todos están subvencionados por el Ministerio de Cultura, a excepción del Teatro Nacional de Estrasburgo, que recibe sus subvenciones de esta ciudad.

Es también el Ministerio de Cultura el que nombra los directores de estos teatros, así como el administrador de la Comedia Francesa, por decreto y por un mandato de tres años.

Según los estatutos de los Teatros Nacionales, el Ministerio de Cultura debe aprobar el programa de estos teatros, si bien la cláusula se conviere en la práctica en un puro formulismo ya que la libertad de creación es absoluta.

La Comedia Francesa celebró, en 1980, su tricentenario, Napoleón, en la campaña de Rusia, la dota de unos estatutos que la configuran como sociedad de actores. La «Troupe» tiene 37 socios (actores fijos) y 30 pensionistas (actores contratados). Tiene como misión estatutaria «el mantenimiento y enriquecimiento del repertorio».

El Odeon tiene como misión principal acoger a las compañías que ejercen la función de descentralizar el teatro en Francia, así como a las producciones teatrales extranjeras.

El Teatro Nacional de Chaillot tiene como misión «presentar obras de repertorio clásico y moderno y estrenar obras nuevas».

El Teatro Nacional del Este Parisino tiene idéntica misión a la del Teatro de Chaillot.

El Teatro Nacional de Estrasburgo mantiene en su organización una escuela de arte dramático y tiene la misión de producir obras nuevas, francesas y extranjeras.

Los Centros Dramáticos Nacionales ejercen una política de contrapeso de la anterior al tener como objetivo primordial descentralizar la vida teatral francesa.

En 1959, cuando André Malraux es nombrado Ministro de Cultura, el número de estos era de cinco, y su radio de acción era regional, puesto que no sólo representaban en la ciudad de origen, sino que hacían giras por la región e incluso fuera de ella.

En la actualidad hay 20 Centros Dramáticos. Sus directores están ligados al Ministerio de Cultura por un contrato de «Intuitu Personae», de tres años. Las subvenciones les llegan en su mayor parte del Estado, si bien también reciben apoyo de las ciudades donde se sitúan e incluso de los lugares donde representan en sus giras.

En sus estatutos se especifican las obligaciones que son contrapartida de las subvenciones recibidas: número de estrenos, número de representaciones, giras regionales y, se dice textualmente, que «entre los espectáculos montados, al menos uno, o más de uno si el director así lo decide, será de obras nuevas de autores franceses...».

En la actualidad han sido creados seis Centros Dramáticos para la Infancia y la Juventud (CDNEJ).

Por último, y en este grupo del sector público, están las Compañías Independientes, que reciben la subvención de la ciudad donde se encuentran, y del Estado, si bien no están ligadas a ningún contrato con el Ministerio de Cultura.

Estas compañías pueden estar subvencionadas por año o por el conjunto de una actividad, y para hacerlo se necesita el visto bueno de una comisión de doce miembros que ha tenido que examinar el año pasado 330 expedientes, que decidieron subvencionar a 138 compañías con cantidades que oscilaron entre 40.000 y 250.000 francos. La cobertura total de la partida que maneja esta comisión de las Compañías Independientes es de 10.000.000 de francos.

En el sector privado nos encontramos en Francia, al igual que en Inglaterra y que en nuestro país, que casi toda la vida teatral se produce en la capital. Así, en París, encontramos cuarenta teatros funcionando, mientras que en provincias podemos contar con un Teatro en Burdeos y otro en Carcasona.

La capacidad total de los teatros parisinos se calcula en 40.000 espectadores por sesión, lo cual no es excesivo si se tiene en cuenta la población total de París.

A esto hay que añadir que, sobre todo a partir de la década de los setenta, este aforo no se ve desbordado por la afluencia de público, a

pesar de que, si bien las localidades no puede decirse que sean baratas (cuestan de 90 a 45 francos), han subido los precios muy por debajo del aumento del coste de la vida.

Esta situación de crisis contrasta, dentro de la vida del teatro francés, con una época recién superada: la de los años sesenta, cuando se produjo, precisamente en una serie de pequeñas salas y dentro de este sector del teatro privado, el florecimiento de aquel teatro que conocimos con los sobrenombres de «vanguardia» y del «absurdo».

Hoy esa vanguardia ha dejado de serlo, y aquellas salas que la manifestaron han desaparecido en su mayoría; aunque no se pueda cargar este síntoma de decadencia a la falta de ayuda oficial.

Precisamente en el año 1964 se creó un fondo de mantenimiento del teatro privado que es administrado por la asociación correspondiente, y cuyo objetivo era desplazar el sistema de las subvenciones individualizadas.

Este fondo de mantenimiento se alimenta de varias fuentes:

- a) El Ministerio de Cultura.
- b) La ciudad de París (a partes iguales con el anterior).
- c) Una tasa de participación.

La tasa del apartado «c» está fijada en el 6 por 100 como mínimo del coste de cada montaje y la aportan las propias compañías.

Puede beneficiarse de este fondo cualquier empresa dramática, lírica o coreográfica que tenga al menos un año de existencia y que esté al corriente del pago de la tasa de participación.

En un año deberá hacer al menos 150 representaciones.

La Asociación para el mantenimiento del teatro privado ha creado, además, un sistema de abonos que permite al titular beneficiarse de una rebaja del 40 por 100, durante las cuarenta primeras representaciones de todos los espectáculos de París, siempre que el abonado se comprometa a asistir a tres espectáculos de género distinto.

Existen otras compañías y experiencias teatrales que disfrutan de una situación especial al recibir subvenciones anuales fijadas por la Dirección de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura, sin necesidad de que la Comisión Consultora de Ayuda a las Compañías Dramáticas, creada por decreto de 22-1-1976, preste su consentimiento.

Entre ellas se encuentra la Compañía Renaud-Barrault, El Teatro del Sol, de París; El Teatro Gerard Philipe, de Saint-Denis; los Talleres de Lyon, la experiencia que dirige Peter Brook, y otras compañías, hasta el número de 30, con un presupuesto total de 18.062.000 francos.

Abarcando tanto las actividades de los teatros subvencionados como las de los que pertenecen al sector privado, el Estado interviene por el camino de la ayuda a la creación.

Se otorgan estas subvenciones a través de una comisión de diez miembros, compuesta por representantes de la profesión y por críticos teatrales.

El Estado persigue con estas ayudas «alentar la creación de obras escritas directamente en lengua francesa».

En 1979 fueron 56 los teatros y las compañías que se beneficiaron de esta ayuda, que totalizó un presupuesto de 1.947.000 francos.

Existe en Francia un buen número de Teatros Municipales, todos ellos construidos en el siglo pasado y que son de exclusiva competencia de los Ayuntamientos, ya que, salvo raras excepciones, no reciben apoyo alguno por parte del Estado.

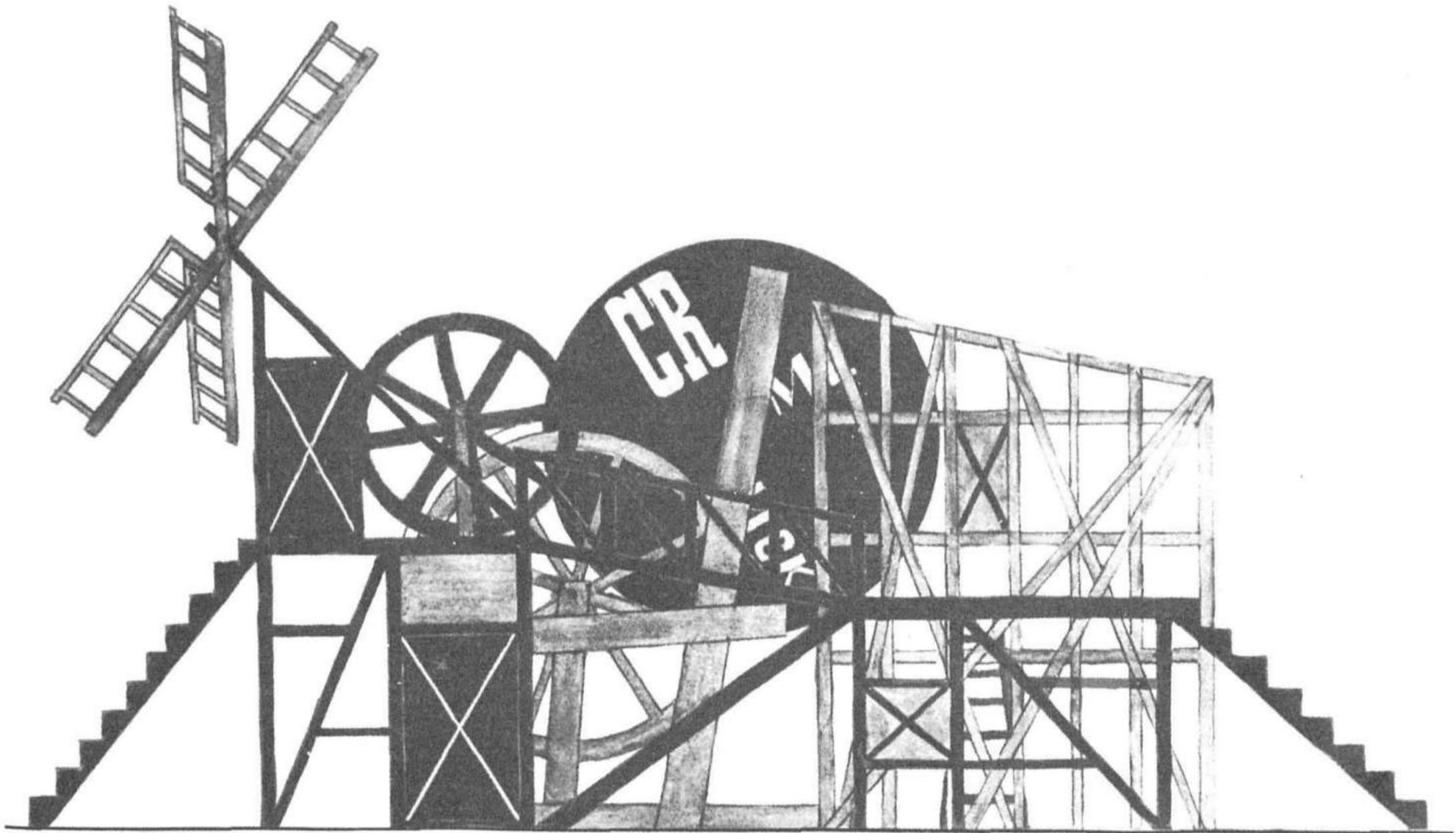
En cuanto a los festivales, diremos que tienen un sentido completamente distinto a los que se celebran en Berlín.

Los más importantes son el Festival de Otoño, en París, y el Festival de Avignon, que se celebra en verano. Ambos acogen compañías extranjeras, y están escasamente subvencionados por el Estado.

En los proyectos de presupuestos para 1981 se establecen las siguientes previsiones:

A) Teatros Nacionales	131.200.000
Desglosados en:	
Comédie Française	66.580.000
Théâtre National de Chail- lot.	23.790.000
Théâtre National de L'Odeon.	15.050.000
Théâtre de L'Est Parisien.	11.260.000
Théâtre National Stras- bourg.	14.520.000
B) Apoyo al teatro	131.200.000

Como se ve, se establece un equilibrio aparente entre los dos sectores público y privado, si bien dentro del sector privado la misma cifra tiene que repartirse entre un número mayor de atenciones.



ESCENARIO DE L. POPOVA PARA «COCU MAGNIFIQUE».

La suma total de los epígrafes A y B es de 262.400.000 francos, que no es una cifra excesiva en términos relativos para Francia si se considera que tan sólo la Opera de París tiene adjudicada en este mismo proyecto de presupuesto la cantidad de 209.000.000 de francos.

En Inglaterra, el gobierno conservador, nada más empezar su gestión, recortó 1.100.000 libras del proyecto de presupuesto que ya había sido votado por el saliente gobierno laborista para el Consejo de las Artes.

Ciertamente que en el período electoral se había insistido en que esto no pasaría de ninguna forma, pero el gobierno después ha replicado como justificación a la merma anteriormente citada que la situación financiera heredada era peor de lo que a primera vista se esperaba, y que las artes debían sufrir una pequeña rebaja, pequeña en términos comparativos con otros sectores del gasto público; y el mundo de las artes ha tenido que admitir que, efectivamente, el gobierno ha sido elegido para acometer, entre otras empresas, una reducción del gasto público.

Claro es que este sector que nos ocupa no ha incitado nunca a la prodigalidad de ninguno de los gobiernos precedentes, y así las críticas de la oposición, hoy en el poder, fueron siempre, frente al gobierno laborista, en el sentido de

que el presupuesto que se dedicaba a las artes «estaba siempre en los huesos».

Creemos, sin embargo, que, al margen de las anteriores consideraciones de orden comparativo, el juicio que mejor refleja el valor de lo que en Inglaterra gasta el Estado en el sector que nos ocupa, y en general en el más amplio de las artes, lo da el «Conservative Paper» cuando dice: «Es difícil encontrar una sola área del gasto público donde cada millón extra de libras, e incluso cada mil, o cada cien libras que se rebajen, pueda tener un efecto tan desastroso.»

Y para que este juicio no parezca exagerado hay que añadir que las artes, cosa que no ocurre con la sanidad ni con la educación, en la actualidad, representan un ingreso importante para el país a través del turismo, hasta el punto de que no sólo puede decirse con el periódico antes citado que «las artes caminan solas», sino que, como veremos más tarde, y al contrario de lo que ocurre en otros países, como Francia, donde el teatro está subvencionado de manera estimable, a pesar de lo cual los teatros no se llenan de espectadores, en Inglaterra la asistencia a los espectáculos teatrales está claramente en alza.

El apoyo estatal al teatro se hace en Inglaterra a través del Consejo de las Artes.

Creado al comienzo de la Segunda Guerra

Mundial como C. E. M. A. (Council for the Encouragement of Music and the Arts) con fondos principalmente del presupuesto del Estado pertenecientes al Ministerio de Educación, y del Pilgrim Trust.

Desde 1942 contó exclusivamente con los fondos públicos, y al final de la guerra adoptó su definitivo nombre de Arts Council.

Antes de crearse este organismo, tanto el teatro como la ópera y el ballet dependían de la generosidad de los patronazgos privados.

En la actualidad, el teatro inglés está prácticamente sustentado en primer lugar por los 63.000.000 de libras que aporta el Consejo de las Artes, por las contribuciones de las autoridades municipales y, en menor cuantía, por el patrocinio de algunos capitales privados, además, claro está, de basarse en la buena salud de las taquillas, que es el mejor síntoma del interés del público británico por su teatro.

Esta confluencia de contribuciones permite la existencia del Teatro Nacional, de la Royal Shakespeare Company, de 60 compañías de repertorio de extensión provincial y de 100 pequeñas compañías más, entre compañías itinerantes y otros grupos.

En la actualidad, casi la mitad del teatro importante de Londres está realizado por compañías subvencionadas.

El patrocinio de los capitales privados que hemos mencionado está desarrollándose de manera importante en los últimos tiempos, si bien nadie en el campo del teatro espera tanto de estas aportaciones como se espera de las mismas por parte del gobierno; al menos no se cree que compense totalmente la falta de crecimiento de las subvenciones estatales.

A pesar de todos los aspectos positivos que presenta el teatro en la Gran Bretaña, actualmente, según un estudio que ofrece el Consejo de las Artes, el 90 por 100 de la población está vuelta de espaldas a cualquier tipo de manifestaciones teatrales, y lo que es más grave, menos de la mitad de los niños y jóvenes en edad escolar ven una función teatral al año.

Los dos focos teatrales más importantes en Inglaterra dentro del campo de la actuación pública, son el Teatro Nacional y la Royal Shakespeare Company.

El Teatro Nacional (National Theatre Board) comenzó en el año 1963, bajo la dirección de Laurence Olivier en el Old Vic Theatre, donde llevó a cabo una brillante etapa que duró hasta su traslado a su nueva sede, en marzo de 1976.

Esta sede es, sin duda, el complejo teatral más grande del mundo dentro del teatro dramático.

Comprendía tres teatros en uno:

- El Olivier, con aforo de 1.160 espectadores.
- El Lyttelton, con aforo de 890 espectadores.
- El Cottesloe, con aforo de 400 espectadores.

Además, existen en el mismo edificio todas las dependencias necesarias para el completo funcionamiento de un teatro en régimen de total autonomía técnica. Tiene, por tanto, taller de construcción de decorados, sastrería, peluquería y utillería.

Presenta, además, para el público una serie de espacios que hacen posible que éste se congregue con mucha antelación a la representación para oír música, comprar libros o utilizar el restaurante o la cafetería.

Un dato curioso, que demuestra lo importante que pueda ser en este país el hecho social de ir al teatro, es que, teniendo en cuenta que el público adquiere sus localidades con muchos días de antelación, el Teatro Nacional ofrece una rebaja de un 50 por 100 a los espectadores que compran sus butacas media hora antes de la representación.

La Royal Shakespeare Company actúa en el Memorial Theatre de Stratford on Avon y en el Aldwych de Londres.

Tanto el Teatro Nacional como la Royal Shakespeare Company son conjuntos de repertorio, y aunque el segundo se basa fundamentalmente en las obras del genial dramaturgo que lleva su nombre, también presenta otras obras clásicas y modernas.

Los presupuestos del Consejo de las Artes para estos teatros en el ejercicio 1978-79 eran los siguientes:

- Teatro Nacional: 3.401.500.
- Royal Shakespeare Theatre: 1.838.486.

Para el ejercicio 1979-80 eran:

- Teatro Nacional: 4.806.500.
- Royal Shakespeare Theatre: 2.117.000.

Como podemos observar, la Royal Shakespeare Company, actuando en dos teatros, los de Stratford y Londres, aun simultáneamente en gran parte del año, recibe menos del 50 por 100 del apoyo que consume ese gran monstruo que es el N. T. que desde los primeros años de

su actividad ha sido el blanco de las críticas más enconadas.

El resto del presupuesto del Consejo de las Artes, también para el ejercicio 1978-79, era de 7.360.000 libras.

