

TEATRO
EN ESPAÑA



Z-194

Julio-Agosto 1982. / Núm. 10



S U M A R I O

DESCENTRALIZACIÓN Y TEATROS ESTATALES

por

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ BUZÓN

UNA POLÍTICA CULTURAL

ENTREVISTA CON

JUAN CAMBRELENG

(Director General de Música y Teatro)

SANTA TERESA Y EL TEATRO

(Notas para la historia del teatro español en 1614)

por

JOSÉ ROMERA CASTILLO

A MEDIA VOZ

(Entrevista con Guillermo Marín)

por

ANTONIO TUÑÓN

PROYECTO DE ESTRUCTURA PARA UN

TEATRO NACIONAL (1936)

(Edición facsimilar)

por

MAX AUB

UNA CRIATURA QUIJOTESCA: LA ZAPATERA PRODIGIOSA

(CERVANTES, FALLA, GARCÍA LORCA)

por

MARIO HERNÁNDEZ

ACTIVIDADES INSTITUCIONALES

NORMATIVA

BOLETÍN INFORMATIVO «TEATRO EN ESPAÑA»

PUBLICACIÓN: DIRECCIÓN GENERAL DE MÚSICA Y TEATRO (MINISTERIO DE CULTURA)

REDACCIÓN: SUBDIRECCIÓN GENERAL DE ORDENACIÓN DE LA D. G. M. T.

MINISTERIO DE CULTURA, PLANTA 5.ª

P.º DE LA CASTELLANA, 109 - MADRID-16 (TELÉFONO: (91) 455 50 00 - EXT. 2228)

DEPÓSITO LEGAL: M. 8.168-1980 - MUSIGRAF ARABÍ



DESCENTRALIZACIÓN Y TEATROS ESTABLES

José María Rodríguez Buzón



Antecedentes: de una cultura de élite a una cultura para la mayoría

La actividad cultural que, por regla general, se desarrolló en los países europeos en la época precedente a la última guerra mundial, gozó del amplio estatuto que le proporcionaba la consideración de mercancía de libre competencia. Pero los Estados modernos nacidos de la gran conflagración tomaron en sus manos —a nivel de constitución— la responsabilidad de satisfacer las necesidades culturales de la ciudadanía; con lo que, en definitiva, pasaron a controlar y determinar en la práctica la producción y distribución de los bienes culturales; aunque en el marco de las relaciones económicas se siguiera respetando la iniciativa privada —excepto en los países del área socialista— como fuente alternativa de producción, ya que su conformación, poder e intereses —casi siempre estuvo en manos conservadoras— nunca iban a ser antagonistas, o al menos, no iban a constituir una amenaza frente a los intereses y capacidad controladora del propio Estado.

La toma de conciencia por parte de los ciudadanos de sus derechos reconocidos y adquiridos al disfrute y producción de los bienes culturales, y la reclamación de aquellos a través de sus organizaciones naturales —partidos, asociaciones, sindicatos, etc.—, así como la de los propios profesionales de la cultura, abre una brecha en los planteamientos. La ciudadanía comienza a exigir la satisfacción de sus necesidades con cargo a los fondos públicos del presupuesto nacional, e implícitamente el mundo de la cultura empieza a definirse como un elemento de servicio público de utilidad social. Esto opera en el panorama cultural de occidente un cambio sustancial —al menos a nivel teórico— desde una concepción de la cultura como privilegio de los elegidos a una nueva consideración de ésta como bien común.

Pero este devenir no alcanza su desarrollo actual hasta la aparición del fenómeno de la descentralización: producto de diversos condicionantes de tipo demográfico, político, económico, etcétera, y de la misma presión de los ciudadanos por recuperar zonas de poder para controlar y determinar su propia vida cultural, social y económica. Y es que la cultura tiene en sus diversas manifestaciones una localización concreta y se produce como autosatisfacción de las necesidades espirituales de una comunidad humana concreta y a la vez diversa, que no se aloja precisamente en los despachos de la administración central del mega-estado.

La cultura es un producto de la inteligencia natural del hombre dirigida a satisfacer sus propias necesidades vitales; la clave del arco de su propia existencia sobre la tierra y de su trascendencia de sí mismo.

La Europa contemporánea: una realidad diversa en crecimiento

En principio, habremos de distinguir dos situaciones claramente diferenciadas: el este y el oeste europeos, es decir, los bloques socialistas y capitalista, respectivamente.

A partir de los años cuarenta, en los países de economía socialista se produce una masiva intervención del Estado —que tenía un precedente experimentado en la Unión Soviética—, como

consecuencia de una clara conciencia de los poderes públicos de que la reconstrucción nacional comienza simultáneamente por la reactivación de la producción material y la recuperación de la vida y los bienes culturales, interrumpidos y masacrados por una guerra imperialista que puso a Europa al borde de la aniquilación de su propia identidad.

Si bien es cierto que esta masiva intervención abarca un severo control ideológico por parte del Estado, no lo es menos que los presupuestos para la actividad cultural de estos países son enormemente superiores a los de los occidentales. Ello ha permitido la reaparición y potenciación de una vida cultural altamente desarrollada. Como referencia, recordemos, por ejemplo, algunos datos y cifras de la República Democrática Alemana, país que sufrió especialmente las consecuencias de la guerra (1). Con un total de 17.000.000 de habitantes, posee más de 18.000 bibliotecas públicas, 833 cines, 110 teatros en funcionamiento estable y 610 museos y galerías de arte. En una unidad cultural específica como la ciudad de Schwerin, de poco más de 100.000 habitantes, situada junto a la costa del Báltico, a 230 kilómetros al norte de Berlín, existe un Complejo Estable que alberga tres salas con 750 butacas —la mayor—, una de "cámara" con 220 y una sala que ellos llaman "Intima", con 60 butacas. Estas tres salas alojan anualmente un mínimo de 15 espectáculos de teatro: cinco la mayor, tres la de cámara y dos la sala íntima; correspondiendo el resto a las producciones de teatro musical y el teatro para la infancia y la juventud. La plantilla de este Complejo abarca un total de 500 personas, entre las que se cuentan más de sesenta actores, 90 músicos, 35 cantantes solistas, 45 de coro y 30 bailarines. En Schwerin existe además un conjunto de teatro que actúa en el dialecto de las provincias del norte, que tiene su propia sala y elabora un mínimo de tres montajes por temporada. Si pensamos que la Opera del Estado con sede en Berlín Oriental mantiene una plantilla fija de 2.000 personas, podremos hacernos una idea aproximada del volumen que la actividad cultural alcanza en los países que se integran dentro del área socialista. Y aunque la intervención del Estado sea considerable, estamos de cualquier manera frente a una potente máquina cultural, normalizada en alto grado, descentralizada infraestructuralmente y donde la empresa privada no tiene cabida, dada su incompetencia para satisfacer las necesidades comunitarias por su propia dimensión económica y técnica.