Según las disposiciones que rigen en Italia en materia teatral, podrán recibirse subvenciones, cumpliendo las condiciones que a continuación se establecen, los siguientes organismos y actividades teatrales:

- a) Los organismos de producción teatral de gestión pública.
- b) Los grupos teatrales de gestión cooperativa.
- c) Las compañías y empresas privadas, individuales y colectivas.
- d) Las compañías de comedia musical.
- e) Las compañías de teatro experimental.
- f) Las compañías de teatro infantil y de animación teatral.
- g) Otras iniciativas de producción encaminadas al incremento y a la difusión del teatro de prosa.
- h) Las actividades dirigidas a valorar el repertorio italiano y la nueva producción dramática nacional.
- i) Las entidades e instituciones teatrales de carácter nacional.
- j) Los circuitos territoriales.
- k) Las iniciativas promovidas en las Universidades para la búsqueda, la investigación y la difusión del teatro de prosa.
- l) Las manifestaciones teatrales extraordinarias, festivales y certámenes nacionales e internacionales.
- m) Las giras por el extranjero de particular interés cultural y social.

Es preceptivo para concurrir a las subvenciones estatales el carácter profesional de los organismos y de las actividades presentadas; teniendo particular interés cuando tengan carácter de continuidad, y cuando extiendan sus actividades por el territorio nacional, en particular, por Italia meridional e insular.

Son organismos de producción teatral de gestión pública aquellos instituidos por entidades territoriales o locales directa o indirectamente y que reúnan las siguientes características: profesionalidad de la dirección artística y del conjunto de la compañía; continuidad en las acti-

vidades; duración de las mismas ante el público (no inferior a seis meses); estabilidad y suficiencia de los cuadros artísticos, técnicos y administrativos; nivel profesional y finalidad cultural de sus programas de actividad.

Deben emplear una media de, por lo menos, 12 actores profesionales en el curso de la temporada y efectuar representaciones a precios populares y a través de especiales condiciones, como son los abonos.

Siempre que las representaciones se hagan en las sedes de estas compañías de gestión pública, el importe de las localidades no podrá superar el importe de 700 liras.

Son reconocidos organismos de producción teatral de gestión pública: el Piccolo Teatro de Milán, el Teatro Estable de Génova, el Teatro Estable de Friuli Venecia Giulia, el Teatro Estable de Turín, el Teatro de Roma, el Teatro Estable de Bolzano, el Teatro Estable de Catania, el Teatro Estable de Aquila, el Teatro Sloveno de Trieste, el Centro Teatral de Brescia, el Teatro de Emilia Romagna y el Teatro de la Región Toscana.

La Comisión Consultiva del Teatro podrá reconocer como organismos de producción teatral de gestión pública otros conjuntos que cumplan con lo anteriormente dicho y que se asienten en ciudades que tengan una población no inferior a 500.000 habitantes donde no exista uno de los teatros antes citados.

A estos organismos se les concederá al principio de la temporada ayudas en «forfait», teniendo en cuenta: los programas de la actividad a desarrollar, el nivel artístico y cultural de los mismos, el número de espectáculos y de representaciones previstas, el costo de los espectáculos y el producto del taquillaje, la importancia concedida al repertorio dramático nacional y la previsión de las aportaciones de las entidades locales.

Las ayudas se harán efectivas en un 80 por 100 al comienzo de la temporada, a título de anticipo, y el resto, una vez cerrado el ejercicio.

Al final de la temporada se podrán conceder ayudas adicionales de carácter supletorio, teniendo en cuenta: el número de espectadores y el de abonados, el número de representaciones efectuadas que excedan de las programadas, etc.

Se tendrán en cuenta, además, las actuaciones de ámbito regional, las actividades dedicadas a los colegios, didácticas, de formación, de experimentación, de laboratorio y culturales en general.

Podrán concederse ayudas en régimen de «forfait» a favor de los grupos teatrales de gestión cooperativa de reconocida capacidad profesional, artística y organizativa, que no tengan menos de 10 socios entre autores, directores, actores, escenógrafos, técnicos y administrativos.



FIGURÍN DIBUJADO POR PHILIPA GEE.

El número de actores integrantes de la cooperativa no podrá ser inferior a ocho.

Para obtener la ayuda, estos grupos deberán desarrollar una actividad de un mínimo de seis meses y con un contenido artístico, cultural y social.

Para calcular la cuantía de las ayudas a estos grupos se contemplan condiciones muy semejantes a las anteriormente citadas, además de la específica del número de integrantes de la cooperativa.

También estos grupos podrán ser premiados al final de temporada con una ayuda adicional cuando cumplan con los requisitos y mencionados.

Las ayudas a las compañías privadas pueden tener lugar las siguientes formas:

A) **Ayudas ordinarias.** Las compañías privadas de reconocida capacidad profesional artística y organizativa que se comprometan a una actividad de, al menos, 60 representaciones pueden solicitar estas ayudas que se calcularán sobre el taquillaje bruto obtenido en las representaciones y se valorarán en el 9 por 100 de la cifra anterior hasta un taquillaje medio por espectáculo de 800.000 liras por representación.

B) **Ayudas de montaje.** Las compañías de adecuada consistencia organizativa, cualificada dirección artística y un número de personas contratadas no inferior a 14, de las cuales no menos de ocho sean actores, y que se comprometan a desarrollar por lo menos 60 representaciones, podrán recibir, además de las ayudas ordinarias antes citadas, ayudas de montaje o de puesta en marcha, cuyo importe se fijará con arreglo a las siguientes condiciones: por el programa de actividades y por su validez artística, por el número de espectáculos y de la duración de las actividades previstas, por el número de los contratados y de nivel profesional de las principales figuras de la compañía, por la continuidad de las estructuras artísticas, organizativas y empresariales y por el relieve dado a las novedades y a la reposición de textos dramáticos nacionales, así como por el costo de las inversiones.

También se tendrá en cuenta en este apartado la nómina de los actores y otros miembros de la compañía durante el período de los ensayos.

Estas ayudas se cobran en su totalidad después de cubiertas las representaciones que se prescriben como mínimas.

C) **Ayudas en sistema de «forfait».** A las compañías que reúnan los requisitos del apartado anterior, calificadas por el importante valor artístico, cultural y social de los programas que se propongan desarrollar en el curso de una temporada que no tenga menos de seis meses de actividades, y realizando un mínimo de 150 representaciones, de las cuales, al menos, de seis meses de actividades, y realizando un mínimo de 150 representaciones, de las cuales, al menos, 70 deberán ser en ciudades que no sean ni Roma ni Milán, podrán concedérseles ayudas en sistema de «forfait» en lugar de las anteriormente tratadas.

Las condiciones a tener en cuenta para la concesión de estas ayudas son muy semejantes a

las ya conocidas, y se cobran en un 80 por 100 después de las 30 primeras representaciones y el resto, al final de las actividades.

D) **Premios finales.** Al final de cada temporada, y a la vista de los resultados conocidos, podrán concederse premios a las compañías incluidas en los tres apartados anteriores que se hayan distinguido por la calidad de sus espectáculos, el número de las jornadas de trabajo y por la importancia dada al repertorio dramático nacional.

Especial consideración tendrán aquellas compañías que manteniendo los niveles de calidad artística apetecida hayan efectuado más de 200 representaciones.

No podrán concurrir a los premios finales las compañías que sólo hayan representado títulos del repertorio extranjero, salvo que estos sean de especial interés cultural y se hayan montado con especial acierto artístico.

A favor de los conjuntos de experimentación teatral formados por actores profesionales que desarrollen una actividad de trabajo no inferior a noventa días, de los cuales, al menos, 80 sean representaciones ante el público, pueden ser concedidas ayudas, una vez finalizadas sus actividades y en régimen de «forfait» sobre la base de los resultados obtenidos.

Las actividades de estas compañías de teatro experimental pueden consistir en espectáculos ensayos con público, laboratorios abiertos al público, así como iniciativas de animación teatral.

Las actividades didácticas y de seminarios, aunque no cuentan a los fines de contabilizar el período mínimo prescrito, son un elemento determinante de la cuantía de las ayudas.

También a estas compañías, al final de ejercicio, se les podrá conceder una ayuda complementaria como en los casos anteriores y teniendo en cuenta parecidos criterios.

Asimismo se concederán ayudas a las compañías de teatro infantil y de animación teatral en este campo, siempre que se comprometan a mantener una actividad de un mínimo de cuatro meses, con no menos de 80 representaciones.

Estas compañías se entiende que deberán estar integradas por actores profesionales, y podrán optar a los complementos que hayan merecido por la calidad de su trabajo al final de la temporada como en los casos anteriores.

A los conjuntos de teatro de prosa de cualificado nivel profesional que por sus caracterís-

ticas estructurales, de proyecto y operativas no estén comprendidas en los precedentes apartados que hasta aquí se han contemplado, y que se comprometan a llevar a cabo un mínimo de 60 representaciones, se les puede conceder igualmente subvenciones en régimen de «forfait».

En relación a las actividades dirigidas a valorar de forma particular el repertorio italiano, y la nueva producción dramática nacional, es el Ministerio de Turismo y del Espectáculo, oído el dictamen de la Comisión Consultiva del Teatro, quien decide sobre estos textos de creación, otros textos de la literatura italiana, además a los que se añadirán las reelaboraciones de de las traducciones de los clásicos griegos y latinos.

En esta sección se diferencian dos clases de subvenciones:

A) **Subvenciones en porcentaje.** Las compañías privadas que representen estas obras de creación o repertorio nacionales recibirán una ayuda cifrada en un 20 por 100 del taquillaje bruto, hasta una media de 1.500.000 liras por representación.

B) **Subvenciones por montaje de obras nuevas de autor italiano.** Al final de la temporada, oído el parecer de la Comisión Consultiva del Teatro, se podrán conceder ayudas a los organismos de producción teatral de gestión pública, a los grupos teatrales de gestión cooperativa y privada y a las compañías de teatro infantil que hayan representado alguno de estos estrenos, dando a cada uno de ellos al menos 3 representaciones.

Estas ayudas oscilarán entre un mínimo de 2.000.000 de liras y un máximo de 12.000.000 de liras.

Para fijar la cuantía se tendrán presentes la importancia del texto, los resultados artísticos obtenidos, el número de representaciones dadas, el de espectadores, etc.

Las compañías antes mencionadas no podrán estrenar sino dos de estas obras, y las compañías de teatro infantil tan sólo una.

También podrán recibir subvenciones las entidades e instituciones teatrales de carácter nacional.

Entre ellas se encuentran el Ente de Teatro Italiano (E. T. I.), el Instituto Nacional de Drama Antiguo (I. N. D. A.), el Instituto de Drama Italiano (I. D. I.) y la Academia Nacional de Arte Dramático «Silvio D'Amico».

El Ente de Teatro Italiano se verá especial-



mente favorecido por cuanto que entre sus fines están el de incentivar la actividad del teatro de prosa y favorecer la descentralización y coordinación sobre el mapa del país.

Serán objeto de subvención aquellas conjuntos que cubran los circuitos territoriales y que estén constituidos por los organismos municipales, provinciales y regionales, consorcios de las entidades locales, cooperativas teatrales y otras iniciativas privadas, organizaciones sindicales y culturales, para la puesta en marcha de iniciativas de promoción y de programación teatral en el ámbito regional o interregional, con la coordinación del Ministerio de Turismo y del Espectáculo.

Para determinar la cuantía de las subvenciones que a estos grupos debe corresponder se tendrá en cuenta: la continuidad de la actividad desarrollada, el número de representaciones, la dispersión de las salas disponibles, el número de grupos teatrales profesionales empeñados en esta labor, el nivel de las programaciones y la participación financiera de los entes locales.

Serán subvencionables también las empresas privadas y organizadas en régimen de cooperativa que rijan salas teatrales que disfruten de la debida autorización.

Las subvenciones estarán en relación a la calidad y duración de las representaciones, a la hospitalidad previstas para otras compañías profesionales y a la actividad de animación cultural para garantizar la mayor participación del público mediante la creación de particulares condiciones de abono.

Estas empresas podrán asimismo recibir premios al final de cada temporada.

Las iniciativas teatrales universitarias con sede fija e intención de promover continuadas actividades de estudio, investigación, información y producción teatrales podrán recibir ayudas financieras.

A estas ayudas se añadirán otras adicionales, sobre todo en el caso de que las actividades se hayan encaminado a la participación en certámenes universitarios nacionales e internacionales.

Junto con todas las actividades antes mencionadas, y que representan la vida teatral ordinaria, serán merecedoras de subvención igualmente otras actividades teatrales extraordinarias, tales como:

a) Los festivales y certámenes, tanto nacionales como internacionales, que contribuyan a la difusión y crecimiento del teatro en Italia.

b) Las salidas al extranjero de grupos teatrales italianos reconocidos y subvencionados por el Ministerio de Turismo y del Espectáculo, que presenten espectáculos de adecuadas características y relieve en relación a las áreas geográficas y culturales a las que se dirijan, presidiéndose especial interés a la zona donde exista emigración italiana.

c) Las iniciativas encaminadas a la animación cultural de significación teatral.

d) Las entidades o asociaciones nacionales para el desarrollo y la coordinación de la actividad de los grupos de arte dramático, constituidos por actores no profesionales.

Como ayuda complementaria se cuenta en Italia con la existencia de «Kilométricos» que concede el Ministerio de Turismo y del Espectáculo a los miembros de las compañías para la mejor consecución de sus fines itinerantes.

Con estos cuatro modos o sistemas de subvencionar el teatro, tan distintos entre sí, podemos tener una visión bastante completa, pues el resto de los países donde existe un régimen económico liberal no aporta novedades sustanciales respecto a los anteriormente estudiados.

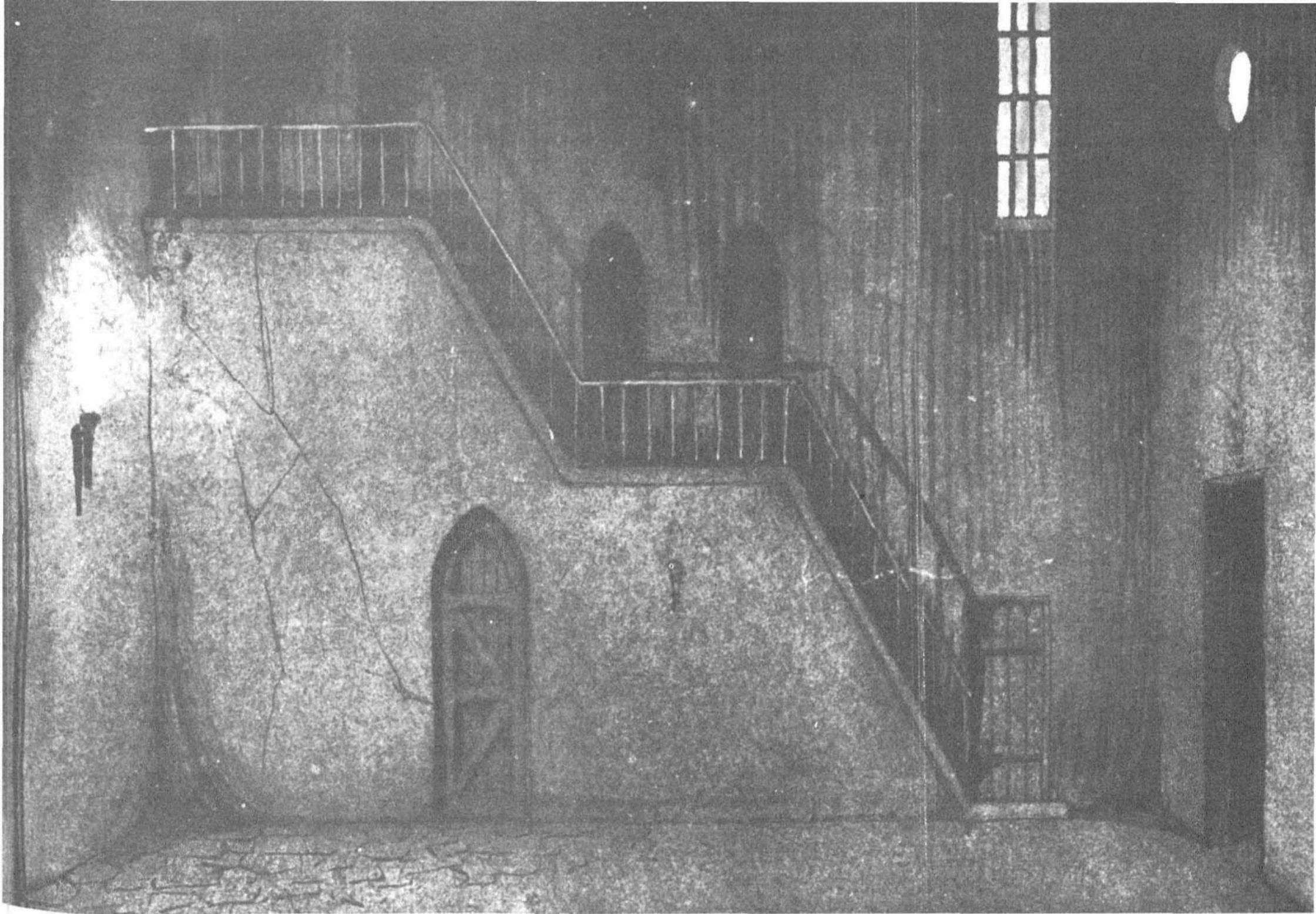
En la temporada 79-80, las cifras totales de apoyo al teatro han sido: a) Teatro de Prosa: 32.000.000.000 de liras. b) Teatro Lírico: 153.000.000.000 de liras.

Anotaremos a continuación los datos escuetos de la ayuda que recibe el teatro por parte del Estado en un país como Suecia, más interesados por la importancia artística y técnica del teatro de este país que por otro tipo de singularidades.

Para la temporada de 1979-80 las subvenciones se distribuyen de la siguiente manera (en coronas suecas):

Opera Real	91.030.000
Real Teatro de Drama	45.290.000
Organización Nacional de Teatros en Gira	84.272.000
Ayudas a los teatros regionales y locales (esta cifra incluye a las orquestas del mismo carácter, que hay que suponer absorben la mayor parte de la cifra citada)	135.989.000
Ayudas a los grupos de teatro profesional independiente	14.400.000
Instituciones especiales de teatro.	7.422.000

Sería muy difícil, finalmente, aportar datos



DIBUJO DE VICTOR HEMBROW PARA «MACBETH».

concretos sobre las cifras que se dedican al teatro en los países del este de Europa.

Sin embargo, el resumen es, por el contrario, sencillísimo de hacer puesto que en estos países todo el teatro es subvencionado, o mejor dicho, pagado en su totalidad por el Estado y los Municipios, que lo hacen desde luego con generosidad, ya que la cultura juega un papel importante en ellos, incluso sustituyendo o suplantando muchas de las superfluidades creadas por la civilización occidental.