En los países del área capitalista, el desarrollo y práctica de la actividad cultural y su descentralización han seguido caminos muy dispares, atendiendo a la estructura política del estado y a su desarrollo económico, así como al propio carácter de la actividad que aquí abarca la empresa privada —decreciente— y la iniciativa pública. De cualquier forma, la práctica de la descentralización administrativa cultural en el Oeste es, en muchos de los casos, una operación formal y económica que aloja aún en el estado un alto porcentaje de capacidades selectivas y decisorias, como lo es la de estimar el volumen económico de la actividad cultural nacional y su desglose. A ello hay que añadir las actividades subvencionadas por organismos paraestatales, en las que, de cualquier modo, y salvo en el caso de algunos países fuertemente descentralizados, como es el caso de la Alemania Federal, perviven los modos y sistemas de la administración central.

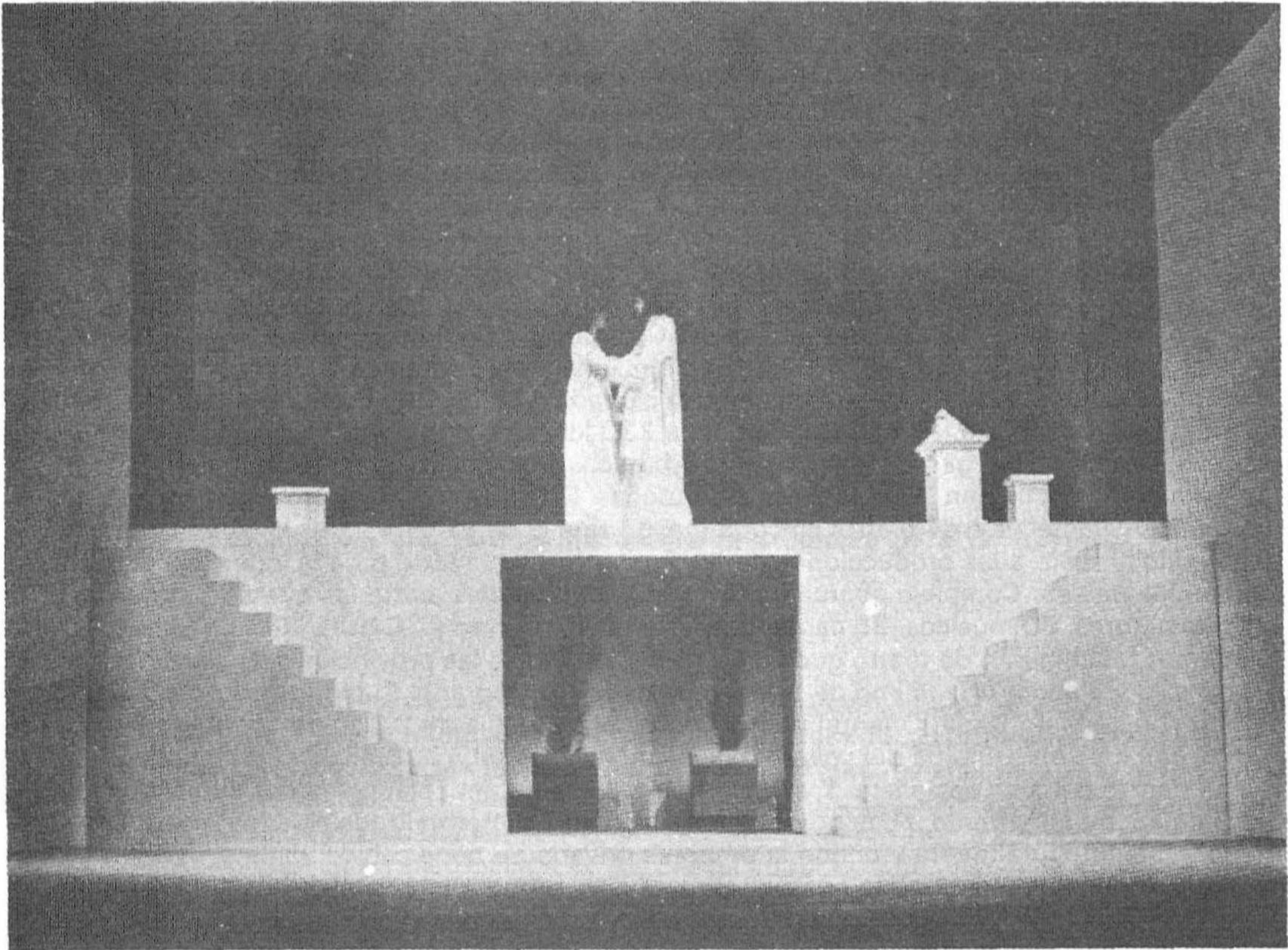
No obstante, y en razón a un posterior estudio comparativo con nuestro país, no debemos olvidar que la vida teatral de un país como Italia, lugar donde la experimentación e investigación sobre el fenómeno del teatro estable han alcanzado un alto grado de desarrollo, discurre dentro de un nivel muy apreciable. Que la República Federal de Alemania —junto con la República Democrática Alemana— se ha constituido en meca ineludible del profesional europeo y vanguardia del desarrollo técnico. Que Gran Bretaña, con una vida teatral muy localizada en el sur —Londres y su área de influencia—, y a pesar de tener controlado en gran medida el presupuesto para actividades culturales por el Arts Council, institución anacrónica cuyo objetivo primordial es mantener la herencia cultural frente al desarrollo e investigación de nuevas formas, mantiene un grado de actividad teatral impensable por hoy en nuestra realidad.

Es decir, la Europa salida de la Segunda Guerra Mundial, la de uno y otro extremo del abanico ideológico, ha logrado un desarrollo del teatro que sitúa a nuestro país en un codo a codo con el subdesarrollo africano, con la ventana cerrada al valle transpirenaico.

España: un caso específico y diferenciado

Nuestro país, por sus singulares circunstancias históricas, ha sufrido un desarrollo diferenciado y específico. Desde el final de la guerra civil se produce un absoluto control por parte del Esta-

(1) Los datos que aquí se manejan pertenecen a los años 1975-76.

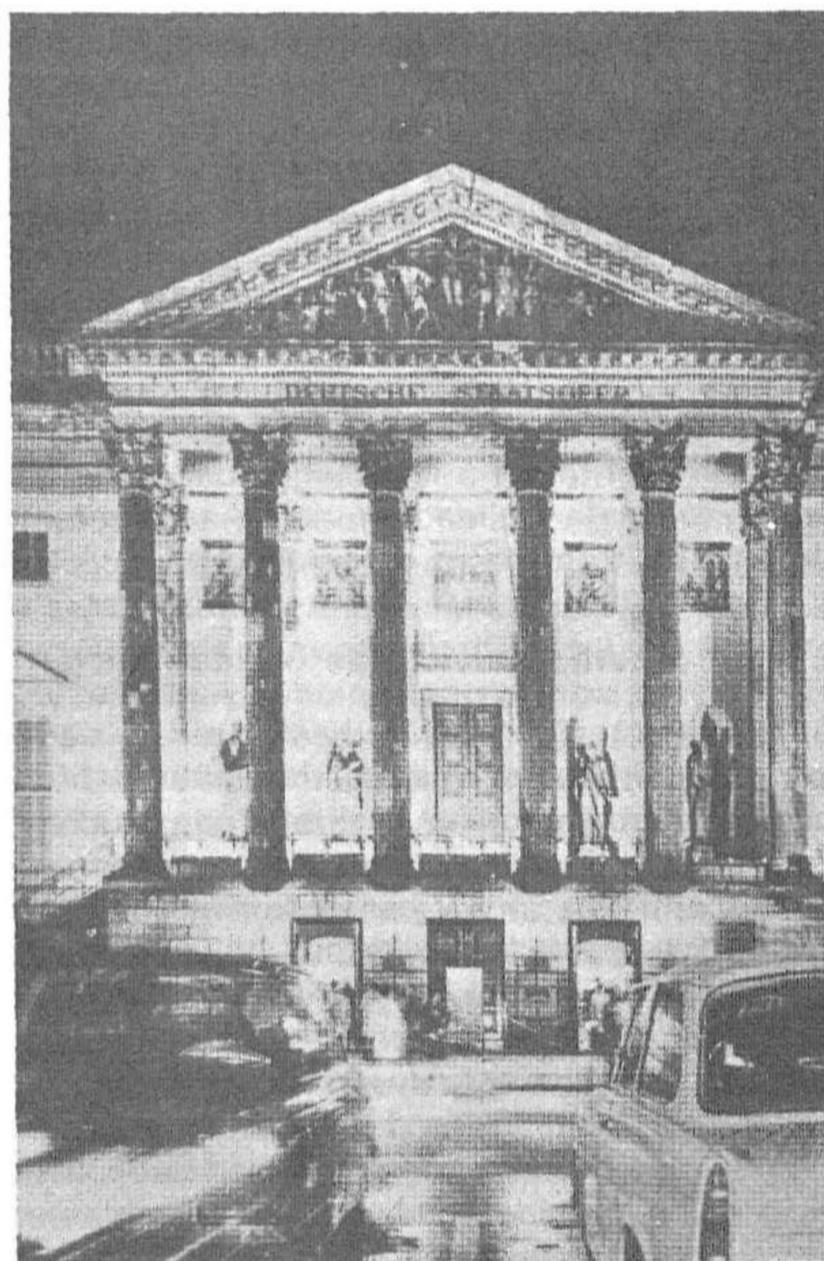
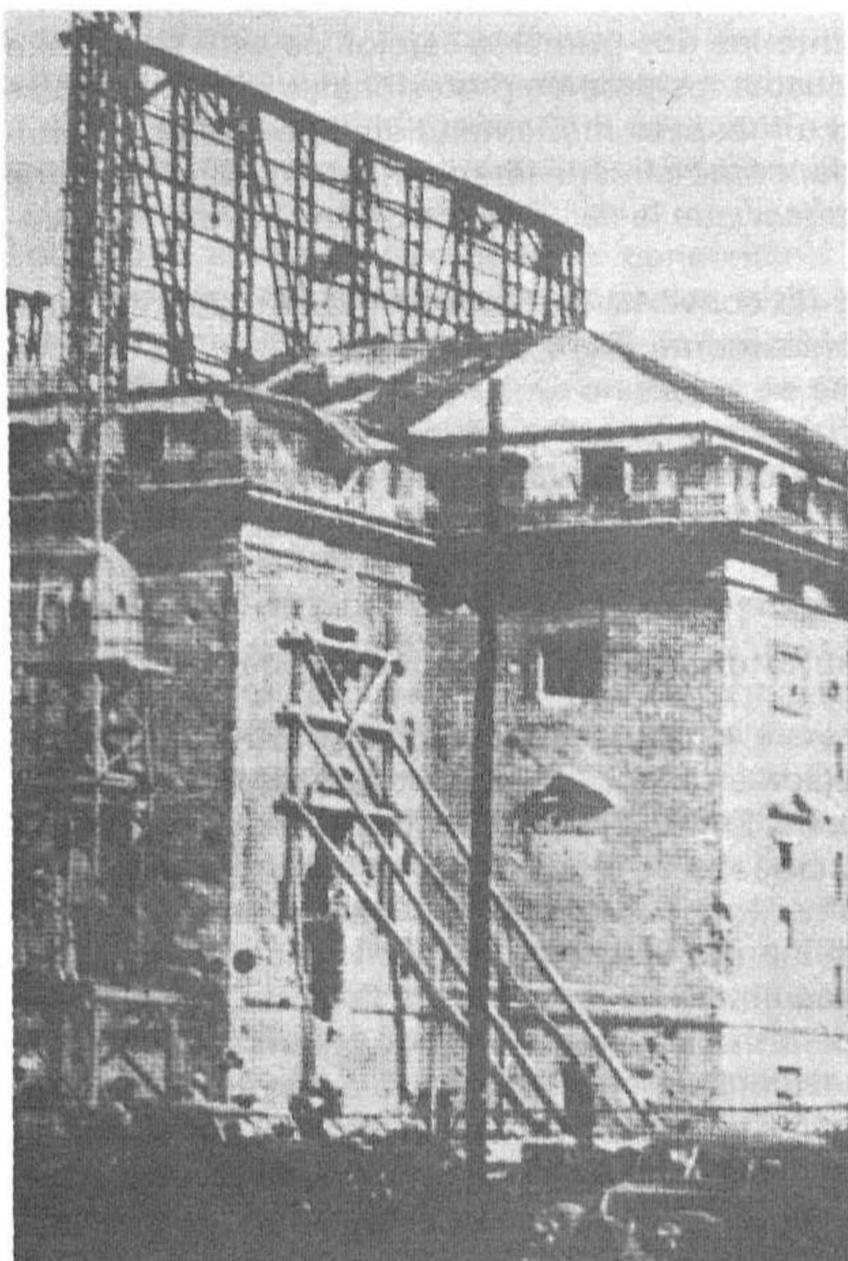


do, que conduce al sistemático aniquilamiento de la actividad cultural espontánea y organizada de los ciudadanos y su desviación y posterior sustitución por una pseudo-cultura oficial, creada y alimentada por el Régimen. La cultura real entra en los subterráneos y allí queda en estado de latencia o, en el mejor de los casos, pervive tímidamente. A partir de los años 60, y al socaire de una oposición que atiende a la reconstrucción cultural como arma de primera calidad en la lucha por la democratización, comienzan a resurgir las células de una revitalización cultural autóctona y universal.

Y tenemos que recordar necesariamente aquí que todo el período de la dictadura ha supuesto una absoluta localización centralizada de la actividad cultural en la capital del Estado —era más controlable—, con la menudencia de algunas graciosas concesiones, por intereses políticos de compensación y colonización a un mismo tiempo, a la periferia, representada casi exclusivamente en Barcelona. Es decir, que a excepción de estas dos capitales —y del teatro independiente, que analizaremos por separado—, el teatro no ha existido en este país. Las compañías privadas comerciales se han limitado a las dos máximas aglomeraciones urbanas por claros intereses económicos, y sólo en la temporada veraniega han girado por “provincias”, la mayoría de las veces en condiciones de todo punto lamentables: cambios de reparto, reducciones de decorados, etc. que, en todo caso, han rebajado aún más —si cabe— los niveles artísticos de las realizaciones que, de productos desnaturalizados ya en su origen, han devenido en “retales despintados”, manufacturados en serie para las “rebajas de agosto”.