Entre nosotros se manejaba ya hace años un dato elocuente e ilustrativo, que era la cifra que en Polonia se dedicaba tan sólo para el teatro infantil, y que resultaba ser tres veces mayor a la que nuestro Ministerio de Cultura tenía para todo el teatro.

Esta situación paradisiaca engendrada unas consecuencias de carácter artístico fáciles de imitar, como son: la disminución de los estímulos de la competencia, al menos en lo que podríamos llamar clase media de la creación artística; y el estancamiento y casi total falta

de renovación de los cuadros en los teatros, al margen de otras de carácter político que desbordan por completo el entorno de este trabajo.

Repitamos, para terminar, que en los cuatro países que hemos examinado con mayor detenimiento y que son aquellos a los que, salvando las distancias de carácter cuantitativo, debemos intentar asemejarnos en cuanto a estructura y organización, ya que las distancias artísticas no son tan grandes en muchos de los casos, existen dos características sustanciales que nos interesa poner de relieve:

a) Los Teatros Públicos son estructuras completas y autosuficientes en su gestión, perfectamente consolidadas.

b) La Administración que acude en ayuda de estos organismos teatrales no ejerce, ni aun en el caso de reservarse por una disposición legal, como vimos en el caso de Francia, intervención alguna ni artística ni de ningún otro tipo.

José Romera Castillo

«Calderón, con sus sílabas que cantan»

P. NERUDA

LA figura del dramaturgo don Pedro Calderón de la Barca ha estado de actualidad en el año 1981 por celebrarse el III Centenario de la muerte del escritor madrileño. Numerosos Congresos Internacionales (Madrid, Toronto, L'Aquila, etc.), importantes *puestas en escena* (*El galán fantasma*, *La hija del aire*, Festival de Almagro, montajes de J. Tamayo, Víctor García, etc.), Cursos en diversas Universidades y una serie de actos musicales —entre las numerosas actividades que podríamos enumerar—, así lo han puesto de manifiesto. Y todo ello —claro—, con el propósito de Organismos, investigadores y *hombres de la Cultura*, en general, de profundizar y dar a conocer tanto la figura como la obra del gran escritor de nuestra *Edad Dorada*.

Como es bien sabido los *autos sacramentales* constituyen una de las manifestaciones más originales del teatro español del Siglo de Oro en un doble plano: desde el punto de vista ideológico tenían como objetivo primario, tras el Concilio de Trento sobre todo, hacer de la representación teatral que ensalzaba la Eucaristía un arma más contra la herejía; y de otra parte significaron un gran avance en la técnica teatral de la época, tanto en la estructura como en la métrica, montaje, etc. Lope de Vega, en la loa que precede al auto *El nombre de Jesús*, los define como comedias [sic] en honor y a la gloria del Pan Eucarístico para la confusión de la herejía y la gloria de la fe.

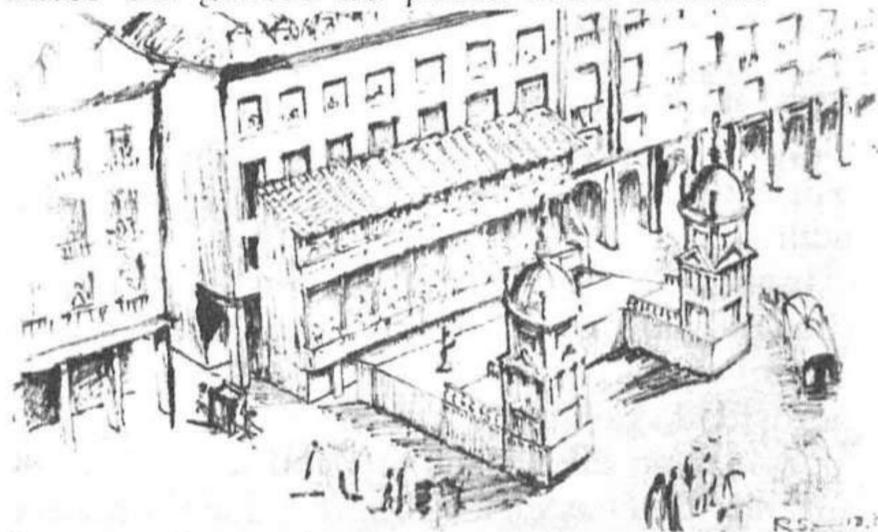
Sin detenernos en una pormenorización de sus orígenes, encontramos autos sacramentales en el *Códice de Autos Viejos* (hacia 1570), publicado por Léo Rouanet en 1901. Timoneda, Lope de Vega, Valdivieso, Tirso de Molina, Mira de Amescua —entre otros, serían sus principales cultivadores hasta que Calderón llevó el género a su máxima perfección, sin olvidar a Rojas Zorrilla o a la poetisa mejicana Sor Juana Inés de la Cruz.

El auto sacramental era, pues, en el siglo XVII especialmente un espectáculo teatral ligado es-

trechamente a la festividad del *Corpus Christi* (y Octava), organizado por la Municipalidad o Cofradías y representado —las más de las veces— en las plazas públicas a las que acudía en pleno el pueblo a instruirse y solazarse. Un espectáculo, en suma, de masas que diríamos hoy.

En cada ciudad o villa había unas personas encargadas de la organización y puesta en escena de los autos en la festividad del Señor. Y Trujillo no podía ser menos. La bella e histórica población extremeña contará, gracias a las actuaciones de sus nativos en tierras americanas, con un gran esplendor económico que, de soslayo, repercutirá en el quehacer teatral. Además su hermosísima plaza era un marco ideal para las representaciones dramáticas.

Por documentos conservados en el Ayuntamiento conocemos las remuneraciones de comediantes, carpinteros, etc., e incluso, los contratos con ciertos escritores. Algunos historiadores de la población cacereña lo constatan. Así, por ejemplo, Juan Tena Fernández, en su obra *Trujillo histórico y monumental* (Madrid, 1968), afirma que del reinado de Felipe IV (1621-1665), «datan las representaciones de Autos Sacramentales de D. Pedro Calderón de la Barca en la plaza de Trujillo, en la festividad del Corpus y en los días de su octava». El gran autor del género no podía estar ausente



REPRESENTACIÓN DE UN AUTO SACRAMENTAL. MADRID, 1644.
LOS MANUSCRITOS DE AUTOS CALDERONIANOS DE TRUJILLO

Por ello no es nada extraño que en esta localidad existiesen textos para el uso de autores (directos) y representantes. Los indicios trazaban una única senda: poner manos a la búsqueda. Y de ésta surgió un esperado y, sobre todo, anhelado resultado: el hallazgo de dos nuevos manuscritos de Autos Sacramentales de Calderón. Descubrimiento que llevamos a cabo el profesor Antonio Lorente Medina y quien esto suscribe.

En efecto, en la bella Iglesia Parroquial de San Martín —gracias a las facilidades que en todo momento nos dio el párroco, don Ramón Núñez, a quien siempre estaremos agradecidos—, encontramos dos tomos manuscritos, bastante bien conservados en encuadernación y grafías, que íbamos a incorporar a las 26 colecciones manuscritas, hasta el momento conocidas, de autos del dramaturgo madrileño. Del hecho dimos un adelanto en la revista *Insula* (núm. 414, mayo, 1981).

En el *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, organizado por C. S. I. C. y celebrado en Madrid del 8 al 13 de junio pasado, presentamos conjuntamente una comunicación —que aparecerá en las *Actas* próximamente—, en la que hacíamos una descripción pormenorizada y rigurosa de los mismo, siguiendo las pautas científicas y eruditas que esta empresa exige. He aquí, en síntesis, las conclusiones a las que llegamos y que pueden ser de mayor interés informativo:

- 1.^a) Los autos no son autógrafos de Calderón, sino que son copias de versiones que correrían manuscritas entre las gentes de teatro de la época.
- 2.^a) Que en la *manufactura* de los autos intervinieron varios amanuenses —llegamos a detectar hasta cinco tipologías de letra—, e incluso, en muchos de ellos se puede constatar dos tipos de letras diferentes. Ahora bien, por la letra de los índices de los dos tomos, se puede colegir que hubo por parte de alguien —no sabemos todavía quién—, la explícita intención de darles, al mandarlos encuadernar, carta de naturaleza de colección con el fin de servir de *texto* y así facilitar el trabajo a los comediantes. Por ello el coleccionador no tuvo en cuenta razones temáticas, cronológicas o de otra índole a la hora de llevar a cabo su tarea. La finalidad era del todo pragmática y en modo alguno erudita. La rentable —y no estoy pensando exclusivamente en lo económico—, multiforme y excitante *empresa* teatral de la época, en plena ebullición, así lo requería.
- 3.^a) Los diferentes tipos de letra nos llevan a fechar ambos manuscritos hacia finales del XVII —¿principios del XVIII?—,

ya que de todos es conocida la enorme dificultad de dar una fechación exacta en estos casos. Diversos paleógrafos consultados así lo han constatado. La imprenta funcionaba ya a pleno rendimiento, pero era más usual —por rentabilidad económica seguir copiando los textos.

- 4.^a) La colección consta de diecinueve autos calderonianos. El Ms.-T-1 (según nuestra denominación), tiene 339 folios (*r* y *v* respectivamente, más el índice y cinco de guarda) y contiene los siguientes autos:

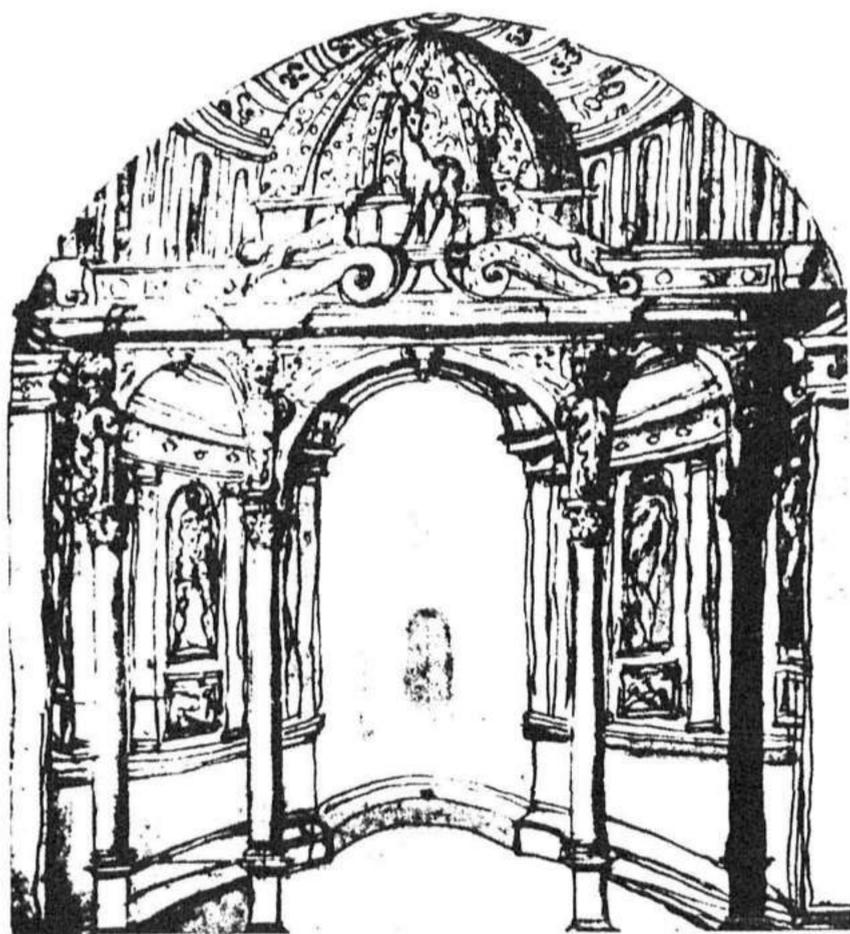
- *Psiquis y Cupido* (Fiesta en Toledo).
- *La Segunda Esposa* (con la particularidad que junto a los nombres de los personajes aparecen los de los actores que representaron la pieza teatral: Ossorio, María de Quiñones, etcétera, pertenecientes a las compañías de Diego de Ossorio y Antonio de Prado, de gran relieve entonces, y que viene fechado, excepcionalmente, en 30 de mayo de 1648).
- *El Segundo David* (Obra supuesta).
- *Psiquis y Cupido* (Fiesta en Madrid).
- *Llamados y escogidos*.
- *No hay más fortuna que Dios*.
- *El cubo de la Almudena*.
- *La torre de Babilonia*.
- *La lepra de Constantino*.
- *El arca de Dios cautiva*.

El Ms.-T-2 consta de 323 folios (*r* y *v*, más el del índice y cuatro de guarda), y contiene los autos:

- *El demonio mudo*.
- *A Dios por razón de estado*.
- *La cruz donde murió Cristo* (nos tendremos luego en él).
- *Las dos estrellas de Francia* (Obra supuesta).
- *Las espigas de Ruth*.
- *El Año Santo en Roma*.
- *La prudente Abigail* (Obra supuesta y publicada como de Antonio Enriquez Gómez).
- *La piel de Gadeón*.
- *El Cordero de Isaías*.

- 5.^a) Atendiendo a la denominación que en los títulos aparece, pese a la escasa fiabilidad que reportan, encontramos nue-

ve autos historiales-alegóricos, siete alegóricos, uno historial y dos sin especificación. Cuatro son obras supuestas de Calderón y dos de ellas (*El segundo David* y *La cruz donde murió Cristo*), están aún sin publicar. Pero será bueno detenernos en esta última pieza teatral, según apuntábamos anteriormente.



BOCETO DE IÑIGO JONES, 1611.

¿UN AUTO INEDITO DE CALDERON?

Un espinoso problema con el que se enfrenta la crítica en general, —y la calderonista, en este caso— es con el de la autenticidad o autoría de ciertas obras. *La cruz donde murió Cristo* está entre ellas. El auto no aparece en la lista que Calderón dirigió al duque de Veragua (publicada por Agustín de Lara en el *Obelisco fúnebre*), pero sí se incluye en la relación de autos de Vera Tassis (Primera Parte de las *Comedias* de Calderón, 1685), con todos los reparos que la misma comporta. C. A. de la Barrera en su *Catálogo del Teatro Antiguo Español* atribuye la obra a Calderón; mientras que Fajardo en su *Disertación* manuscrita —según recoge Alenda—, afirma que es de Valdivieso. Por su parte, Angel Valbuena Prat, el gran estudioso de la obra calderoniana, tras recopilar los testimonios anteriormente expuestos, no dice nada sobre quien pudiese ser su autor.

Estamos, pues, ante un dilema: ¿de Calderón o de Valdivieso? Con el propósito de desbrozar el camino, en el *Colloquium Calderonianum Internationale*, celebrado en el espléndido *Castello Epagnolo* —construido por Carlos V—, de la ciudad italiana de L'Aquila, durante los días 16 al 19 de septiembre pasado, presenté una comunicación, «*La cruz donde murió Cristo, ¿un auto inédito de Calderón?*», donde llegaba a las siguientes conclusiones:

1.^a) Del auto solamente poseemos copias manuscritas —ninguna autógrafa— en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16, 279), en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (Ms. 209) y en British Library de Londres (Eg. 1789, 3), además, de la de Trujillo. En total cuatro copias manuscritas. En todas las colecciones el auto se atribuye a Calderón y nunca a Valdivieso. Estamos ya ante un indicio que, sin ser totalmente fiable, nos pone en la huella calderoniana, y sin constituir una prueba contundente, sin embargo, es necesario tenerla en cuenta.

2.^a) El auto tiene unas analogías muy fuertes con la comedia de Calderón *La exaltación de la Cruz*: en personajes (El emperador cristiano Heraclio, el emperador persa Cósdroas y sus dos hijos aparecen en los dos textos), los espacios escénicos (Babilonia, Jerusalén) son recurrentes, algunos recursos técnico-teatrales son coincidentes (interrupción de una escena para ver lo que está sucediendo en otro lugar), la similitud léxica es a veces asombrosa (sintagmas, palabras, personajes evocados), etc., etc. Y lo que es más, el núcleo central que vertebraba los dos relatos dramáticos es el mismo: la cruz de Cristo es hecha cautiva por los gentiles y llevada a Babilonia, siendo Heraclio, el emperador cristiano, el encargado de vencerlos, rescatar al divino leño e intronizarlo de nuevo en el templo de Jerusalén (núcleo argumental); para poner de manifiesto la grandeza de Dios frente a la pequeñez de hombre (núcleo semántico o mensaje ideológico).

Estamos, por lo tanto, ante un mismo argumento —aunque con situaciones diferenciadas— en dos versiones teatrales diferentes. Este hecho no es nada extraño en Calderón: *El gran teatro del mundo* —por citar un ejemplo—, tiene grandes concomitancias con la comedia *La vida es sueño*. Pero también es cierto que otros autores dramáticos imitaron a Calderón y, así,

Moreto tiene una comedia *La cena del rey Baltasar* de igual título que el auto del escritor madrileño, puesto en escena por Tamayo en la Basílica de San Francisco el Grande no hace mucho. Mas pese a ello, tras el análisis de estas analogías tenemos una argumentación más sólida que la anterior para atribuir la paternidad de este auto a Calderón de la Barca. Su huella en estructura de composición, semántica textual y sobre todo en técnica teatral conducen más al gran madrileño que a Valdivieso.

La cruz donde murió Cristo es casi seguro —si no me equivoco—, una obra calderoniana. Habrá que seguir estudiando con rigor científico otros eslabones de la cadena para dar una solución definitiva. De ahí la interrogante del epígrafe. La intuición —sin validez científica— «olfatea» en el auto un *ductus* calderoniano intenso; y los estudios hasta ahora realizados —ya de mayor peso específico—, así lo confirman hasta ahora.

Para terminar...

¿Cuál es, en realidad, la importancia del descubrimiento de estos dos manuscritos de autos calderonianos en Trujillo? Señalaremos, en síntesis, dos importantes consecuencias:

En primer lugar los estudios de la obra de Calderón tienen una colección más manuscrita para la fijación de los textos sacramentales que tan importantes es para saber cómo una obra salió, en pureza, de la pluma de su autor. Todo enriquecimiento es siempre positivo.