Con la frivolidad más descarada se enjaulaba a nuestro más grande autor dramático —Valle-Inclán— en un cartón piedra huero y estupidizante que alejaba aún más la otra orilla cultural de la que se nos había separado por la fuerza al final de los años 30.

Y todo esto ocurría en la mayor desidia e inoperancia de los poderes públicos; y no sólo de ellos, que aplaudían entusiasmados y gustosos el proceso de enajenación nacional, sino de los



propios profesionales, que por ocupar un lugar bajo el sol de un escenario o un luminoso vendían a perra gorda su trabajo y la capacidad de realizarlo. Es justo no olvidar aquí un nutrido grupo de estos que supieron mantenerse dignamente en el temporal, e incluso luchar contracorriente a costa muchas veces de sus propios bolsillos e integridad física; y que desde posiciones éticas y políticas coherentes trabajaron por un cambio.

La Administración Central, por su parte, nos ofrecía una alternativa más desastrosa aún: los pomposos Teatros Nacionales, que residían en Madrid, por supuesto; ya que los que se crearon en el resto del país en la última etapa, lo único que tenían de Nacionales era que el administrador y los técnicos eran enviados desde el centro, puesto que carecían de dotación infraestructural, de compañía propia y las más de las veces de presupuesto. Más grave aún, los Teatros Nacionales de "provincias" se convirtieron en empresarios aventajados como consecuencia de estar respaldados por el dinero público. Lo que hacía de ellos competidores ilegales, ya que sus escenarios se nutrían, la mayoría de las veces, con producciones de compañías comerciales de Madrid.

Los Teatros Nacionales pretendían ser la cara externa del sistema. Allí sólo se montaban los grandes clásicos, por clásicos —es decir, por lejanos e "inocuos"— y por "importantes", para que el Régimen tuviera ocasión de vestirse de largo, encopetarse y enjoyarse al objeto de ir a ver a Shakespeare, "como se hacía en las capitales europeas". Y digo el Régimen, porque al público de la calle, al aficionado o al espectador viajero casual en la capital, no les gustaba aquel Shakespeare, no disfrutaba con aquel teatro "tapizado" que para lo único que servía era para vocear a gritos los miles de duros que la Administración se gastaba en el teatro, "su" teatro.

Esto nos ha dejado, además, una herencia extra, una factura que tardaremos mucho tiempo en pagar: unos clásicos desvitalizados, a quienes una gran parte del público ha sepultado en el cuarto trastero del aburrimiento y de quienes no quieren volver a saber noticias; lo que ha supuesto una fisura aún mayor y casi definitiva con la perdida gran tradición teatral española, ya

desmantelada en el XIX y en el invernadero durante los dos primeros tercios de este siglo. Este encarcelamiento de los clásicos ha alcanzado incluso a los propios profesionales que, cuando se han enfrentado a uno de ellos, lo han hecho con un respeto mal entendido, como si estuvieran delante de una momia polvorienta y desvencijada, como si estuvieran delante de una pieza de museo ante la que hay que colocar un cristal protector que la salve de los desmanes del "populacho": los clásicos han devenido en muertos.

Era también un teatro de propaganda, capaz de convertir en reaccionario el teatro europeo contemporáneo más progresivo estética e ideológicamente. Pero lo más grave de todo era que más del 90 por 100 de los españoles que vivíamos en el país no teníamos materialmente la posibilidad de ver teatro. Por no hablar de las campañas oficiales de "teatro para la emigración", que hasta ahuyentaban a los desheredados de allende los Pirineos, siempre deseosos de cualquier contacto con la realidad interior. Y, para remate, qué decir de los tristemente célebres "Festivales de España": un teatro de saldo a precio de oro.

El teatro como servicio de utilidad social: una alternativa clarificadora y eficaz

Hemos tenido ocasión hasta aquí de dar un breve repaso a los prolegómenos históricos que han permitido crear una realidad cultural diferenciada en Europa y en nuestro país. Y hemos hecho una aproximación a esa realidad y sus resultados. Frente a esta situación hay una serie de razones que nos inclinan a manejar y proponer la alternativa de los teatros estables en el ámbito de la descentralización; y esas razones son precisamente el contenido de estos conceptos.

Algo parece que debemos concluir ineludiblemente: la alternativa de los teatros estables, como objetivo o realidad sobre la base de una descentralización, definen en la actualidad el grado de desarrollo del teatro en los diferentes países de las dos Europas. Pero la plataforma que sustenta en definitiva este desarrollo y lo posibilita es la consideración del teatro como servicio público; es decir, la inclusión del teatro dentro de las necesidades a cubrir por el Estado, por su condición de bien de consumo de utilidad pública, de uso necesario para todos, cuya producción y servicio a la comunidad reclaman indefectiblemente su financiación a partir de los fondos públicos, por su propia naturaleza y compleja gestión económica, de un lado, y por su nueva calidad de bien desprovisto de la consideración de mercancía, por otro. Es decir, el teatro como servicio público trasciende el ámbito de la empresa privada, cuya gestión se dirige a la obtención del lucro.

Pero el concepto de servicio público —como en el caso de los autobuses municipales, o el servicio de aguas de un ayuntamiento, por ejemplo— parece contener una definición excesivamente estática del bien cultural y su uso. En la Italia contemporánea existe un amplio debate sobre estos contenidos y se va a la definición del teatro como servicio social, concepto más dinámico que parte del análisis de las relaciones teatro-sociedad. Dice Dario Fo que sólo se puede hablar de renovación o avance si hablamos de participación en la gestión del poder. Y éste es precisamente el sentido del nuevo concepto, que comprende la participación directa del ciudadano en la gestión de la estructura teatral. Esta concepción dinamizante del teatro encaja más adecuadamente con el concepto de "Complejo de producción teatral estable y descentralizado". Entonces la descentralización, es decir, una atomización de la infraestructura cultural a través de todo el territorio nacional, que acoja la libre expresión ciudadana y que posibilite la lógica correlación inmediata de la satisfacción de la misma, tendrá un sentido y una utilidad. Es en ese momento, cuando el Estado hace dejación del derecho mal adquirido a tutelar y dirigir las ideas, cuando la actividad cultural, y concretamente el teatro estable como servicio social, adquiere su sentido último de contenedor de la expresión libre de la ciudadanía.

Lo que ocurre es que, en nuestra realidad, los conceptos de estabilidad y descentralización en su auténtica expresión son difíciles de integrar en una estructura teatral formal e intrínsecamente divorciada de los reales intereses de los ciudadanos por regla general.

El teatro independiente o el aire fresco de la descentralización se cuele por las rendijas del Poder.

A partir de los años sesenta, algo vino a **descentralizar** en parte la actividad teatral: el teatro independiente. Y digo en parte, porque el teatro independiente hay que enmarcarlo necesariamente dentro de la iniciativa privada: jamás recibió una peseta del dinero público, y las excepcio-

nes, muy casuales, nos confirman la aseveración. No obstante, hemos de aclarar desde este momento que aquí el concepto de descentralización hay que entenderlo con reservas, ya que no es utilizado en su verdadero sentido, pues sólo es posible descentralizar desde el punto de vista de la Administración pública; y el teatro independiente tiene su origen y desarrollo, como decimos, a partir de la iniciativa privada, muy localizada en este caso en la periferia. De cualquier manera, nos sirve como aproximación al concepto.