Y en segundo lugar, el hallazgo ha dado pie para atribuir a Calderón una obra hasta ahora atribuida *de oídas*. Fruto de ello será la edición crítica que preparamos el prof. Antonio Lorente y yo de *La cruz donde murió Cristo* que —esperamos— pronto estará impresa.

El descubrimiento de los manuscritos de Trujillo y la edición del auto serán así dos aportaciones más a la conmemoración del III Centenario de la muerte de Calderón de la Barca. Y el festejo —por lo demás y mirado muy estrictamente— un tanto macabro será transcendido por un empeño más de *vivificar* la Cultura. Aunque esto último sea una redundancia.

FIGURINES BARROCOS:



1: LABRIEGO.



2: ESPAÑOLA.



3: MARTE.



4: AMERICANO.

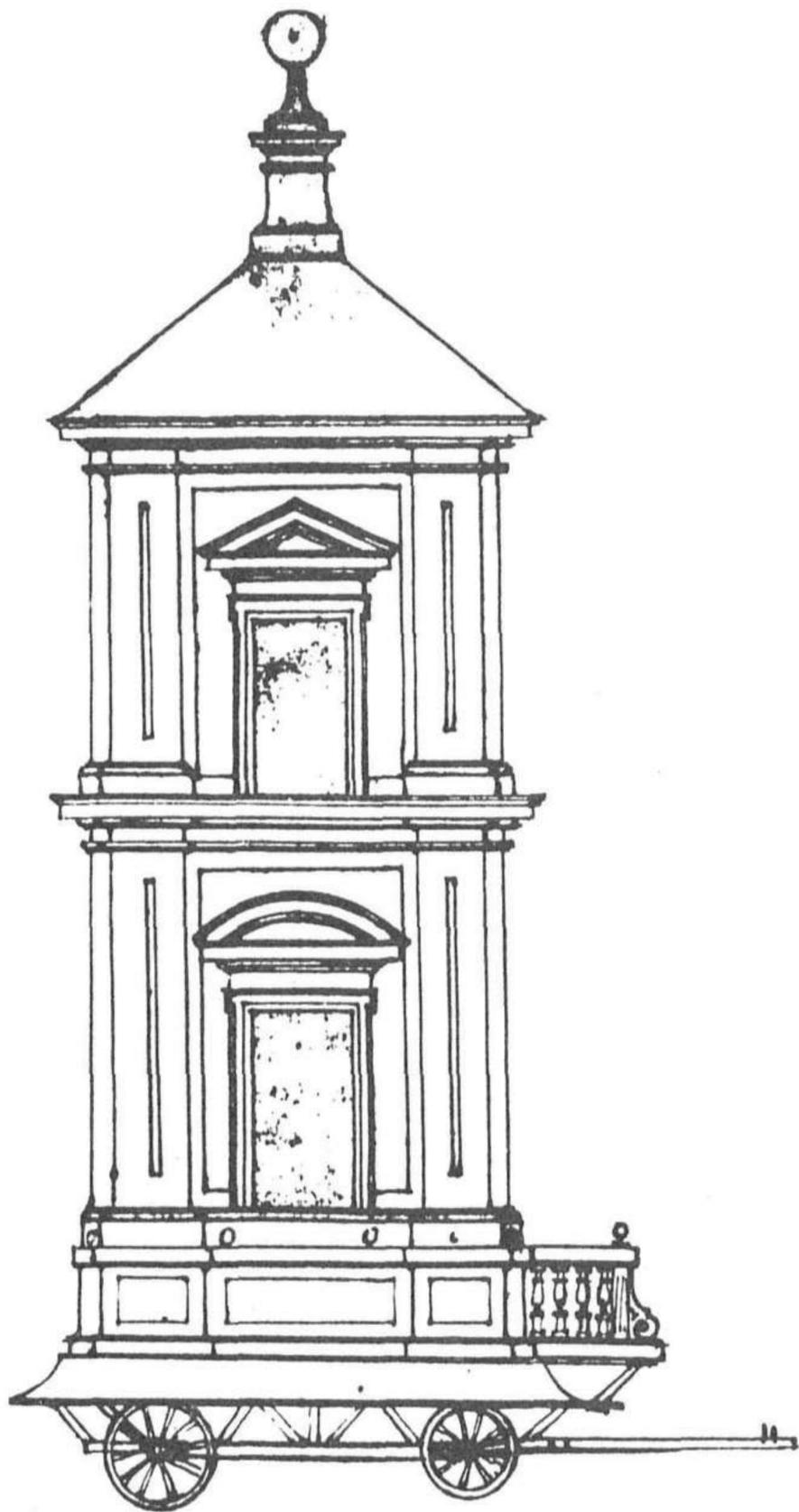
Antonio Bonet Correa

EL teatro español del Siglo de Oro, según el profesor Aubrun, «fut le premier théâtre qui renonça à l'imitation impossible des tragiques grecs et des comiques latins et il engendra la tragi-comédie, où le dénouement est suspendu non aux volontés des dieux mais apparemment aux décisions des personnages, de fait aux desseins del 'auter». Al igual que la novela picaresca nadie puede negarle modernidad. Lo mismo que Shakespeare, Lope de Vega abrió una posibilidad de expresión a lo que la vida del hombre moderno entrañaba de dramático, de aventura existencial, de obcecada voluntad e irreversible decisión. De ahí que sus héroes pudiesen ser comprendidos por un público heterogéneo en el que entraban paritariamente los afortunados y los desgraciados, los encumbrados y los bajos o miserables. La tragicomedia, género muy libre en su composición, exenta de las reglas clásicas, se dirigía tanto a las personas ilustres como a las comunes. Incluso sus autores preferían ser escuchados por las gentes simples y populares que por las cultas. La adulación del vulgo no es un secreto en Lope de Vega, pues fue él, el primero en manifestarla, como en su *Arte nuevo de hacer comedias*. De ahí que pronto las autoridades se diesen cuenta del arma que era el teatro. Como ha mostrado el profesor Maravall, el teatro español del Siglo de Oro, fue un excelente agente de propaganda de la monarquía tradicional. El pensamiento reaccionario sobre el honor, la obediencia al rey y el respecto a la religión, además de otras muchas cuestiones, como el elogio del hidalgo campesino, etc., pertenecían a una ideología que había que conservar fuera como fuese. Las comedias históricas, morales, de santos, etc., se encargaron de divulgar una ideología enraizada profundamente en los españoles y que en las capas más estables y tradicionales, perduró durante los siglos XVII y XVIII pese al cambio de dinastía en este último siglo, que en la vida profunda del país no significó apenas nada. De ahí que cuando los ministros ilustrados quisieron educar al pueblo en materia de teatro, tuvieron que acabar prohibiendo los viejos repertorios españoles todavía favoritos del público frente a las nuevas obras de estilo y contenido neoclásico poco apreciadas.

Para comprender el proceso de la arquitectu-

ra y la escenografía española hay que establecer las diferencias enormes que existieron entre teatro popular, representado en los teatros públicos y teatro cortesano, de salón o de jardín palaciegos. Aunque muchas veces la mismas obras eran representadas indistintamente en un corral o en su Sitio Real y los mismos autores escribían indiferentemente para uno u otro público, sin embargo, se puede comprobar que, aparte de los temas y estructura de la obra, lo que las distinguía era el aparato escénico de su presentación, casi nulo en los teatros públicos y complicado y brillante, en cambio, en los escenarios palatinos. Si se prescinde aquí de la referencia a los Autos Sacramentales, lo que sí puede señalarse es cómo el teatro popular estaba constituido por comedias y dramas y en cambio el espectáculo para el rey y su corte consistía en obras líricas con música, de un género llamado zarzuela, de ciertas similitudes con la Opera. Aunque en la zarzuela había intermedios jocosos con entremeses, bailes y mogigangas, como las populares, para hacer más amena y divertida la obra lírica en medio de la cual se insertaban, ésta era casi siempre de argumento mitológico o heroico. Pero su sentido alegórico como el de los Autos Sacramentales hacía de ellas piezas propias para un despliegue de trajes y decorados en los que intervenían los ingenieros, en especial italianos, que, con el cuidado de los jardines, se dedicaban en palacio nada más que a esta actividad. Su marco escénico cortesano era, pues, el determinante para su creación, aunque, como veremos, los autores como Lope de Vega y Calderón preferían atenerse más a los textos que a la escenografía.

Como dice Margarete Baur-Heinhold es cierto que «non è facile descrivere l'architettura teatrale spagnola». Ahora bien, esta dificultad quizá es menor que la que se refiere al teatro inglés elisabetiano, pues aparte de los dibujos y los documentos que existen sobre los desaparecidos, se conserva todavía íntegro el corral de comedias de Almagro (Ciudad Real), en el que, pese a las inexactitudes con que ha sido restaurado su escenario y de que se trata de una obra menor y provinciana, sin embargo, nos proporciona un ejemplo completo de un lugar teatral público español del Siglo de Oro. Respecto al siglo XVIII, cuando a mediados de la centuria se abandonan los corrales y se inician los teatros «a lo italiano», solamente se conserva un ejemplo, el del Real Sitio de El Escorial,



MODELO DE CARRO PARA LA REPRESENTACIÓN DE AUTOS SACRAMENTALES.

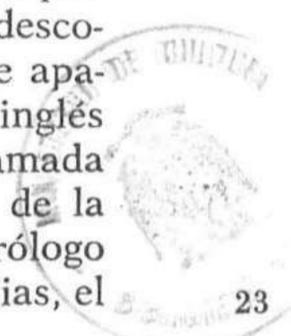
hoy en restauración. Para lo que afecta el siglo XIX abundan más los ejemplos, aunque hoy, con la política de desenfundada especulación del suelo, no sólo se han derribado algunos importantes como el María Pineda de Granada o el de San Fernando de Sevilla, sino que están muchos otros amenazados.

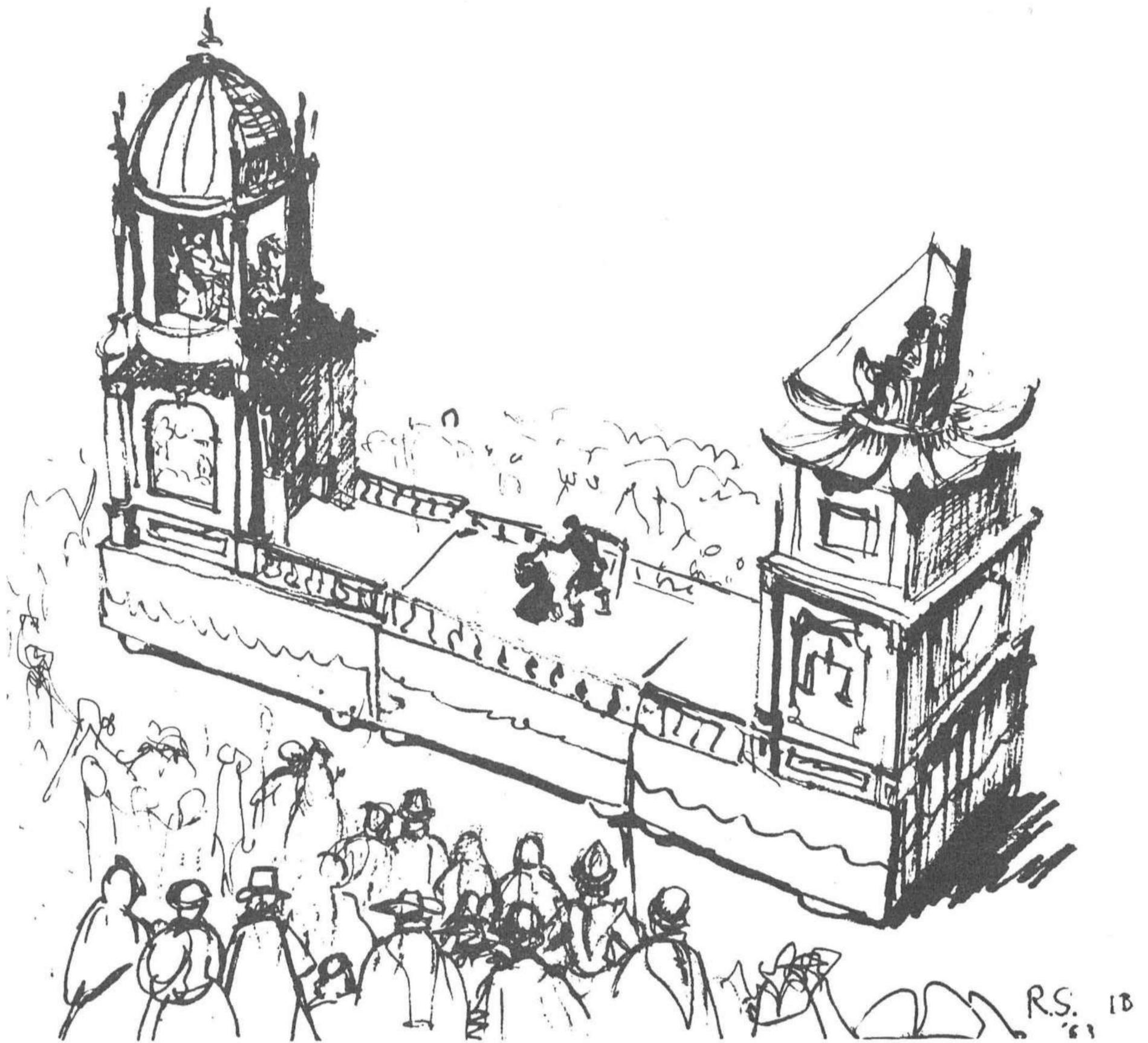
El teatro en España, que en un primer momento se representaba como improvisadamente en las plazas de los pueblos y en los patios de los mesones y casas de vecindad, a partir de los años 60 del siglo XVI comienza a tener lugar en edificios dedicados expreso a esta función. Administrados primero por los Hospitales y después por los Ayuntamientos, estos lugares escénicos, sobre los que existía toda una ordenación jurídica de su propiedad, uso y gerencia, eran teatros abiertos a todo aquel que pagaba su localidad o tenía un asentamiento, es decir, en propiedad una localidad propia,

de igual manera que sucedía en Italia con los palcos. Sus horarios eran diurnos. En un principio, entre 1561-1585, las funciones eran poco frecuentes, solamente los domingos y días festivos. Pero a partir de 1587 se dieron dos más entre semana hasta que, en 1601, se dieron diariamente funciones, llegándose incluso en fechas señaladas a hacerse representación por la mañana y por la tarde. Únicamente y para no establecer interferencias se excluían los días de Corpus Christi en los que se cerraban los corrales permanentemente abiertos.

El tipo de teatro español, llamado «corral», por su parecido con los patios de vecindad, no es el de un edificio aislado y singularizado por medio de una fachada u otro elemento exterior diferente al de las demás edificaciones civiles de la ciudad. Su aspecto es el común de las construcciones domésticas. En su interior conserva la estructura de las casas de viviendas o de las posadas y mesones, en los que se abren corredores y balcones a un espacio común descubierta. Con galerías de pies derechos de madera o piedra y barandillas de hierro, su albañilería y carpintería era la vernácula. De mampostería y ladrillo en Madrid, los «corrales» en Andalucía tenían portadas y columnas de mármol, amarillento y marrón de Lanjarón en Granada y blanco en Sevilla.

Si los teatros españoles no eran edificios aislados del caserío, como los teatros ingleses, en cambio guardan parecido con éstos en consistir en un gran patio abierto, que en el caso español se cubría con un gran velo o toldo para mitigar los rigores del sol en el verano y la lluvia y el frío en invierno. Como en los ingleses el escenario, colocado en el fondo del patio, más largo que ancho, se avanzaba hacia la platea en la que estaban sentados de un lado y otro los espectadores. Estos escenarios, por regla general, eran bastante exigüos y carecían de un amplio foro o fondo, pero en cambio tenían dos o más niveles, que como en el teatro elisabetiano servían para las escenas en alto o desarrolladas en vertical, distintas o simultáneas según conviniese a la obra. Carentes de decoración en profundidad a lo italiano, sólo estaban adornados por medio de unas cortinas que se corrían o descubrían para mostrar escenas distintas o de apariciones imprevistas. Como en el teatro inglés de la misma época, el autor hacía una llamada a la fantasía del espectador por medio de la decoración hablada. El recitador del prólogo decía aquí esta: El Cairo, Roma a las Indias, el





REPRESENTACIÓN DE LA «ADÚLTERA PERDONADA», DE LOPE DE VEGA, 1608. MADRID.

mar al amanecer o la montaña al anochecer, una calle, una taberna, una cocina, etc. Pero lo que sí era frecuente en estos corrales era el desbordamiento de la escena por medio de actores que de repente actuaban en medio del público, dialogando con los situados en el escenario o irrumpían a caballo en medio del patio en un palenque preparado entre la entrada y el tablado, con el que se entablaban luchas, torneos o golpes de efectos. La confusión entre el espacio escénico y el ámbito de los espectadores, al igual que en el teatro de vanguardia, borrada los límites de la ficción y la realidad.

La colocación del público en los corrales es muy interesante, de acuerdo con las modalidades de una sociedad jerarquizada en la que casi no existían las clases burguesas. Delante del escenario se colocaban sentados en bancos

móviles los hombres, que estaban separados de las mujeres, las cuales, como sucede en las sinagogas, asistían al teatro desde una galería llamada cazuela o «jaula», colocada al fondo del patio. Detrás de los hombres sentados se encontraba el área de las localidades más baratas. Los que allí se congregaban de pie eran hombres de baja calidad o situación, los llamados «mosqueteros» por su belicosidad. Temidos por los autores y actores, con sus ruidosos aplausos o sus silbidos, eran capaces de hacer triunfar o fracasar una pieza dramática. Lateralmente en el patio había gradas o plazas cubiertas y en los pisos altos ventanas con rejas que daban a los aposentos, habitaciones para los que querían asistir a la representación sin ser vistos. Todavía más altos estaban los aposentillos o desvanes, compartimentos pequeños y oscuros,

cerca de los que se encontraban las «tertulias», pequeñas piezas en las que se reunían gentes que más que asistir a la función aprovechaban la ocasión para conversar y charlar. A todo ello hay que añadir los pasillos, corredores y escaleras y todo el treje y maneje en ellas.

Las descripciones y los datos que se poseen de los corrales muestran que el tipo es muy similar en toda España e Hispanoamérica. Sin embargo, existen excepciones dignas de ser notadas. En el de la Montería en el Alcázar de Sevilla, nacido con propósito palaciego con motivo del viaje a Andalucía de Felipe IV en 1624, la forma era ovalada al igual que otro en Badajoz. En la misma ciudad el Coliseo, famoso por su tamaño y riqueza constructiva, obra del interesante arquitecto prebarroco Juan de Oviedo, la sala, precedida por un vestíbulo o patio, estaba cubierta. En Valencia, ciudad teatral muy importante, en la que comenzó su carrera Lope de Vega, no sólo el anfiteatro tenía pendiente, sino que el textero del fondo del corral consistía en un hemicírculo poligonal llamado «el Ochavo», que al parecer estaba cubierto por un gran arco de fábrica, del tipo diafragma de tradición gótica levantina. Ochavada era también la sala del Coliseo de México, la antigua ciudad azteca. Obra en la que intervinieron arquitectos tan importantes como, en el segundo coliseo, Arrieta, y en el tercero, Lorenzo Rodríguez, el arquitecto del famosísimo Sagrario de la catedral de México, este teatro, aunque del siglo XVIII, conservaba en su construcción y modalidad, la tradición de los viejos «corrales» hispánicos.

Es casi imposible hacer la recensión completa de los corrales. Su existencia abarca casi un siglo, desde 1565 en que comienzan a construirse hasta 1645 en que desaparecen para dejar paso a los teatros «a lo italiano». Las primeras ciudades en tenerlos fueron Valladolid, probablemente en 1558, y Madrid, en 1568, el del Sol, anterior al famoso de la Pacheca, de 1574. Otro corral muy antiguo fue el del Mesón de la Fruta en Toledo, llamado así por servir su local indistintamente para contratar fruta o representar comedias. En Madrid, los corrales que funcionaron durante todo el siglo XVII fueron el de la Cruz, de 1579 y el del Príncipe, de 1583. Aparte del de Doña Elvira de Sevilla, de 1582, existían en el siglo XVII en la ciudad andaluza el Coliseo, de 1601 y el de la Montera, de 1626. Pero no hay que olvidar el de la casa de Olivera en Valencia, de 1582, el de la Cruz

en Barcelona, de 1579, el de Zaragoza, de 1588 y los de Murcia, 1592, Málaga, 1592, Badajoz, 1592, etc. El más tardío fue el de Carmona (Sevilla), 1674. En Hispanoamérica se puede citar la Casa de Comedias de Lima, 1594 y el Coliseo Viejo de México, 1597, y en Lisboa, ciudad entonces española, el de Patio das Arcas, 1594.

De los documentos importantes conservados acerca de los corrales, sin duda es de gran interés la fotografía de la fachada de la Casa de las Comedias de Valladolid, edificio que, transformado, llegó hasta nuestro siglo, en el cual se derribó en 1929. Obra de pequeñas dimensiones, era del tipo de arquitectura de los discípulos de Juan de Herrera, Juan de Nates o Francisco de Praves, este último traductor al castellano del Palladio. Sin duda la nota humanística de esta desaparecida fachada hace recordar al arquitecto de Vicenza, cuya huella fue bastante profunda dentro del medio de los mejores arquitectos castellanos de esa época. Otro edificio que todavía se conserva y que nos hace ver cómo era la utilización de un ámbito creado con anterioridad a destinarlo a teatro, fue el edificio musulmán del Corral del Carbón en Granada.

De edificio comercial y almacén pasó, en 1588, a ser teatro. Pero el edificio importante que se conserva íntegro es el del Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real). Ejemplar único es de sumo interés. Ubicado en la bella Plaza Mayor de esta monumental ciudad manchega, no se sabe cuándo fue creado, ya que el documento más antiguo que sobre él se posee sólo hace referencia a 1680. Pero por su arquitectura debe ser de fines del siglo XVI o principios del siglo XVII, cuando aún Almagro, —ciudad que perteneció primero a la Orden de Calatrava y después a los famosos banqueros alemanes los Fuggers— era población importante con Universidad y economía floreciente. Su capacidad es mediana, para unos 660 u 800 espectadores. Interesante es hacer constatar que las corridas de toros tuvieron mucha importancia en Almagro y que éstas podían contemplarse, cuando se hacían en la Plaza Mayor, desde los balcones de la fachada exterior del corral, según consta en documentos. También es de señalar que desaparecida la farándula de Almagro a mediados del siglo XVIII, Almagro se queda sin lugar escénico hasta que, en 1863, inauguró su nuevo y mediocre teatro moderno.

Aparte de los corrales y de los autos sacramentales, con sus representaciones al aire libre

en medio de la ciudad, el teatro español del Siglo de Oro se desarrolló en los Palacios y Sitios Reales. De los «carros», teatros ambulantes, para los que a veces trabajaban arquitectos tan importantes como Gómez de Mora, no vamos aquí a hablar, puesto que sus arquitecturas, cuando existían, eran totalmente provisionales. Ahora bien, acerca del teatro cortesano, sí hay que hacer hincapié, pues fue algo como la contrapartida del de los corrales, el anverso de la medalla, tanto por su público aristocrático como por sus máquinas puestas en escena, a cargo de ingenieros y escenógrafos italianos de primer orden.

En el desaparecido Alcázar de los Austrias en Madrid, viejo castillo medieval arreglado por Felipe II, las comedias se representaban en el Salón dorado, llamado así por el magnífico artesonado dorado al fuego que lo cubría. Para las funciones de teatro, en la época de Felipe IV, representadas por criados de la reina, meninas y cortesanos aficionados, se levantaba un tabla-

do con su correspondiente «teatro». En el reinado de Carlos II se instalaba un teatro, o cajón, desmontable que luego se guardaba en los almacenes. Otra novedad era que los actores eran profesionales, lo que explica la creación de una casa de ensayos para poner a punto las grandes funciones. Aparte de las obras representadas en el Salón dorado, había también funciones menos importantes en el Cuarto de la Reina.

Teatro cortesano permanente fue el Coliseo del Buen Retiro, que en un principio se pensó sólo para el rey y sus cortesanos, pero que, en 1640, fue abierto al público en general mediante el abono de su correspondiente localidad. Este teatro, más grande y suntuoso que los demás «corrales» madrileños, estaba, como el Coliseo de Sevilla, provisto de un techo y su escenario tenía la particularidad de poderse abrir en el foro o fondo, de manera que daba vista al jardín, proporcionando un cuadro na-



tural a la escena que así alcanzaba un panorama más amplio y un mayor grado de irrealidad.

Importantísimas fueron las representaciones al aire libre en los jardines, del Alcázar, del Buen Retiro, Aranjuez o la Zarzuela, de forma que se ha llegado a decir que el teatro en un jardín es invención española. Famosísimas fueron las funciones celebradas en el estanque grande del Retiro, en medio de las frondas y las ermitas de este parque. Los reyes y sus cortesanos veían el espectáculo desde las barcas. El sortilegio que producía sobre los sentidos de los asistentes debía ser grande. El concepto de jardín como lugar refinado para los placeres va unido al de cultura y civilización. Con la teatralización de la Naturaleza, como luego se hizo en Versalles, se rompió con la división de lo real y lo imaginario.

Si el lugar escénico del jardín se inventó en España, no fue así la escenografía que se utilizaba en los Sitios Reales. La influencia italiana, en especial la florentina, fue decisiva. En 1622 en Aranjuez se estrenó la obra lírica del Conde de Villamediana, *La Gloria de Niques*. El «mettre en scène» Giulio Césare Fontana, hijo del famoso arquitecto de Sixto V, vino exprofeso de Nápoles. En 1626 Felipe IV hizo venir al florentino Cosimo Lotti para ocuparse de la escenografía y de los jardines del Buen Retiro. Lotti hará escuela. Para España representa lo que más tarde Torelli será en Francia y Burnacini en Viena. El cambio en la presentación de obra fue total. España va a rivalizar con los demás países en gastos de fiestas y teatros. Lotti, seguidor de Buontalenti, creará efectos y tramoyas que dejan asombrados por la amplitud de sus escenario y perspectivas, por sus espectaculares montajes. Frente a las «cortinas inmóviles que representan todo género de lugares», que según Luzán eran todavía a mediados del siglo XVIII todo el patrimonio de los corrales, Lotti presentó mutaciones cambiantes y sorprendentes. No es de extrañar que a Lope de Vega y más tarde a Calderón de la Barca les molestasen estos efectismos. Los dos dramaturgos, defensores de la poesía, arremetieron contra el italiano que con sus tramoyas acaparaba la atención de los espectadores haciendo que «los oídos se rindiesen a los ojos». A Lotti le sucedieron los italianos Antonio Antonozzi, Luis Viaggio o Bachio y Dionisio Mantuano, pero los españoles Rici, Isidoro Arredondo y José Antolínez serán también discípulos y continuadores de su arte. De un español, Francisco



de Herrera, el Mozo, son las magníficas acuarelas de un manuscrito enviado a Viena y de un dibujo del gabinete de los Uffizi de Florencia, en los que se reproducen las escenas de la obra de teatro *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara representada en el Salón dorado del Alcázar de Madrid en 1673. Su mundo convencional de selvas, jardines y arquitecturas revela un refinado sentido pictórico. Más ingenua aunque sí de una gran riqueza teatral, eran las numerosas escenas de la obra *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca, representada en Valencia en 1690, con motivo de la boda de Carlos II con Doña Mariana de Baviera y Noeburg. Su manuscrito con dibujos es en extremo revelador. De Jusepe Gomar y Bautista Bayuca, discípulos del pintor valenciano Joseph Candi, escenógrafo de la Corte, estos dibujos muy descriptivos son un magnífico documento de cómo la decoración «a lo italiano», a base de bambalinas, se había barroquizado en los detalles a lo español.

TEATRO para niños; verso, cuento, pintura, música para niños? Por el mundo circulan, en español y traducidos a otros idiomas, algunos libros míos para niños; pero (me interesa decirlo), yo no escribí para niños tales libros; fueron selecciones hechas por otros de lo que yo tenía escrito para mí, lo que los seleccionadores creyeron más propio para los niños que ellos imaginaron. Yo no creo en el arte para niños, sino en el arte de los niños a veces genial y muy superior siempre a lo que intente el hombre hacer para ellos. Ni puedo comprender a esos padres que se ponen en cuclillas y les dicen cuchufletas a sus niños, imitando como payasos o loros, su media lengua.

El niño va con nosotros por las calles, al campo, de viaje; a caballo, en coche, en tren, barco o avión entre la concurrencia que sea; es decir, el niño es, como el hombre, espectador obligado de toda la vida, y en la vida todo está, todo lo que pueda estar en las artes y mucho más o mucho menos, según y cómo. Entonces, ¿cómo resolver el problema del niño y el arte? El problema está resuelto, a mi juicio, con no aburrir al niño, con darle todo lo que pueda alimentar su ilusión; y ya el niño cojerá, de lo que se le dé, lo que pueda y lo que quiera, como lo coje del campo, de la calle o de la casa. No hay ningún peligro en darle al niño la *Ética* de Spinoza o los *Cantos de Maldoror*, porque seguramente no pasará de las primeras palabras. Y tampoco comprenderían dichos *Cantos* ni dicha *Ética* muchos hombres a los que, sin embargo, no se les quitan de las manos. Nada del mundo puede ser comprendido del todo por todos los hombres y muchas cosas no son comprendidas por ninguno; y no por eso los hombres se apartan del mundo. La vida es una cuestión de grados y de porciones, y de porciones y de grados vivimos. Decir arte para niños es lo mismo que decir arte para jóvenes, para mayores o para viejos, para cultos o para incultos, para españoles. Y lo mismo podíamos decir también naturaleza para niños, para jóvenes, para mayores o para viejos, otro disparate. Hay problemas que se resuelven sin crearlos.

Es más fácil que un niño asimile toda la pintura, toda la escultura, toda la poesía o toda la música que toda la literatura no teatral; y

como el teatro participa, como la naturaleza (el gran teatro), de la representación pictórica y escultórica, y acaso de la musical o la danzante, el teatro, como la naturaleza misma, tiene todas las ventajas para el niño y en el arte más completo para él, porque es más difícil que el niño se aburra con tanta representación en la que puede escojer a su capricho. El peor síntoma para el arte sería que el niño se aburriera. Y, por otro lado, si el niño se aburre, no hay para él ningún peligro de conciencia. El mejor espectáculo sería aquel que, representado por los mayores, no aburriera a los niños; representado por los niños, no aburriera a los mayores. Y, si el único límite en el espectáculo para niños es lo soez, es decir, lo que es soez de propósito, la soecia tampoco debe ser espectáculo para los hombres verdaderos; lo soez no puede ser nunca un problema.

Cualquier niño puede leer el *Quijote* sin correcciones y si el *Quijote*, por ejemplo, pudiera representarse en el teatro para los niños, el espectáculo pudiera ser de extremo encanto sonriente o patético. En jeneral, yo creo que la mejor mina, para el teatro de los niños, está en lo popular y en lo popular más real. Nunca me han gustado los cuentos de hadas. La *Cenicienta* podría ser mejor cuento sin la intervención de ningún hada, llevando todo el asunto a la vida misma, mucho más rica que la imaginación, que es sólo una parte de la realidad. Poner en vez de un hada una mujer buena que se apiadara de la Cenicienta o un muchacho sensitivo que se casara con ella, en vez de un príncipe rico, sería más bello para todos. Dejemos los príncipes hindúes para las artistas bullangueras y mediocres del cine y las «hadas» para las muchachas sin carácter.

Mi mujer y yo estuvimos el otro día en un ensayo de esta *Cenicienta* y esta *Bella Durmiente* que van a representar, en versión de Carmen Natalie, las muchachas de la Academia de Arte Escénico de Santo Domingo, que dirijen con tanto fervor y tanto esfuerzo Carmen Natalia, Maricusa Ornes y Magdalena de Ferdinandy. Mi mujer dijo, al terminar lo que vimos, que las muchachas hacían sus papeles con fe. Así era; estaban verdaderamente absortas en su asunto. Quien está absorto de veras en un asunto y tiene fe en él, no se aburre y no aburre a los demás. Y téngase en cuenta que no aburrirse no quiere decir necesariamente reírse.

SOBRE EL TEATRO PARA NIÑOS

HAN de fecharse estas notas de Juan Ramón «Sobre el teatro para niños», entre 1953 y 1954. Probablemente fueron destinadas para el «Alerta» que escribía nuestro poeta en el periódico *Universidad*, revista de los estudiantes de la Universidad de Río Piedra. De cualquier forma, no me consta que este texto haya sido publicado en dicho periódico y, luego, no ha sido recogido en ninguna de las antologías de su prosa.

Replantea Juan Ramón en «Sobre el teatro para niños» uno de los temas centrales en su reflexión sobre el hecho literario: el de el destinatario de la creación poética. Sucintamente, dicho tema se resuelve en su pensamiento como sigue: el arte —cualquier arte que se torne como punto de referencia— surge espontáneamente de una necesidad expresiva localizada en su autor y fiel a dicha necesidad, no admite nunca limitación alguna que pudiere venirle de tal o cual destinatario. No existe un arte sólo para niños, como no existe un arte sólo para españoles, o sólo para hombres, o sólo para una clase social determinada. El arte une universalidad de destino con individualidad de creación.

Nos permite esto, reexaminar, a la luz de «Sobre el teatro para niños», una de las cuestiones peor entendidas en la obra de nuestro poeta. Me refiero a su dedicatoria «a la inmensa minoría» o «a la minoría siempre». Se ha dicho hasta la saciedad que la dedicatoria juanramoniana esconde una actitud vital elitista y aristocrática, lo cual es decir bien poco, si se sabe que en Juan Ramón el concepto *aristocracia* tiene un valor particular, que dista mucho de convenir al uso que normalmente damos a este término. No es posible, pues, entender correctamente el elitismo juanramoniano, sin situar el pensamiento de nuestro autor en las coordenadas históricas y teóricas que le corresponden.

En primer lugar, hay que señalar que todo el arte del siglo xx nace bajo auspicios minoritarios. Elitista es la filosofía krausista, que tanto influjo tuvo en España en todos los órdenes de la vida; elitista es el pensamiento de la generación del 14; y elitista, en fin, es el arte de vanguardia. Centrada en estas perspectivas, la obra de nuestro autor no evade la tónica general de la época. Muy por el contrario, reafirma, sin limitar por ello su peculiaridad, todos los presupuestos del arte moderno. En torno a 1920 escribe el siguiente aforismo:

La decadencia de un artista se anuncia casi siempre con la adopción de la perezosa idea: El arte para todos (1).

El aristocraticismo juanramoniano queda, con lo dicho, constatado. Constatar un hecho, sin embargo, no ha de presuponer nunca un juicio. Sobre todo, no es posible juzgar la dedicatoria juanramoniana «a la minoría», desde una época en que lo que priva es «la mayoría», sin evaluar las motivaciones que relativizan una y otra expresión.

Es Ortega, en 1908, quien, tras valorar con precisión de la sociedad española, justifica en ella la creación de minorías «rectoras». Escribe en *El Imparcial* (10 de agosto de 1908):

España es la inconsciencia —concluía ya el lunes pasado—; es decir, en España no hay más que pueblo. Esta es probablemente nuestra desdicha. Faltan [...] los pocos que *espiritualicen* y den un sentido de la vida los muchos.



DIBUJO DE L. SÁENZ DE LA CALZADA, HOMENAJE A JRJ.

El pensamiento de Juan Ramón coincide en este punto con el de Ortega. No se trata de crear un arte restringido para el uso de una clase determinada, sólo para artistas; ni una ciencia tan sólo para científicos; ni una política exclusivamente para políticos. Se trata de acercar —elevar— el pueblo hasta el *Quijote*, para no tener que bajar el *Quijote* hasta el pueblo. En el «minoritarismo» juanramoniano no existe, en modo alguno, un concepto restrictivo ni clasicista del arte. Un texto inédito puede servir, en este caso, para comprobarlo:

Siempre he soñado, y lo saben mis amigos, en el diario como lugar gustoso de mi «obra en marcha», para la que anhele ámbitos de totalidad humana. Llegar a esa «inmensa minoría» [...]. En el diario cabe todo, hasta la poesía, porque el diario lo leen todos [...]. Como la poesía es vida, puede y debe ir entre todo lo otro que suele llamarse vida: el crimen, el robo, la muerte, el nacimiento, el reclamo [...]. ¡Y qué posibilidades no hay en ese posible contrato diario con la ciencia, el arte, la poesía! ¡Cuántos podrán volver a su casa [...] con una visión distinta de su vida! (2).