No cabe duda de que la aportación histórica más relevante del teatro independiente ha sido la conformación progresiva de una conciencia de la necesidad inapelable de la descentralización. Ello no significa en absoluto el desprecio de otros logros importantes a niveles estéticos, de significativos avances en los sistemas de producción y distribución y de su cualidad preciosa e indiscutible de puente de nuestro baldío panorama teatral con la realidad del medio en el exterior. Ya que todo ello no es sino —a mi modo de ver— complemento y resultado de esa actitud en pro de la descentralización. Descentralización que quizá deberíamos entender aquí como automarginación, porque el fenómeno se produce a pesar del férreo control central del Estado sobre los bienes culturales; pero de alguna manera, al teatro independiente hay que rendir el tributo, en honor al menos del ingente esfuerzo que supuso, de ser el primero y solitario grupo de gentes que avistaron en el horizonte la alternativa eficaz. No en vano, y como muestra de esta aseveración, podemos registrar hoy el proyecto de Teatro de Repertorio, creado en Sevilla por las compañías Mediodía y Esperpento, cuyo objetivo ha sido desde sus orígenes, hace más de trece años, la creación de un foco de estabilización teatral en Andalucía.

Porque mientras nuestras glorias nacionales se afanaban inútilmente en tratar de sorprendernos “inventando” el teatro cada día, o en el mejor de los casos, y block en ristre, copiaban para nosotros “en exclusiva” los modelos de los escenarios europeos —práctica muy extendida en este país y que aún hoy tiene adeptos—, los hombres y mujeres del teatro independiente, con el desprecio incluso de una gran parte de los profesionales comerciales, se dedicaban a investigar, a desbrozar, a romperse la cabeza por hallar fórmulas, sistemas que hicieran posible un teatro para todos los españoles, que interesara a todos los españoles. Hay que decir que todo esto estaba las más de las veces condenado al deseo sin realidad y al voluntarismo, pero ello no era gratuito: las condiciones materiales en que este laborioso trabajo se realizó eran de absoluto subdesarrollo y falta de medios —el dinero público no estaba disponible para los “perturbadores”— y de otro lado, también en las filas del teatro independiente, como en las de cualquier otro empeño u organización similares, se alineaban chulos de ocasión y pedantones al paño.

De cualquier forma, el teatro independiente nació con una estructura alejada de los centros de decisión, se organizó como movimiento de forma descentralizada, creó y alimentó en la medida de sus posibilidades una estructura propia de producción y distribución descentralizada; se impuso unos objetivos descentralizadores y buscó a toda costa cubrir con sus espectáculos la más amplia gama de capas sociales, desde la Estaca de Vares al Cabo de Gata. Es preciso que digamos aquí que el teatro independiente ha sido, sin lugar a dudas, el detonante que ha puesto en marcha una nueva filosofía del teatro en nuestro país, lo que precisamente justifica su desaparición como tal movimiento en aras de la consecución de sus propios objetivos.

Es cierto que a partir de la estructura de producción privada es más fácil descentralizar, y que es precisamente en el tema del dinero público y de la dirección ideológica donde radica la verdadera dimensión del problema y donde el problema continúa, porque ese es precisamente el objetivo real de la descentralización; pero no hay duda de que el teatro independiente es el único modelo con experiencia en estos problemas con que contamos hoy para comenzar. Y es por esto por lo que, indudablemente, los tímidos intentos de estabilización que conocemos hoy en todo el Estado proceden, se derivan, se aglutinan u originan alrededor de grupos, compañías o personas ligados al antiguo teatro independiente. La descentralización ha sido la vía escogida por el teatro independiente, por deducción coherente y necesaria, para dar el salto desde una estructura plenamente itinerante y subdesarrollada a la normalización del teatro en nuestro país.

La situación actual: un paréntesis en el medio del camino

Frente a la situación hasta aquí esbozada de la elección efectuada por el teatro independiente ante la nueva etapa histórica que comienza a mediados de los setenta, analizaremos brevemente el comportamiento simultáneo del teatro comercial y el oficial.

Llegados a este punto, el teatro comercial tiene poco que decir en el tema de los estables. A lo más, como ha ocurrido en algunas ocasiones, se ha convertido, y con desigual suerte, en elemento pasivo del nuevo panorama, desde su posición básica de empresas de local permanente que, a fin de cuentas, es su única aportación —valiosa en cierto modo—, sobre todo en un país en que la mayoría de las salas teatrales está en manos privadas; aunque el problema esté aquí en las condiciones leoninas que impone al posible ente estable que pueda alzar. Y esto ocurre sencillamente porque esta guerra no es para este ejército. Las empresas comerciales deben seguir su devenir autónomo, dirigido lógicamente al máximo beneficio con el mínimo riesgo, lo que de plano las aleja del fenómeno de los estables, con lo que saldremos todos ganando porque las posiciones estarán más claras. Y no es gratuita esta afirmación si pensamos que el complejo teatral estable requiere un volumen de ejercicio económico que excede las posibilidades de la empresa privada que, como decíamos, busca como objetivo el máximo beneficio. Y es que el teatro estable es un fenómeno de rentabilidad social, no económica.

Otro problema será el analizar el porqué de esta incipiente colaboración —que a mi modo de ver es interesada—, pues obedece, dentro de la crisis que padece nuestro teatro, a un inteligente cambio de rumbo en la consecución del objetivo-público; que en el presente rehúye las salas comerciales, un poco cansado de “lo de siempre”. Público —y esto es interesante recordarlo aquí, aunque no sea el momento más adecuado dentro del discurso— que habremos perdido si el teatro estable no es una **Realidad** con mayúsculas en un breve plazo, porque se habrá cansado de rebotar de uno a otro lado, sin encontrar lo que el teatro estable puede, debe y está en condiciones de ofrecer potencialmente.

Continuando el desarrollo llegamos a las ofertas del teatro oficial, o mejor, del teatro de iniciativa oficial. En 1977 hay que situar el comienzo de la transición, al menos a niveles teatrales; y es cuando asistimos al problemático despegue, que no rompimiento, y me atrevería a decir que ni siquiera reforma consecuente, con la etapa anterior. Me explico: la Administración quiso subirse al tren de los estables; lo que ocurría es que ni siquiera conocía por dónde pasaba ese ferrocarril, o al menos no se demostró. Apareció el Centro Dramático Nacional, en grandilocuente denominación calcada a otros experimentos europeos. Pero el problema comienza precisamente ahí: sólo importábamos la denominación de origen, la marca, porque para el contenido, a la Administración bastó con la experiencia propia: los Teatros Nacionales. El término se vació de contenido como consecuencia; variaron algunos métodos: había una especie de intendente al frente, varios directores y una nómina de actores —que no compañía estable—, pero incluso esto ya había existido en los extintos Nacionales. Poco nuevo bajo el sol, si acaso un mayor rigor en la programación y la entrada de caras nuevas en el ámbito de los elegidos.

De cualquier forma, insisto, el invento no era un Centro Dramático en el sentido de Complejo Teatral autónomo; y mucho menos era nacional, aunque todos los españoles lo costeamos; es más, a los de “provincias”, cuando hemos tenido acceso a alguna de sus producciones, nos ha costado más pesetas que a los de Madrid poder asistir a sus espectáculos.

La segunda etapa del Centro Dramático Nacional, que acaba de finalizar con la dimisión de su equipo rector, no ha aportado nada nuevo al concepto que discutimos y al enfoque del mismo. Yo diría que incluso ha rebajado las rebajas, pues en esta ocasión el Centro perdió el germen de compañía que apuntó el ejercicio anterior.

De otro lado, existe en esta planificación una servidumbre aún más grave: el Centro Dramático Nacional se planteó como experiencia piloto, que de dar resultados se extendería al resto de las regiones o nacionalidades. Pero ¿y si la experiencia fracasa —como muchos tememos—? Porque aquí un anclaje supone un fracaso irreversible. Llevamos tres temporadas de Centro Dramático Nacional, vamos hacia la cuarta y no se habla de expansión, ni se ve en el horizonte. Es más, ahora se arguye la espera de las transferencias autonómicas como defensa frente a la pasividad reinante. Y esto no sólo no mejora el panorama, sino que, a la luz de recientes experiencias en este sentido, lo oscurece más aún: en Cataluña las transferencias han supuesto para la compañía, en vías de estabilización más desarrollada e importante de la nacionalidad —el Teatre Lliure—, una reducción desde seis millones que le concedía la Administración Central a una que le concede la Generalitat. Y es que hay que decirlo: ¿qué culpa tiene el teatro de la política? O lo que es igual en este país, ¿por qué tiene que soportar el teatro que el Poder esté ahora en manos de estos o de aquellos? Siendo el teatro como es, o al menos eso deberíamos comprender si aspiramos a demócratas integrados en el ámbito del desarrollo económico e intelectual, un servicio de utilidad

pública, no puede estar sujeto a las contingencias políticas, como no lo está el derecho a que el agua fluya por nuestros grifos.

Resumiendo: la iniciativa de la Administración no ha venido, al menos hasta este momento, a solucionar el problema teatral. Ha sido una política de contención del derribo en el mejor de los casos, de remiendo de los innumerables rotos de un traje que no admite más parches, que lo que está pidiendo a gritos y con urgencia es ser reemplazado por uno nuevo "a medida".

De cualquier modo no vamos a obviar aquí las dificultades burocráticas que han impedido a más de un responsable decidido y renovador a emprender la nueva vía. Pero al fin y al cabo, si el propio aparato de la Administración impide a ésta moverse, no es éste el lugar ni el momento de analizar las causas, ya que no nos compete ni es necesario decir aquí, una vez más, que esto no invalida el discurso.

Dimensión y contenidos específicos del concepto de teatro estable

Son varias las cuestiones que en una breve aproximación al concepto de teatro estable lo convierten en modelo de actividad diferenciado del habitual. Y esto en la medida en que tanto los contenidos como la proyección y expresión externa de éste responden a una nueva concepción del teatro y su incidencia eficaz en nuestra sociedad contemporánea.

El crecimiento y desarrollo de los medios de comunicación y, sobre todo, la aparición de algunos especialmente significativos, han determinado, entre otras razones, un cambio sustancial en el modo de vida y el sistema de satisfacción de las necesidades espirituales y sociales del hombre actual. Es evidente que el teatro no ocupa ya un lugar privilegiado en las preferencias del público. Medios modernos tan potentes como el cine y la televisión han conseguido conectar con las apetencias del ciudadano medio a un alto nivel y se sitúan en estos momentos —por su propia dinámica, en continuo desarrollo de actualización e inmediatez— en elementos con un alto poder de incidencia y atracción difícilmente resistibles. Su calidad específica de modernos medios ligados en su propio nacimiento, desarrollo y expresión al magnífico avance de la ciencia y la tecnología en nuestro tiempo, por un lado, y por otro, el hecho de que ambos discurren protegidos en la cobertura de la industria y/o el dinero público son, a mi modo de ver, los elementos diferenciadores que han apeado, o al menos han relegado, a la vía lenta al teatro; que pervive, en nuestro caso, apegado a modos decimonónicos de producción y distribución. O el teatro deriva hacia su conformación como industria de producción de bienes culturales de consumo de utilidad pública y, por tanto, es financiado por el dinero público —lo que le permitirá ponerse al día y avanzar—, o desaparece definitivamente como tal del seno de nuestra sociedad.

De ahí que el teatro estable sea, hoy por hoy, la única alternativa viable para frenar la situación y reconducir el fenómeno hacia su reinserción en el medio social.

Un complejo teatral estable aporta una nueva concepción de la actividad teatral en sí y su proyección en la sociedad: tenemos, por una parte, un equipo fijo de especialistas-trabajadores en dirección de escena, dramaturgia, actuación, escenografía, iluminación, música y composición, maquinaria escénica, carpintería, administración, etc.; alojado en un edificio dotado de la infraestructura necesaria a la realización de sus respectivos cometidos y receptor al mismo tiempo del público espectador; equipo que trabaja dentro de un plan conjunto, con una programación que responde a las necesidades proclamadas o investigadas de la comunidad. Por otra parte, una red de departamentos de análisis, formación e información, en conexión con los medios naturales de investigación —universidad, institutos técnicos superiores, escuelas especializadas—; a esto hemos de añadir la conformación de un área de incidencia a través de actividades paralelas, publicaciones, etc., y un elemento esencialmente diferenciador: la Asociación de Espectadores, como expresión formal de la conexión entre el teatro y la sociedad. Asociación que se convierte —en unión de los especialistas— en determinante y conformador en definitiva de los "ingredientes" del producto-teatro.

Es evidente que este enfoque —aquí apenas esquematizado— viene a corregir las perspectivas actuales de un teatro divorciado de los intereses comunitarios; que, como mucho, ha logrado un empaquetamiento mejor presentado, pero cuyo interior sigue defraudando al consumidor.

Es cierto que en los últimos tiempos hemos visto cómo nuestro teatro conseguía aisladamente, en unas pocas ocasiones, llegar a interesar; pero sólo han sido aciertos puntuales, sin continuidad, pequeños oasis de un gran desierto.

Llegados aquí, aparece una conclusión evidente: una industria cultural de interés público de las características aquí expuestas no puede ser de ninguna forma sostenida sino con el concurso del dinero público. Sólo con la financiación por parte del Estado —a nivel nacional, regional y local— de este complejo de producción es posible hacerlo realidad y colocar al teatro de nuevo en situación de colaborar a recomponer y desarrollar el equilibrio espiritual de la sociedad. Equilibrio —y ésta es una cuestión que tampoco podemos olvidar— que comprendería al grupo social que forman los profesionales del teatro, portadores aún de lacras segregadoras y condenatorias por parte del resto de la comunidad; además de tribu maldita, destinada a errar impenitente a la búsqueda de los ríos de leche y miel ahora y siempre —a fuer de crisis económicas más o menos internacionales— mientras la estabilización no lo remedie.