La misma idea puede seguir en los presupuestos teóricos el arte de vanguardia. Este aumenta las exigencias artísticas o las modifica; se desprende de los gustos del público común y prepara el camino a un arte, que no pretende dejarse guiar por las imposiciones de la mayoría. No se trata de llegar a más público, sino de conseguir que cada vez mayor número de gente esté preparada para recibir las nuevas conquistas. Otro aforismo inédito de Juan Ramón nos concretará lo que intento decir:

Creo en el llamado «gran poeta», que no es el que llega a más público, sino el que crea más público. Y el mas grande sería el que constituyera la inmensa minoría total. ¡Qué ilusión para un hombre! (3).

También la Residencia de Estudiantes contribuye a edificar una concepción elitista de la cultura, pero tam-



DIBUJO DE RAMÓN GAYA, HOMENAJE A J.R.J.

bién esta institución está muy lejos de considerar los valores culturales propiedad restringida de una clase social o intelectual determinada. Contra este peligro dirige su palabra Jiménez Fraud:

La formación de una minoría lleva consigo el peligro de la creación de una clase, que después de dar vida a valores culturales, quiera retenerlos para sí sola [...], por olvidar que la sana función social de una minoría consiste en ir generalizando la cultura por ella adquirida y en dejarse absorber por la clase más contigua (4).

La misma intencionalidad podemos encontrar en muchos textos de Juan Ramón Jiménez. Este es el caso del siguiente fragmento de un «Prólogo» de *Alerta*:

Me dirijo, como siempre, a la inmensa minoría [...], a los buenos de todas partes, que son los que harán mejores a los demás (5).

Todo lo expuesto ayuda a comprender que el manido elitismo, en que —según la crítica— nuestro autor se mueve, está estrechamente ligado a una idea social

—no limitada— de la cultura. Es índice de un anhelo constante de progreso y dinamismo, y se opone tan sólo a un arte que no busca el crecimiento y la mejora, sino que «perezosamente» se conforma con las exigencias cuantitativa o cualitativamente imperantes.

Es éste y no otro el sentido que cabe atribuir al elitismo juanramoniano. Su «a la inmensa minoría» no esconde nunca ni una limitación clasista, ni una limitación estética. Es simplemente producto de su concepción de la poesía, actividad en constante sucesión y progreso continuo, lo que impide que sea fijada de acuerdo con las normas imperantes en un determinado momento. Frente a esto, de elitismo social cabe hablar, cuando el artista dirige su creación a una determinada clase; de elitismo estético, cuando la manipula en pro de la consecución del «cultismo», de algo así como un habla de minorías «a lo Herrera» o «a lo Góngora». Ninguna de las dos circunstancias, sin embargo, convienen a la obra de nuestro autor. El se dirige a todos y su labor lleva consigo una continua poda, hecha con el fin de que todos pueden acceder a su creación. De una parte, su poesía nunca supone limitación alguna, ni de clase, ni de edad, ni de sexo:

Las mujeres, los hombres, los niños, aquí y en todas partes, deben leerlo todo..., todo lo que puedan, Cada uno se quedará, como ante la naturaleza, con lo que comprenda; cada vez, sin duda, con más [...] y con menos. Siempre con lo más inesperado, por fortuna para todos (6).

De otra parte, se opone igualmente nuestro poeta a una escritura poética difícil y reservada sólo para poetas (7). Su poesía exige, por parte del lector, una continua readaptación, pero el sentido de la misma se orienta hacia «una progresiva ascensión interior», no hacia el constante aprendizaje y asimilación de nuevas y distintas técnicas (8). Con esto entramos en una cuestión aneja a la planteada hasta aquí. Puesto que la «búsqueda y hallazgo» de nuevas zonas de realidad, exige en el lector una continua adaptación a las leyes del mundo «encontrado». Por ello, es minoritaria; es decir, distinta al gusto de la mayoría y anticipadora de una estética nueva. Pero, a la vez, como no está basada en elementos lógicos y limita el papel de la razón, la minoría a la que se destina no se identifica con aquella mejor pertrechada culturalmente. Se halla, por el contrario, en todas las zonas sociales, cualquiera que sea el criterio adoptado para la división de éstas. Así lo afirma nuestro autor en carta a José Luis Cano:

[...] cuando yo empecé a poner al frente de mis libros «a la minoría siempre», estaba pensando que la minoría se encuentra en todas partes, en el pueblo «cultivado» por sí mismo, tanto o más que en el hombre «culturado» en los libros de las ciudades.

[...] Al hombre corriente no se llega nunca por fórmulas, sino por emoción, quiero decir, por movimiento (9).

Ya sabemos que el arte no es nunca, para Juan Ramón, producto de la cultura sino actividad espiritual anterior a la cultura. En consecuencia, a pesar de su naturaleza —que no destino— «minoritaria», siempre llega a todos. Ya que la poesía, al contrario de lo que —siempre según la teoría juanramoniana— ocurre con la literatura, no exige una comprensión, sino una comunión espiritual con la experiencia reflejada en el poema, la

creación poética está abierta siempre a todos los lectores. Podría argumentarse que la falta de cultura es un impedimento importante para gustar en plenitud una creación poética cualquiera; Juan Ramón, sin embargo, no lo cree así, puesto que «no es necesario que la mayoría entienda todo el arte, basta con que se penetre de su honda emanación». Es normal que esto suceda así, ya que el poema no es exposición de idea alguna, sino formalización de una experiencia, como ya sabemos (11).

Cuando menos, existe una doble forma de captar el fenómeno estético. Este no siempre precisa una comprensión. Basta con que mueva al lector a un cambio interior, a una profunda transformación enriquecedora, semejante a la que se produce en el autor. Dice en un texto de 1933:

Poesía difícil, poesía fácil, inteligente, relativa, corriente... ¿Es necesario que la poesía sea entendida «plenamente» por todos? En diversos lugares y por otros motivos he hablado de esto, suscitado con diverso motivo también. Y no, no es preciso como no lo es que sea plenamente comprendida la mecánica celeste o la canciocilla de los pájaros. La poesía, como otras artes y ciencias altas, es un estímulo para la vida jeneral [...]; puede ser impulso suficiente hacia otra cosa, hacia cada cosa, hacia todas cosas (12).

Es minoritaria la poesía, pues, en función de su propia naturaleza, ya que está dando forma a algo que no la tiene y, por ello, exige un tiempo para la adecuación de nuestra mirada. Pero no lo es por su destino o, al menos, no lo es en mayor grado que una puesta de sol o que «la cancioncilla de los pájaros». Como los fenómenos naturales, no está dirigida a excitar nuestra comprensión, sino nuestra vivencia. Transforma primero a su autor y luego al universo entero.

(JAVIER BLASCO)

(1) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Cuadernos*, ed. de Francisco Garfias (Madrid: Taurus, 1971), 222.

(2) Inédito de la «Sala de Zenobia y Juan Ramón», que lleva el título de «Estado poético español. (Poesía y poetría)». Signatura J-1/141 (17)/57-58.

(3) *Ib.*, *id.*, con el título «Crítica» y la signatura J-1/141 (1)/182.

(4) Tomo la cita de GRABIEL CELAYA, «Cincuentenario de la Residencia de Estudiantes», *In*, XV, 169 (1960), 7.

(5) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Crítica paralela*, ed. de Arturo del Villar (Madrid: Narcea, 1975), 292.

(6) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Libros de prosa*, ed. de Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 1969), 727.

(7) Hay que estar de acuerdo con JOSÉ HIERRO [«Poesía pura, poesía práctica», *In*, 128-129 (1957), 1 y 4], cuando propone distinguir entre poesía minoritaria y poesía de laboratorio. La segunda sería efectivamente, una poesía limitada, para poetas sólo; pero no ocurre lo mismo con la primera.

(8) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El Andar de su órbita*, ed. de Francisco Garfias (Madrid: Novelas y cuentos, 1974), 177.

(9) *Crítica paralela*, op. cit., 207.

(10) *Estética y ética estética*, ed. de Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 1962), 215.

(11) *Crítica paralela*, op. cit., 157. Cada poesía es una forma de aquella poesía que pudo ser escrita de múltiples otras formas.

(12) De «Estado poético español (Poesía y poetría)», art. cit.

• **Festival de Mérida**

SE inauguró el 28 de junio con el Concierto de la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, dirigida por D. Luis Izquierdo que interpretó la «Obertura Leonora núm. 3», de Beethoven, «Sinfonía Sevillana», de Turina, «Danzas Rumanas», de Bartók, «Danzas Húngaras, núms. 5 y 6», de Brahms y «El sombre de tres picos, suite núm. 2», de Falla. A continuación tuvieron lugar las representaciones previstas y estas fueron:

Del 30 de junio al 9 de julio la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo, puso en escena «La Cena del Rey Baltasar», con motivo de la celebración del III Centenario del Fallecimiento de D. Pedro Calderón de la Barca. Entre los intérpretes hay que destacar a José María Rodero, Marisa de Leza, Juan Ribó, Alfonso Goda, Amparo Pamplona, Charo Soriano y Francisco Grijalvo.

Del 17 al 26 de julio la Compañía Torres Naharro de Badajoz, dirigida por Antonio Corencia, puso en escena una adaptación de Martínez Mediero de la «Fedra» de Séneca. Entre los intérpretes hay que destacar a Manuel de Blas, Terele Pávez y Juan Carlos Naya.

Asistieron al Festival un total de 52.500 espectadores.

• **Festival de Almagro**

EL Festival de Almagro ha estado dedicado por completo a la celebración del III Centenario del Fallecimiento de D. Pedro Calderón de la Barca.

Las Fechas del Festival han sido del 11 al 24 de septiembre y en él tuvieron lugar las siguientes representaciones:

«El Patio de Monopodio», de Miguel de Cervantes, por la Asociación de Amigos del Real Coliseo Carlos III y dirigida por D. Alvaro Custodio.

«El Galán Fantasma», de Calderón de la Barca, por la Compañía María José Goyanes y dirigida por D. José Luis Alonso.

«El Mágico Prodigioso», de Calderón de la Barca, por la Compañía Teatro Estable de Valladolid, dirigida por D. Antonio Quintana.

«Mejor está que estaba» de Calderón de la Barca, por la Compañía Cómicos de la Legua, dirigida por D. Carlos Ballesteros.

«El Cisma de Inglaterra», de Calderón de la Barca, por la Compañía Española de Teatro Clásico, dirigida por D. Manuel Canseco.

«La Dama Duende», de Calderón de la Barca, por la Compañía Pequeño Teatro de Madrid dirigida por D. Antonio Guirau.

«La Hija del Aire», de Calderón de la Barca, por el Centro Dramático Nacional, dirigida por D. Lluís Pasqual.

Además de estas representaciones tuvo lugar un «Homenaje Recital» al gran actor D. Guillermo Marín, del que aparecerá una entrevista que «T.E.» le realizó para su próximo número.

Hay que destacar también los conciertos que tuvieron lugar en el Claustro, dedicados a la Música Barroca y por lo tanto a la música en la época y en la obra de Calderón, por las agrupaciones: «La Stravaganza», «Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música», «Camerata de Madrid», «Cuarteto Renacimiento». También actuaron la Asociación de Coros y Danzas de Ciudad Real, con un Festival de Canciones y Danzas Populares Manchegas, «De San Miguel a la Virgen en nuestro pueblo manchego».

Del 21 al 24 de septiembre se celebraron las Jornadas, dirigidas por D. Rafael Pérez Sierra. El tema de las Jornadas fue el examen de tres obras de D. Pedro Calderón de la Barca: «El Galán fantasma», «El Gran Teatro del Mundo» y «La Hija del Aire»,

en el coloquio intervinieron, además de los directores de la puesta en escena de cada una de las obras, Sres. José Luis Alonso, José María Morera y Lluís Pasqual, prestigiosas personalidades del mundo de la crítica y de las letras: Sres. Francisco Ayala, Alfonso Pérez Sánchez, Joan de Segarra, Lorenzo López Sancho, Pedro Sainz Rodríguez, José María Valverde, Fabia Puigcerver, Eduardo Haro Tecglen, Francisco Rico y José Luis Aranguren.

• **Premio de Teatro Calderón de la Barca para Autores noveles españoles**

ORDEN de 25 de mayo de 1981, por la que se restablece el Premio de Teatro «Calderón de la Barca» para autores noveles españoles.

Ilmos. Sres.: El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Música y Teatro, viene desarrollando una labor de fomento de la renovación escénica, mediante subvenciones para el montaje y representación de obras de autores noveles, según los términos del a Orden ministerial de 26 de diciembre de 1980 («Boletín Oficial del Estado» de 10 de enero de 1981), y también mediante la convocatoria de ayudas a la creación teatral, a tenor de lo contenido en la Orden ministerial de 20 de enero de 1981 («Boletín Oficial del Estado» de 2 de marzo siguiente).

Celebrándose en el año actual el III Centenario de la muerte de don Pedro Calderón de la Barca, y coincidiendo precisamente con la fecha de su fallecimiento, parece oportuno restablecer, con el nombre del gran dramaturgo del siglo XVII, el desaparecido Premio oficial, destinado a promover nuevos valores teatrales españoles.

En su virtud, y a propuesta de la Dirección General de Música y Teatro, he tenido a bien disponer:



FIGURÍN DE RANDOLPH SCHWABE.

TEATRO MARIA GUERRERO
CENTRO DRAMATICO NACIONAL
Ministerio de Cultura

Director artístico: José Luis Alonso

El pato silvestre

de Ibsen
 versión de Buero Vallejo
 dirección de José Luis Alonso

PROGRAMACION

TEMPORADA 81-82

Coronada y el toro

de Francisco Nieva

La hija del aire

de Calderón de la Barca
 adaptación de Francisco Ruiz Ramón
 dirección de Lluís Pascual

Wielopole, Wielopole

de Tadeusz Kantor, Teatro Cricot 2,
 de Cracovia (Polonia)

Artículo único.—El Premio «Calderón de la Barca» se otorgará anualmente, con una dotación económica de 500.000 pesetas, con arreglo a las siguientes bases:

Primera.—Podrán aspirar al Premio los autores españoles noveles, con obras teatrales de tema original y cuya duración sea la normal de una representación.

Segunda.—No se admitirán obras teatrales premiadas en otros concursos, ni tampoco las ya editadas o estrenadas públicamente.

Tercera.—Las obras, mecanografiadas por triplicado ejemplar y firmadas con el nombre y apellidos del autor, se remitirán a la Dirección General de Música y Teatro durante el mes de octubre de cada año.

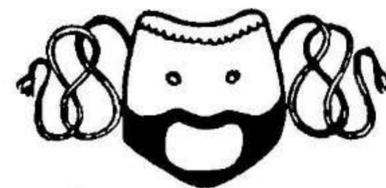
Cuarta.—Un Jurado, integrado por personalidades del mundo teatral, en número no superior a seis, designados por el Ministerio de Cultura, a propuesta del Director general de Música y Teatro, y bajo la Presidencia de éste, decidirá el fallo del Premio en el mes de enero de cada año, actuando como Secretario, sin voto, el Subdirector general de Fomento de Actividades.

Quinta.—Cuando ninguna de las obras presentadas alcanzase, a juicio del Jurado, el conjunto de valores teatrales, literarios y culturales necesariamente exigibles para la concesión del premio, éste podrá dividirse en dos accésit de igual cuantía.

Sexta.—La Dirección General de Música y Teatro estimará como mérito preferente el montaje y representación de obras galardonadas con el Premio «Calderón de la Barca», a efectos de concesión de subvenciones solicitadas al amparo de la Orden ministerial del 26 de diciembre de 1980, que regula el sistema de ayudas económicas a las actividades teatrales de carácter profesional.

RELACION DE EMPRESAS TEATRALES SUBVENCIONADAS
POR LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

(hasta el 19 de octubre de 1981) (O. M. 26-XII-80)



E m p r e s a r i o O b r a A u t o r

Jesús Campos García
(Compañía «Taller de Teatro»)

«ES MENTIRA»

Jesús Campos

Rosario Soriano Urbano
(Compañía «Charo Soriano»)

«EL PELICANO»

August Strindberg

María Navarro Blanco
(Compañía «Teatro Estable Castellano»)

«LA VOZ HUMANA»
«DESPUES DEL DESAYUNO»
«LA MAS FUERTE»

Jean Cocteau
Eugene O'Neill
August Strindberg

Vicente Parra Collado
(Compañía «Vicente Parra»)

«USTED NO ES GRETA GARBO»

Diego Santillán

Carmen Sáinz de la Maza

«EL VODEVIL DE LA PALIDA,
PALIDA, PALIDA, PALIDA ROSA»

Miguel Romeo Esteo

José Luis Pellicena Guijosa

«EL DESPERTAR A QUIEN DUERME»

Lope de Vega

Rafael Cores Pastor
(Compañía «Teatro Contemporáneo»)

«LAS DE CAIN»

Joaquín y Serafín
Alvaro Quintero

Paloma Amyach Paredes
(Compañía «Paloma Lorena»)

«ACIDO SULFURICO»

Alfonso Vallejo

Felipe-Santiago Paredes

«EL GRAN TEATRO DEL MUNDO»

Calderón de la Barca

Aurora Bautista Zumel
(Compañía «Aurora Bautista»)

«LA CARROZA DEL SANTISIMO
SACRAMENTO»

Próspero Merimée

Manuel Canseco Godoy
(Compañía Española de Teatro Clásico)

«EL PERRO DEL HORTELANO»
«CASA CON DOS PUERTAS MALA
ES DE GUARDAR»
«EL CISMA DE INGLATERRA»

Lope de Vega
Calderón de la Barca
Calderón de la Barca

Antonio Díaz Merat
(Compañía «Teatro Popular»)

«LA ZORRA Y LAS UVAS»

G. Figueiredo

Pablo Sanz Agüero
(Compañía «Pablo Sanz-Asunción Villamil»)

«LA LOCURA DE D. JUAN»

Carlos Arniches

Angel Facio Moreno

«TRAGICOMEDIA DE CALIXTO
Y MELIBEA»

Fernando de Rojas

Fernando Rojas Trigueros

«EL REY CIERVO»

Carlo Gozzi

Espronceda, 34, S. A.

«EL FIN DEL MUNDO ES
EL JUEVES»

Emilio Romero

E m p r e s a r i o

O b r a

A u t o r

Manuel Manzaneque
(Compañía «Tirso de Molina»)

Manuel Macía Vila
(Compañía Balear de Arte Dramático)

Miguel Narros Barrios

Concepción Hidalgo Romano

Ana María Rodríguez Arroyo
(Ana Mariscal)

Alberto Curado Bartome
(Compañía «Juan Diego-José Martín»)

Alberto Alonso López
(Compañía «Teatro 80»)

Euro'Star, S. A.