Puestas las cosas de este modo, es decir, deducida la necesidad de la estabilización, es necesario sacar la máxima rentabilidad social a dicha operación: la que aporta una descentralización conducida con criterios de eficacia, en la satisfacción de las necesidades del ciudadano; desde un respeto escrupuloso al derecho de cada comunidad a producir y consumir de forma autónoma sus propios bienes culturales.

La descentralización como vehículo de la institucionalización del teatro estable

Cuando en un país de la lejana Europa se efectúa un relevo de gobierno, la comunidad no asiste sistemáticamente a una inversión de los sistemas de vida o al aniquilamiento de las iniciativas del gobierno anterior. La existencia de las "Instituciones" es algo que califica altamente el grado de desarrollo de estos países. Y tenemos que entender por Institución al ente que permanece y se desarrolla de forma sistemática en el tiempo y en el espacio por encima de —valga la redundancia— "contingencias contingentes", es decir, a pesar de que hoy esté el Poder en manos de los contendientes de quienes lo detentaban hasta ayer; o lo que es lo mismo, la Institución en sí es **incuestionable**. Alguien espetará que esto puede resultar a la larga peligroso, inoperante y, aún más, reaccionario. Y hay que estar de acuerdo: todo es cuestionable y ésta es precisamente la razón última de nuestro desarrollo y progresión como especie. Pero no podemos olvidar que sólo se pueden cuestionar realidades, no las posibilidades. Y si el teatro-institución ha dado resultados óptimos, ¿por qué vamos a inventarnos el Mediterráneo, a estas alturas en que otros lo hicieron por nosotros, rindiéndonos un servicio inapreciable?

En un país como Italia, con una fructífera experiencia en estables, está en la actualidad desarrollándose una gran discusión, que abarca a todos los sectores sociales, sobre la efectividad y resultados del fenómeno; pero en ningún momento se cuestiona la institución teatral como resultado de la estabilidad; son los contenidos, las formas, los que se discuten para llegar a una redefinición de los términos y su ámbito; y en el mejor de los casos para aportar una nueva definición de los objetivos y los medios.

Todo esto coloca nuestra realidad en una situación aún más embarazosa; pues sólo estamos por ahora en disposición de vislumbrar teóricamente las aportaciones específicas que, en su aplicación entre nosotros, tendría la institucionalización. Así, pues, ¡qué lejos de nosotros el momento de cuestionar tales resultados!

Hemos heredado una situación de barbarie teatral, que, en primer lugar, debemos urgentemente tratar de "normalizar", de civilizar —programa extenso en el tiempo y el espacio— para luego cuestionar todo lo cuestionable hasta donde sea preciso. La meta de este proceso no puede ser otra que la institucionalización, y el único camino que nos conduce hasta ella —la valiosa experiencia lo demuestra y la ausencia de otras alternativas lo confirma— son los teatros estables.

Teatros estables que no es lo mismo que decir teatros estancados, o en términos menos pedestres, reducir al olvido la experiencia reciente de la itinerancia. Porque nuestro país reúne una serie de condicionantes específicos: una gran extensión, todavía muy atomizada y con un grado de desarrollo económico y social aquejado de múltiples síndromes necesitados de intervención inmediata. Lo que ocurre es que entre nosotros se ha realizado una lectura muy lineal y superficial del término **teatro estable**: nos hemos quedado en la puerta, hemos leído de corrido, casi sin abrir las tapas, queriendo aprisionar a todo trapo conceptos, en un afán ciego por salir de la atonía, quizá loable o al menos dispensable, en la medida que el franquismo nos ha desprovisto sustancialmente de las herramientas del conocimiento y el análisis, o por lo menos nos las ha reducido a la inoperancia por oxidación como consecuencia del sepultamiento en las mazmorras de la



dictadura que ha sufrido la inteligencia nacional durante cuarenta años. Pero es el momento de sentarse, recomponer el rompecabezas, llamar a las cosas por su nombre y averiguar qué se esconde detrás de los conceptos para poder poner manos a la obra; sin sonrojo y sin miedo a equivocarse, por un lado, y sin esperar ni un minuto más, por otro, porque el derribo amenaza ruina a pesar del apuntalamiento.

Un "superobjetivo": la libertad de expresión

Todo lo hasta aquí expuesto intenta ser una reflexión que aporte un material a la gran discusión sobre la libertad de expresión, objetivo último y base principal de este análisis.

A una descentralización económica e ideológica se corresponde un avance significativo tendente a la normalización de la trama del tejido social: el individuo recupera zonas de poder —arrebataadas por la fuerza— para decidir y satisfacer sus propias necesidades y aspiraciones. Es decir: el hombre, que por imperativo histórico ineludible se ha organizado en sociedad para satisfacer sectorialmente las necesidades de sus conciudadanos, jamás cedió el derecho a decidir cuáles eran esas necesidades a cubrir y la manera de atenderlas. Ese derecho a **expresar libremente**, por sí mismo, sus necesidades —y el derecho consiguiente a equivocarse— es en definitiva el marco en que se mueve esta reflexión sobre dos conceptos fundamentales: **descentralización** y **teatros estables**, íntimamente ligados y dependientes uno de otro. No hay descentralización sin verdaderos teatros estables, ni el concepto de teatro estable adquiere auténtico contenido sin el de descentralización.

Hasta ahora, teatro estable es un concepto que ha revoloteado nuestro panorama sin llegar a ser una realidad; o mejor, sin **poder** ser poco más que una confusa definición irrealizable. La compuerta que abre el paso a su concreción como alternativa progresiva y eficaz para la actividad teatral es la descentralización. Pero estamos en el punto de partida. La cuestión está —a mi modo de ver— en que, hoy por hoy, no conocemos una alternativa mejor; y además, otros la anduvieron antes que nosotros y eso les ha permitido, a estas alturas, estar más cerca de la **libertad de expresión**.



UNA POLÍTICA CULTURAL

(Declaraciones de Juan Cambreleng. Director General de Música y Teatro)

DE todas las expresiones culturales clásicas, quizá sea el teatro quien mayor dificultad encuentre hoy para renovarse, en equilibrio de su antigua belleza y su ser actualizado. La sociedad, supo ver Molière, tiene el teatro que le corresponde y velar por que le corresponda un teatro mejor, es deber del gobernante.» De esta manera resumía Azaña, gobernante y autor de teatro él mismo, la situación teatral de España, en la década de los treinta. Pocos años antes, el mayor autor teatral español de este siglo, don Ramón María del Valle Inclán, le decía al secretario de la Revista *España*: «Me temo que al teatro nuestro no le va a ser tan fácil como el Fénix. Estas cenizas nuestras se han esclerotizado hasta ser algo como la piedra pómez.» En la conversación que *Teatro en España* ha mantenido con Juan Cambreleng Roca, Director General de Música y Teatro, no se han escamoteado ni temores ni esperanzas, en balanza neutra. Desde un principio, la palabra que gobierna llegó, sin ser sentida, con sencillez, al mismo lugar donde unos y otros, temores y esperanzas, nacen.

Teatro en España: Esta primera pregunta es ya más que ritual, hablando de teatro: ¿Por qué la crisis?