Eusebio Antonio Lázaro Cascales

Enrique Cornejo Fernández
(Compañía «Teatro de Humor»)

José Luis Tutor Martínez

Juan Antonio Hormigón Blánquez
(Compañía «Acción Teatral»)

Angel Luis García López

Luis Sanz Santiago

Producciones Teatrales, S. L.

Miguel Rubio Vallejo
(Grupo teatral «La Compañía»)

Gustavo Pérez Puig

Alberto Miralles Grancha

José Manuel Mora Canales

María José Goyanes Muñoz
(Compañía «María José Goyanes»)

«KITU»
«LOS TRES ETCETERAS DE
DON SIMON»
«EL CORTO VUELO DEL GALLO»

«LUCRECIA»

«DANZA MACABRA»

«LAS CARTAS BOCA ABAJO»

«LOS MUERTOS»

«EL BESO DE LA MUJER ARAÑA»

«CRISTOBAL COLON»

«UN HOMBRE Y DOS RETRATOS»

«UN HOMBRE ES UN HOMBRE»

«MONJITA ME METERE»

«¿MARCELA O CUAL DE LAS TRES?»

«LA MOJIGATA»

«JUAN GABRIEL BORKMAN»

«LOS HIJOS DE UN DIOS MENOR»

«CAIMAN»

«LA DAMA DEL ALBA»

«LOS HABITANTES DE LA CASA
DESHABITADA»

«EL ULTIMO GALLINERO»

«LA ESTANQUERA DE VALLECAS»

«LA GAVIOTA»

Germán Bueno

José M.^a Pemán
Jaime Salom

Joan Ramis

August Strindberg

Buero Vallejo

Max Aub

Manuel Puig

Alberto Miralles

J. A. Giménez Arnau

Bertolt Brecht

Alfonso Paso

Bretón de los Herreros

L. Fernández Moratín

Ibsen

Mark Medoff

Buero Vallejo

Alejandro Casona

E. Jardiel Poncela

M. Martín Mediero

J. L. Alonso de Santos

Anton Chejov



Santiago Trancón

ME piden que haga una reseña crítica de los libros más significativos que de teatro y sobre teatro se han escrito y publicado en nuestro país durante este año. Nunca, como el poeta, me viera en mayor aprieto, y no por considerarme menguado de facultades para hacerlo, sino porque semejante empresa, al carecer poco menos que de objeto, se convierte de inmediato y por lo mismo en proeza metafísica. ¿Criticar, qué?

¿Qué sentido tiene, en efecto, juzgar una docena de libros editados por acá y acullá, pésimamente distribuidos y a los que ni siquiera el público especializado otorga importancia alguna, si es que llega a leerlos?

He dicho una docena de libros, y tómese el dato al pie de la letra. No más son los títulos **nuevos** que yo he podido descubrir este año recorriendo librerías, incluidas las especializadas en el género. (Que son tres, para más señas, y nada más, las que hay en nuestro país: **La Avispa** y **La Celestina** en Madrid y la **Millà** en Barcelona). El resto de libros de teatro publicados durante el 81 —que no supera en mucho la treintena— son traducciones y reediciones de clásicos.

Cualquier reflexión sobre el tema que me ocupa no puede pasar por alto este hecho más que sintomático: en nuestro país apenas se publican libros de teatro. Ni se publican, ni se escriben, y los pocos que logran salir a la luz con frecuencia están mal editados y peor distribuidos. La desgracia del libro de teatro ya no consiste sólo en carecer de entidad cultural, sino física, material, y aun cuando la alcanza, la mayoría de las veces es tan poco consistente y atractiva que se nos desmorona literalmente entre las manos, o nos deja perplejos ante la fealdad de los formatos, lo estrafalario de los títulos y la tosquedad de la impresión. Es como si las editoriales sólo pensaran en el libro de teatro cuando tienen restos de papel que no saben muy bien cómo emplear. Comparado con sus colegas, el libro de teatro aparece —dentro del panorama de la cultura— física e intelectualmente archipobre y protomisericia. Más que síntoma o metáfora, parece retrato vivo de la muerte de nuestro teatro. Para quien piense que exagero, le diré que igualmente opinan quienes mejor conocen los males que el libro de teatro

padece: los librereros interesados por el teatro.

Hace días tuve una conversación con Julia García Verdugo, de la librería **La Avispa** —que es la persona más entusiasta y heroicamente preocupada por el tema que conozco— y sus opiniones y comentarios vinieron a dar sobrada razón a mis sospechas. El mundo editorial del teatro es un desastre. Comentaba ella con justificadísima indignación —entre otras desgracias— algo que puede considerarse ya catastrófico por lo irreversible y extendido: cada año se **pierden** cientos de títulos de libros de teatro. Concretamente, durante este año ella calculaba que habrían desaparecido del mercado más de mil títulos. Significa esto que como la mayoría de las ediciones son muy viejas, van agotándose, y como nadie las renueva, no sólo no hay crecimiento vegetativo por aumento de natalidad —lo que sería prueba de salud cultural—, sino que la mortandad natural o provocada (es el caso de los saldos o las liquidaciones **a peso**), produce por sí sola efectos semejantes a los de una epidemia: diezma la población de libros de teatro.

Está pasando esto no ya con autores olvidados —muchos de ellos interesantísimos—, sino con algunos que este año han estado de moda por aquello de los cumpleaños y las conmemoraciones. Brecht y Calderón, por ejemplo.

Los escritos más importantes de Brecht sobre teatro —publicados por **Nueva Visión** de Buenos Aires— han dejado prácticamente de editarse por estar Brecht ahora en Argentina medio censurado. En consecuencia, cada día resulta más difícil encontrarlos por las librerías.

Con Calderón, pese a los rimbombantes festejos de su centenario, pasa otro tanto: no hay forma de hacerse con su obra teatral completa. Los tomos 1 y 3 de sus **Comedias Completas** —de la editorial Aguilar—, están agotados. Lo mismo ocurre con la edición más completa —la de la Biblioteca de Autores Españoles— cuyo tomo I está agotado. Algunas de sus obras —creo que dos— incluso permanecen inéditas. Las ediciones de 'La Ventura' y la revista «DIWAN», por ejemplo, van a publicar próximamente una de estas obras inéditas. Pronto encontrar un libro de teatro de interés va a ser tan difícil como hallar un incunable.

Ante este panorama, hacer una crítica de las publicaciones de este año me pareció —y me parece— no sólo irrelevante, sino intelectualmente deshonesto; porque como los males no vienen solos, nada tiene de raro que lo poco

nuevo que se ha escrito sea, además, no muy llamativo. Lo contrario sería milagroso. Escribir teatro y sobre teatro no es algo que pueda hacerse en el aire y más cuando viento y marea están en contra. No voy a elucubrar aquí sobre la tan manoseada crisis del teatro y sus causas, pero sí quiero afirmar algo que me parece evidente: sin una cultura teatral **escrita** mínimamente sólida, extendida y asimilada —al menos entre autores, actores, directores y demás cocineros de la escena—, jamás el teatro saldrá del marasmo en que vegeta. Hoy no se puede continuar practicando un teatro inconsciente y analfabeto, que ignore por completo lo que fue, lo que es y lo que puede ser. Hoy los espontáneos no sirven ni para el ruedo.

Insisto: lo que pasa con el mundo del teatro **no es normal**. Ya sé que pocos campos de la cultura —quizá ninguno— están en nuestro país «normalizados»; pero dentro de esta anomalía general no creo yo que haya ámbito cultural más sospechosamente oligofrénico que éste del teatro. Nunca, por otra parte, la situación ha sido más desastrosa.

Concretándonos al tema de las publicaciones, si echamos una ojeada hacia atrás sin ira, no podemos por menos que sentirnos alarmados y pesimistas. Durante el 81 se ha publicado menos que en el 80 y durante el 80 sensiblemente menos que en años anteriores. Hagamos un breve repaso, sino, de todo lo que ha desaparecido estos últimos años.

La Colección LA FARSA (la nueva, porque la antigua murió en el 36), titulada **La Quince-**

na Teatral con el meritorio propósito de publicar un título cada quince días, empezó en el 79 y aunque llegó hasta el 80 no consiguió editar más que trece libros (fatídico número, como se ve).

La Colección PRIMER ACTO se ha parado en el segundo número. (Por cierto, uno de ellos, **Teatro de oposición (I)**, —de Alberto Miralles y Jesús Campos— se ha agotado. Los libros de teatro se agotan mucho más de lo que los editores creen.

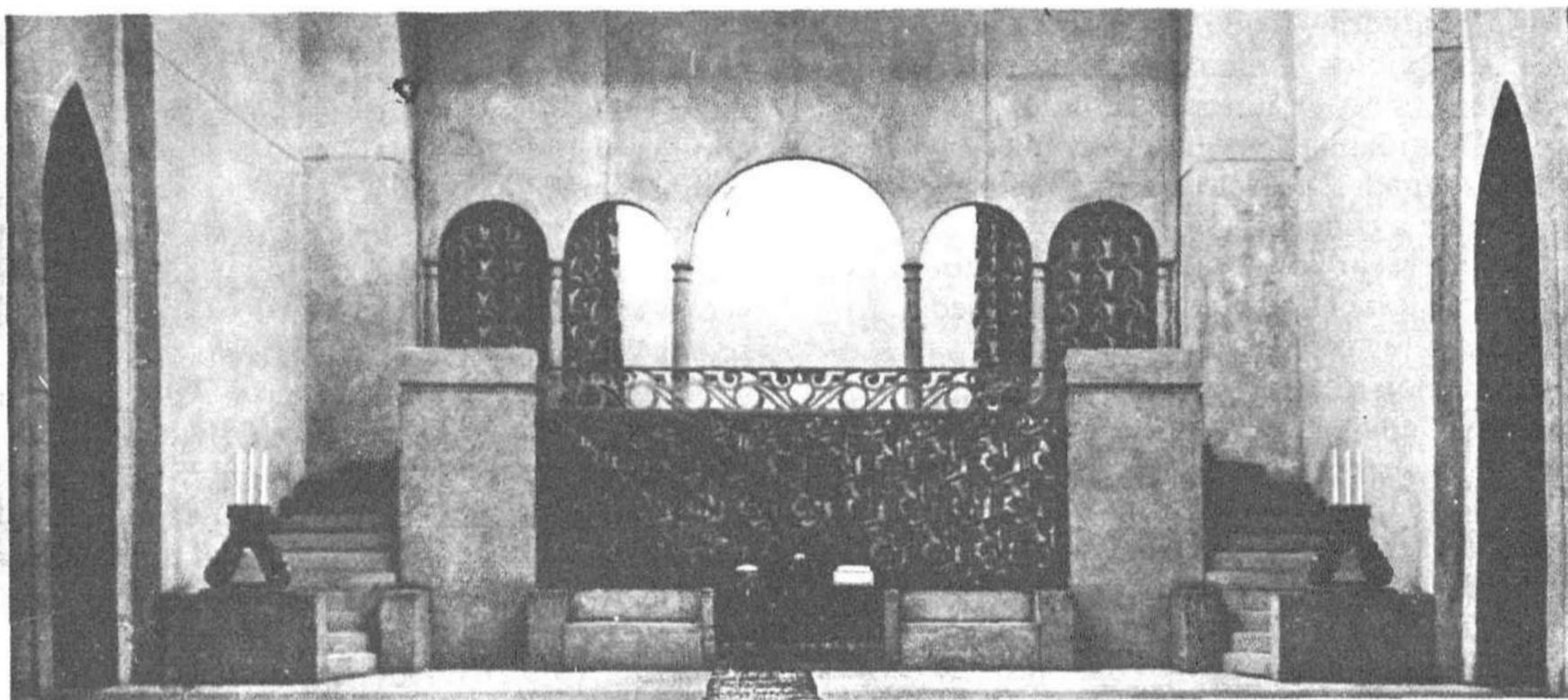
El Centro Dramático Nacional publicó dos libros de gran calidad técnica, **ilustrados** (lo que en otros países, como Inglaterra, suele ser habitual, y a qué resulta insólito), **Los Baños de Argel** y **Veraneantes**; pero el proyecto de continuar editando este tipo de libros parece ser que también se ha venido abajo.

La Colección **Nueva Escena**, de la editorial Nuestra Cultura, también ha muerto el año pasado con sólo dos números a sus espaldas.

Otra colección de teatro de **Cuadernos para el diálogo**, excelente, empezó a publicarse en el 68 y en el 76 alcanzó su fin después de dar a luz 56 números.

La Colección **Voz-Imagen**, bastante aceptable, que también publicaba cine, acabó sus días en el 79.

Una de las mejores colecciones, **Teatro Contemporáneo**, —de Aguilar—, insustituible, que recogía el teatro por Naciones, ha sido saldada. También desaparecieron en el 74-75 otras colecciones de Aguilar, una **Teatro Español**, y otra dirigida por Sainz de Robles que iba pu-



DECORADO PARA «EL MERCADOR DE VENECIA», DE H. TH. WJDEWELT.

blicando los estrenos más importantes siguiendo una tradición que se remonta a la extraordinaria colección **España Dramática** del siglo pasado (duró de 1815 a 1875 aproximadamente), y a otra de la **Sociedad Española de Autores** que publicaba todo estreno por el solo hecho de serlo y que murió, como tantas cosas, en 1939. Gran parte de esta inestimable colección fue condenada a la hoguera por los inquisidores triunfantes.

La editorial **Ebro** también tenía una serie de teatro que publicó unos 70 números y creo que desapareció hacia el año 77.

Para acabar este recuerdo de desgracias, no puedo por menos que destacar la desaparición de la **Colección Escelicer** que llegó honrosamente hasta el número 784 con títulos únicos que jamás volverán a editarse. Murió en el 76 y también ha sido saldada recientemente.

Ante un panorama tan desolador, y ya metidos en harina, es obligado que reseñemos aquí lo poco que todavía nos queda. La única publicación dedicada exclusivamente a teatro en la actualidad es la **Colección Escena**, de Ediciones M K, que va por el número 26 y cuya vida esperamos y deseamos Dios guarde muchos años.

Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia lleva publicados ocho números, y la **Colección Almar-Teatro** —editada en Salamanca, pero a cargo de la Universidad de Cincinnati— seis, un tanto heterogéneos. El resto de libros de teatro hay que ir a buscarlos perdidos entre colecciones generales de literatura o de vaya usted a saber qué. De estas colecciones, la labor más encomiable es la de la editorial **Cátedra**—, que ha publicado buenos libros, asequibles y bien presentados, no sólo de clásicos, sino de autores actuales y la de la editorial **Fundamentos** que es quizá una de las más preocupadas por el teatro en este momento y por dar a conocer nuevos autores. También hay que destacar los **Cuadernos de Estudio** de la Editorial **Cinzel** que ha publicado media docena de libros interesantes.

Con relación al **Teatro Infantil** —de cuya importancia pedagógica y cultural nadie duda; hasta el Ministerio de Educación y Ciencia lo ha incluido como Juego de Arte Dramático en la EGB recientemente—, hay que lamentar la desaparición de la colección **Teatro Edebe**, que se paró en el número 13, y **Bambalinas**. Pervive **Teatro Juego de Equipo**, de ediciones La Gálera, que también publica la colección en catalán.

La penuria, como se ve, raya en lo innombra-

ble. Innombrables son los libros sobre Marionetas, Pantomima, Escenografía, Montajes... porque no existen. A nadie le parece tampoco interesante publicar algo sobre el mundo de la Revista o el Teatro Cómico —tan injustamente minusvalorado— que se hace hoy día.

Intentando suplir este vacío, las dos revistas especializadas de teatro —**PRIMER ACTO Y PIPIRIJAINA**—, publican en cada número la obra de algún autor de actualidad —generalmente con buen criterio—, pero a todas luces (y aún a oscuras) se ve que esto es insuficiente.

Alguien me dirá que lamentaciones de este tipo sirven de muy poco, porque aunque alguno —o incluso cientos—, me dieran la razón, yo sé que las cosas van a seguir más o menos por el mismo camino. Hasta los milagros (y cambiar esta situación lo sería), exigen ciertas condiciones previas. Pero frente a esta fatalidad, que ya es casi definición de nuestra cultura, hecha de olvidos y desidias (¿cuántas obras y autores habrán desaparecido **para siempre** de nuestra cultura nacional a lo largo de la historia?), siempre nos queda el derecho y el consuelo de azuzar la mala conciencia de quienes tienen arte, parte y culpa de lo que ocurre.

Porque el tema, creo yo, no se puede despachar tan a la ligera como algunos hacen. Ya he dicho que alguna relación tiene que haber entre los males que padece nuestro teatro (inexplicables desde el punto de vista de nuestra tradición, la más rica del mundo en este campo), y este mal particular sobre el que estoy reflexionando: el de los libros de teatro. Más aún, yo pienso que la **desazón** que el teatro hoy nos provoca es algo que pone en cuestión el estado general de nuestra cultura, de la que es síntoma. Que este estado de cosas coincida, además, con los primeros años de nuestra bien merecida democracia, espero que haga reflexionar a más de uno, y no para deducir fáciles y equivocadas relaciones, sino para comprobar el poco provecho espiritual que de tan favorable situación social y política estamos sacando.

Se me objetará que cuando llevo dicho nace de una concepción intervencionista o voluntarista de la cultura, ya que lo que está sucediendo —tanto en la escena como en el mundo editorial— responde a las leyes del mercado de forma más o menos espontánea y que —por tanto— está de acuerdo con los gustos y deseos de la mayoría, frente a lo cual nosotros poco o nada podemos —si es que debemos— hacer.

Sin entrar a discutir qué debe entenderse por



liberalismo en el terreno de la cultura y concretándome al tema de la situación del teatro, yo sólo quiero decir que en nuestro país existe hoy **una demanda suficiente de teatro** (de libros de espectáculos), como para que este ámbito cultural gozara de una vida ejemplar y saluda-

ble. El público, ese público lector y espectador al que erróneamente se quiere culpabilizar, existe. Prueba de ello son las publicaciones de teatro que se agotan o que alcanzan altísimas reediciones. (Revísense, por ejemplo, libros asequibles como los de la colección **Austral** o de **Cátedra**, o los relacionados con teoría teatral). Los espectáculos bien montados suelen tener también un éxito nada despreciable. El público teatral está en las escuelas, los institutos, la universidad, la calle y también en sus casas, de las que quisiera salir para ir a divertirse, entusiasmarse o ensimismarse contemplando buenos espectáculos. ¿Qué es lo que falla, entonces?

Sin ponerme a analizar otros problemas, yo creo que están fracasando dos cosas importantes: los mecanismos de **comercialización** (hoy la cultura tiene que presentarse y venderse **de otro modo**) y las formas de **apoyo** que el Estado otorga a la cultura (que no han de ser sustitutivas, sino dinamizadoras). Los nuevos sistemas de comercialización habrían de conectar con las nuevas demandas culturales y estimular así la aparición de nuevos creadores y nuevos productos culturales. Las nuevas formas de apoyo del Estado a la cultura deberían tener como objetivo generar iniciativas privadas y fomentar una imaginativa y dinámica competencia intelectual y no simplemente mantener un escaparate de prestigio, —basado en una política de preventas y de cara a una utilización partidista que busca inmediatos resultados—, como ha ocurrido hasta ahora.

Como puede verse, no soy partidario de ningún proteccionismo ni voluntarismo. Lo único que reprocho a quienes tienen en sus manos la posibilidad de cambiar las cosas es que no lo hagan y que me dejen ayuno, a mí y a cuantos como yo quisiéramos gozar con el teatro, de una expresión cultural tan rica en posibilidades. El convencimiento intelectual, además, de que una sociedad no puede prescindir del teatro sin que algo falte al conjunto de sus ciudadanos —algo esencial, culturalmente hablando, aunque sólo sean unos pocos los que vivan directamente esta experiencia cultural—, me da el argumento moral para poner, si no el grito en el cielo a la vista de lo que veo, sí al menos en este papel para que, aún haciendo oídos sordos, algo nos quede zumbando en el recuerdo. Porque la influencia del teatro —para bien y para mal— creo yo que va mucho más allá de los escenarios.

Apéndice: RELACION DE LOS LIBROS PUBLICADOS HASTA NOVIEMBRE DE 1981

Para que el lector compruebe más de cerca cuanto he dicho, y también a título informativo, doy a continuación una lista —creo que bastante completa—, de los libros publicados durante el 81. He de agradecer a la librería **La Avispa** su catálogo y su información sin lo cual me hubiera sido imposible elaborarla. He dejado de lado las reediciones de clásicos siempre vendibles como Lope de Vega, Shakespeare, Calderón, etc.

- ALVARO, FRANCISCO:** «El Espectador y la Crítica», «El Teatro en España en 1980». Edición del autor (700 ptas.).
- AMATE BLANCO y GALVEZ ACEVO:** «Poesía y teatro en Hispanoamérica». Ed. Cincel (200 ptas.).
- ARRABAL, FERNANDO:** «Pic-Nic», «El Triciclo», «El Laberinto». 3.ª edición Cátedra (250 ptas.).
- AZAÑA, MANUEL:** «La velada de Benicarló». Versión teatral de J. L. Gómez y J. A. Gabriel y Galán. Austral (275 ptas.).
- ACTAS DEL PRIMER CONGRESO SOBRE LOPE DE VEGA:** «Lope de Vega y los orígenes del teatro español». Dirección profesor Criado del Val. Edi-6 (4.200 ptas.).
- BUERO VALLEJO:** «Jueces en la noche», «Hoy es fiesta». Austral (275 ptas.). «Caimán», «Las cartas boca abajo». Austral.
- CAMPOS, JESUS:** «Teatro de oposición (I)». Primer Acto (agotado).
- CARDONA, ANGELES y FAGES, XAVIER:** «La innovación teatral del Barroco». Ed. Cincel (200 ptas.).
- CARLOS MIGUEL y SUAREZ RADILLO:** «Teatro Barroco Hispanoamericano». Ed. José Porrúa. 2 tomos (1.700 ptas.).
- CHEJOV, ANTON:** «La Gaviota», «El jardín de los cerezos». Planeta (160 ptas.).
- CHICHARRO, D. y LOPEZ, J.:** «Teatro y poesía en el romanticismo». Ed. Cincel (200 ptas.).
- DAVIS, FLORA:** «La comunicación no verbal». 5.ª ed. Alianza Editorial.
- DIEZ DE REVENGA y MARIANO DE PACO:** «El teatro de Miguel Hernández». Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia (400 ptas.).
- DIOSDADO, ANA:** «La señorita del Paraíso». Salvat (195 ptas.).
- GALA, ANTONIO:** «La señorita del Paraíso». Colección Escena. Ediciones M K (150 ptas.).

«Obras escogidas» (12 títulos): Ed. Aguilar (2.800 ptas.).

- GARCIA TEMPLADO:** «El teatro anterior a 1939». Ed. Cincel (225 ptas.).
- «La literatura de posguerra. El teatro». Ediciones Cincel (225 ptas.).
- LOPE DE RUEDA:** «Pasos». Cátedra (250 ptas.).
- LOPEZ, JULIO:** «La poesía y el teatro realista». Ed. Cincel (225 ptas.).
- MARSILLACH, ADOLFO:** «Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?». Colección Escena número 24. Ediciones M K (150 ptas.).
- MARTIN RECUERDA:** «El engaño», «Caballos desbocados». Cátedra (250 ptas.).
- MIHURA, M.:** «Tres sombreros de copa». 4.ª edición. Cátedra (250 ptas.).
- MIRALLES, ALBERTO:** «Colón», «Asamblea de mujeres». Ed. Espiral-Fundamentos (300 pesetas).
- «Teatro de oposición (I)», «Crucifernario de la culpable indecisión. Edic. Primer Acto (agotado).
- MONOLOGOS DE STRINDBERG** (La más fuerte), **O'NEILL** (Antes del desayuno) y **COC-TEAU** (La voz humana). Colección Escena, núm. 26. Ediciones M. K (150 ptas.).
- MORETO, AGUSTIN:** «El lindo don Diego». 3.ª ed. Cátedra (250 ptas.).
- MORATIN:** «La mojigata». Un trabajo excelente de **J. A. Hormigón** editado con el apoyo de la Diputación de Madrid. Estudio sobre «Moratín y el teatro de la Ilustración», texto, críticas y reproducción de 20 grabados, tamaño 38 x 22.
- MUÑOZ SECA:** «Obras escogidas». Ed. Carroggio (2.300 ptas.).
- OLMO, LAURO:** «La Camisa», «English Spoken». «José García». Austral (275 ptas.).
- QUILES, EDUARDO:** «Largas noches de mujer», «El guardián de Creador», «El tálamo».
- SALOM, JAIME:** «El corto vuelo del gallo», la controvertida historia del padre de los Franco». Grijalbo (500 ptas.).
- SALVAT, RICARD:** «Teatro moderno», primer tomo. Traducción revisada del catalán. Península (300 ptas.).
- SAVATÉR, FERNANDO:** «Juliano en Eleusis». Hiperión.
- SHAW, BERNARD:** «Obras escogidas». Ed. Carroggio (2.300 ptas.).
- TORRES MONREAL:** «Introducción al teatro de Arrabal». Ed. Godoy (425 ptas.).
- VALERIANO GAYA, L.:** «Las máscaras murcianas del siglo XIX. Bando, testamento y entierro de la sardina».

● Ayudas Nacionales

ORDEN de 5 de mayo de 1981 por la que se convoca concurso para la concesión de subvenciones a las Empresas de salas o locales teatrales para equipamiento.

Ilmos. Sres.: Dentro del marco general de fomento de la acción cultural que corresponde al Ministerio de Cultura, éste ha de acusar una especial sensibilidad en lo que se refiere a aquellos sectores de actividades que requieren una mayor atención. Tal caso se plantea en el campo teatral, respecto al cual parece necesaria una política orientada a una asistencia positiva en los variados aspectos que este importante ámbito de manifestación artística y cultural presenta.

En esta línea de colaboración y estímulo se promulgó la Orden ministerial de 26 de diciembre de 1980 («Boletín Oficial del Estado» de 10 de enero de 1981), y se establecía un sistema de ayudas económicas destinadas a suscitar iniciativas y promover actividades en todas las Empresas de compañía y grupos teatrales profesionales. En igual sentido, resulta aconsejable considerar la situación que se plantea a aquellas Empresas de local que, por razones de insuficiencia económica, no pueden acometer por sí solas la instalación, adquisición o reparación de elementos de infraestructura, referidas a nuevas técnicas escénicas.

Contemplando estas circunstancias, se convoca concurso para la concesión de subvenciones destinadas al equipamiento técnico de los escenarios teatrales, con arreglo a la condiciones siguientes:

Artículo 1.º. Las subvenciones que se concedan en virtud de lo establecido en la presente convocatoria se ajustarán a lo previsto en la Orden ministerial de 29 de junio de 1979 («Boletín Oficial del Estado» de 9 de julio), que regula el procedimiento general de subvenciones del Departamento. El importe de cada subvención no podrá rebasar en su totalidad la cantidad de 6.000.000 de pesetas, y se hará efectiva con cargo a los créditos que para estas atenciones figuran adscritos a la Subsecretaría del Departamento en el presupuesto del presente ejercicio económico.

Art. 2.º. Las subvenciones que se concedan constituirán una colaboración técnicas o equipamiento escénico a realizar, y tendrán un carácter complementario de las aportaciones de

las Empresas beneficiarias, que en ningún caso podrán ser inferiores al 25 por 100 del presupuesto total.

Art. 3.º. Podrán solicitar subvenciones las Empresas de salas o locales teatrales para representaciones públicas, que reúnan los siguientes requisitos básicos:

a) Estar al corriente en el cumplimiento de todas sus obligaciones con arreglo a la legislación vigente, lo que habrá de ser demostrado con la oportuna documentación.

b) Cubrir anualmente una programación exclusivamente teatral de, al menos, ocho meses consecutivos.

c) Demostrar que las obras teatrales ofrecidas en las tres últimas temporadas han mantenido una línea de exigencia cultural y artística que se estime acreedora a la ayuda estatal.

Art. 4.º. 1. A las solicitudes se adjuntarán los documentos siguientes: Fotocopias del documento nacional de identidad del peticionario y del código de identificación fiscal, correspondiente a la Empresa solicitante o fotocopia de la licencia fiscal, caso de tratarse de una Empresa individual; Memoria explicativa de las circunstancias que justifiquen la petición; presupuesto de gasto, proyecto, planos y cualquiera otra documentación técnica que se estime necesaria para la explicación del proyecto; aportación económica de la Empresa solicitante y aplicación que, en su caso, se haría de la subvención solicitada.

2. Tanto las instancias como la documentación complementaria de las mismas y el historial de la Empresa peticionaria deberá presentarse, antes del día 1 de agosto de 1981, en la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura donde la Empresa solicitante tenga su domicilio legal.

Art. 5.º. Las solicitudes presentadas y la documentación complementaria de las mismas serán estudiadas por una Comisión que elevará al titular del Departamento las propuestas pertinentes, y que estará integrada del siguiente modo:

Presidente: El Subsecretario del Departamento.

Vocales:

El Director general de Música y Teatro.

El Subdirector general de Teatro.

El Subdirector general de Cooperación Cultural.

El Jefe de la Sección de Asistencia Técnica de la Dirección General de Música y Teatro.

Art. 6.º. 1. Las Empresas beneficiarias de estas subvenciones vendrán

obligadas a justificar la inversión en la forma dispuesta por el Decreto 2784/1964, de 27 de junio, y normas complementarias del mismo.

2. La realización de los proyectos subvencionados habrá de ajustarse con fidelidad al plan previsto y presentado; cualquier modificación sustancial del mismo, apreciada así por los Servicios del Ministerio de Cultura, podrá motivar la anulación de la ayuda económica concedida, salvo que se hubiese obtenido la conformidad del Ministerio para la modificación de que se trate.

3. La Administración podrá realizar cuantas inspecciones estime oportunas para comprobar el efectivo desarrollo del proyecto subvencionado.

● Estructura del M. C

DECRETO 442/1981, de 8 de marzo sobre estructura orgánica del Ministerio de Cultura.

Artículo séptimo.—*Dirección General de Música y Teatro.*

Uno. La Dirección General de Música y Teatro promoverá y fomentará actividades en el campo de la creación, conservación y difusión musical y teatro, y estará integrada por las siguientes unidades:

- Subdirección General de Música.
- Subdirección General de Teatro.
- Subdirección General de Fomento de Actividades.
- Subdirección General de Ordenación.

Dos. Queda integrada en la Dirección General de Música y Teatro la:

- Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos.

Tres. Se adscriben al Departamento, a través de esta Dirección General, los Organismos, autónomos:

- Orquesta y Coro Nacional de España en el que se integrará el:
 - Centro de Documentación Musical.

- Teatros Nacionales y Festivales de España, en el que quedan integrados:

- Centro Dramático Nacional.
- Teatro de la Zarzuela.
- Ballets Nacionales de España.
- Centro Nacional de iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro (CNINAT).
- Centro de Documentación Teatral.

ORDEN Ministerial del 16 de marzo de 1981.

Artículo séptimo. *Dirección General del Música y Teatro.*

1. Subdirección General de Música, con las siguientes unidades:

1.1. Sección de Acción Musical, con los Negociados de:

— Festivales y Manifestaciones Musicales.

— Ciclos y Temporadas.

1.2. Sección de Cooperación Musical, con los Negociados de:

— Entidades Musicales.

— Entérpretes y Solistas.

1.3. Sección de Actividades Líricas y Danza, con los Negociados de:

— Agrupaciones Líricas y Coreográficas.

— Folklore Musical.

2. Subdirección General de Teatro, con las siguientes unidades:

2.1. Sección de Acción Teatral, con los Negociados de:

— Festivales y Manifestaciones Teatrales.

— Ciclos y Temporadas.

2.2. Sección de Cooperación Teatral, con los Negociados de:

— Teatros Municipales.

— Teatros y Grupos Concertados.

2.3. Sección de Iniciación Teatral, con los Negociados de:

— Teatro Infantil y Juvenil.

— Teatro no Profesional.

3. Subdirección General de Fomento de Actividades, con las siguientes unidades:

3.1. Sección de Promoción Musical, con los Negociados de:

— Conjuntos Instrumentales.

— Agrupaciones Musicales.

3.2. Sección de Promoción Teatral, con los Negociados de:

— Teatro Profesional.

— Actividades Escénicas.

3.3. Sección de Difusión, con los Negociados de:

— Extensión.

— Divulgación.

3.4. Sección de Creación y Conservación, con los Negociados de:

— Concursos y Certámenes.

— Conservación.

4. Subdirección General de Ordenación, con las siguientes unidades:

4.1. Sección de Régimen de Espectáculos, con los Negociados de:

— Calificación.

— Actividades Registrales.

— Estudios y Dictámenes.

4.2. Sección de Asistencia Técnica, con los Negociados de:

— Montajes.

— Medios Audiovisuales.

4.3. Sección de Información, con

los Negociados de:

— Información Musical.

— Información Teatral.

— Proyectos y Publicaciones.

El Subdirector general de Ordenación será el Vicepresidente de la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, y el Jefe de la Sección de Régimen de Espectáculos ejercerá al Secretaría de la misma.

5. Gabinete Técnico de la Dirección General de Música y Teatro, con nivel orgánico de Servicio.

6. Secretaría General del Centro Directivo, con nivel orgánico de Sección, con los Negociados de:

— Régimen Administrativo.

— Régimen Económico-Financiero.

— Tramitación.

7. Dependerá directamente del Director general la Intendencia del Teatro Real, con rango de Sección.

Organización TNFE

ORDEN de 31 de julio de 1981 por la que se desarrolla el Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, modificado por Real Decreto 790/1980, de 28 de marzo, que reestructura el Organismo autónomo «Teatros Nacionales y Festivales de España».

Ilustrísimos señores:

El Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, modificado por el Real Decreto 790/1980, de 28 de marzo, estableció la estructura y funciones del Organismo autónomo «Teatros Nacionales y Festivales de España».

Consecuentemente y en virtud de lo dispuesto en la disposición final de los citados Reales Decretos, parece necesario proceder a su desarrollo en orden a obtener la mayor eficacia en las realizaciones de los fines que tiene encomendados el Organismo autónomo, dotándole de una adecuada organización que permita el normal desempeño de sus funciones.

En su virtud, a propuesta de la Dirección General de Música y Teatro, previo informe del Ministerio de Hacienda, en aplicación de la disposición final decimotercera del Real Decreto ley 22/1977, de 30 de marzo, y con la aprobación de la Presidencia del Gobierno, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 130.2 de la Ley de Procedimiento Administrativo, este Ministerio ha dispuesto:

Artículo 1.º. Para la ejecución de las actividades encomendadas al Or-

ganismo autónomo «Teatros Nacionales y Festivales de España» y en directa dependencia del Director Gerente, cuyas funciones aparecen enumeradas en el artículo 6.º del Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, se configuran las siguientes unidades:

1.1 El Comisario de los Ballets Nacionales de España, con categoría de Jefe de Sección y las competencias enumeradas en el artículo 9.º del Real Decreto 539/1978, según la redacción dada por el Real Decreto 790/1980, de 28 de marzo, contará con los Negociados de:

— Ballet Español.

— Ballet Clásico.

1.2. Sección de Producción y Publicidad, que contará con los Negociados de:

— Producción y Programación.

— Publicidad y Promoción.

1.3. Sección de Documentación Teatral, con los Negociados de:

— Administrativo.

— Técnico.

1.4. Los Intendentes de los diferentes Teatros gestionados directamente por el Organismo autónomo, hasta un máximo de cuatro, con categoría de Jefes de Sección los de los Teatros Nacionales «María Guerrero» y «La Zarzuela», de Madrid.

Art. 2.º. El Administrador, cuyo titular tendrá la categoría de Jefe de Servicio y las competencias enumeradas en el artículo 7.º del Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, contará con las siguientes unidades con nivel de Negociado:

— Nóminas.

— Contabilidad y Estadística.

— Presupuesto y Rendición de Cuentas.

— Caja.

Art. 3.º. El Secretario general del Organismo, cuyo titular tendrá categoría de Jefe de Sección y las competencias enumeradas en el artículo 8.º del Real Decreto 539/1978, de 17 de febrero, contará con los Negociados de:

— Personal y Relaciones Laborales.

— Contratación y Asuntos Generales.

Lo que comunico a VV. II, para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a VV. II.

Madrid, 31 de julio de 1981.