Juan Cambreleng: Como toda pregunta ritual encierra una verdad y una mentira. Cierto que la crisis existe, pero no de ahora. Yo llevo oyendo esa musiquilla desde hace muchísimos años, de la misma manera que se dice, parafraseando a Jorge Manrique, aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Ciertamente, lo ritual es también simbólico, símbolo de la añoranza. A esta crisis la agravan quizá, en los tiempos modernos, factores conocidos: la televisión, el cine, el desuso del lenguaje teatral. Pero también hay factores que favorecen el teatro: el apoyo que desde el Estado se le presta. No nos olvidemos que cuando decimos teatro estamos también hablando de Sófocles, de Sha-

kespeare, de Tirso, de Cervantes, de Molière..., y esa palabra teatral no puede estar en crisis. Sería tan absurdo como suponer que, no sé, que Mozart, por ejemplo, está en crisis. Otra cosa diferente es la puesta en escena de esa palabra, el trabajo que debe realizarse para crear las condiciones óptimas para que pronunciada sea escuchada, y entendida. Y aquí es cuando tiene el gobernante que entrar en funcionamiento, según los criterios oportunos.

T. en E.: Criterios en este caso...

J. C.: Creo yo que antes de atomizar las ayudas, los programas, etc., el gobernante debe facilitar una concepción global del problema. Antes de empezar a hacer, es necesario que exista un pensamiento, político y cultural en este caso, capaz de articular esa política cultural específica al resto del país. La cultura no está separada del resto de la sociedad, aunque, no sé por qué raros mecanismos, muchas veces eso se produzca. Pues bien, en el caso del teatro, y así lo entiende esta Dirección General de Música y Teatro, la forma global de potenciar el teatro no es otro que el de potenciar el número de espectadores. Las ayudas a los autores, a las compañías, a los empresarios, son importantes, pero ninguna como la que debe articularse con otras similares, debe producirse desde la escuela, en campañas populares de teatro, en festivales, en encuentros internacionales, desgravando precios, seleccionando los programas, contratando a los mejores profesionales. Sólo volverá a ser el teatro lo que ha sido siempre: un vehículo de cultura, de cultura viva.

T. en E.: Por lo que respecta al teatro clásico, es proverbial la existencia modélica de la Comedia Française. ¿En este aspecto, cuál es su opinión con respecto a nuestro teatro clásico?

J. C.: En efecto, la Comédie Française cuenta, de años, con un gran plantel de actores, dedicados de por vida a la representación del teatro francés. Su dedicación, estudio, renovación es innegable. Por eso debe tomarse, en cierta medida, con modelo. Al haber creado el Cen-

ro Dramático Nacional a nadie se le escapaba que la emulación era evidente.

Y los logros no creo, que en el caso de España vayan a la zaga de los del país vecino. El redescubrimiento de los entremeses de Cervantes, la puesta en escena de Calderón, etc., son prueba de nuestra preocupación por dar una mayor proyección al teatro clásico. Proyección que deberá pasar por un intercambio nacional e internacional con otros país de tradición clásica teatral .

El Estado, por otro lado, debe ser el primero que rompa su lanza por la divulgación de este teatro clásico. Por eso está en estudio la punesta en funcionamiento de una compañía estable de teatro, con su repertorio clásico, conectado no sólo con el público, sino con centros de estudio e investigación teatral, con críticos reconocidos y, lo que creo importantísimo, con la Universidad española. Ya en la Universidad de Valladolid existe una cátedra de teatro: Pues bien, esto —es nuestra intención— ehabría que extenderlo al resto de España.

T. en E.: Por lo que respecta al teatro contemporáneo parece que los, problemas son mayores...

J. C.: No, sencillamente distintos, pero con un fondo, como decía antes común. Cuando se dice ayudar a los autores, para subsanar la consabida crisis, creo yo que no hay que referirse únicamente al dinero de los premios. Por el contrario, más importancia que las dotaciones económicas, pueden llegarse a convertir la creación de una colección de teatro contemporáneo, que vaya dando a conocer, a medida que se producen los estrenos —o sin que se produzcan—, las obras de nuestros escritores teatrales. Este acercamiento del, público a las obras leídas, me parece fundamental. Así sí puede difundirse el teatro, montarse obras en las escuelas, en los barrios, en las asociaciones, es decir, así sí podemos hablar de un teatro popular, amado y conocido por el pueblo.

T. en E.: Parece, entonces, que todo es cuestión de inversión...

J. C.: En gran medida, por supuesto. En este aspecto a mí no se me pasa que una de las cuestiones más fundamentales que tiene esta Dirección General es la de contar con salas con precios de costo garantizado, donde pudieran darse, entreverado, nuestro teatro, clásico y



contemporáneo. Esta proyección nacional lógicamente tiene que contar con los fondos del Estado, fondos que siempre será menor que los necesarios, pues, cuanto se inventa siempre será menos de lo deseable. Por eso lo económico es fundamental para promocionarle, en el terreno y particular, mediante ayudas a empresarios, creación de asociaciones de espectadores, alquileres de locales, creación de publicaciones específicas divulgativas y especializadas, intercambios internacionales... Como podrá verse nuestro trabajo al respecto es enorme. Cumplir todos estos frentes nos parece elemental, lo primero en lo que estamos trabajando. De ese modo, sólo de ese modo, podremos erradicar la frase, tópica en verdad, con la que se comenzaba hablando en esta entrevista. El teatro esta encrisis, pero debemos empezar a decir que la suya es ya una crisis de crecimiento, esperanzada, afirmada por su trabajo paulatino y constante. El vehículo de cultura que es el teatro no debe estar detenido, sino que, con seriedad y preparación, se le debe impulsar con la fuerza y afán de quien puede, en este caso el Estado.

SANTA TERESA Y EL TEATRO

(Notas para la historia del Teatro Español en 1614)

José Romera Castillo

1614. Reinaba en España el piadoso rey Felipe III, apenado por la muerte de su única esposa, la reina Margarita de Austria, muerta en Valladolid, de sobrepardo, hacía tres años, según cantó por aquella época *La Gitani-lla*, de Cervantes en su conocido romance. España era una fiesta —¡nunca mejor dicho!—, ya que en Roma, el 24 de abril de ese mismo año, el papa Paulo V beatificaba a la madre, reformadora de los Carmelitas y gran escritora, Teresa de Jesús. Todo se dispuso muy puntualmente para que los ya numerosos conventos, fundados por diferentes puntos del territorio nacional, con la anuencia de los poderes estatales y municipales, celebrasen a partir del domingo, 5 de octubre y durante su octava numerosos festejos tanto de índole religiosa (misas, procesiones, grandilocuentes sermones, ornato suntuoso de iglesias y claustros, etc.), como profana (toros, cañas, alcancías, encamisadas, torneos, rociados de arcabucería y cohertería abundante).

Todo ello lo conocemos, sobre todo, debido al *Compendio de las solennes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. B. M. Teresa de Jesús*, recopilado por el secretario del Padre General de la Orden de los Descalzos, Fray Diego de San José, publicado en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, en 1615. El volumen es de un interés inusitado no ya sólo por sus informaciones religiosas, sino muy especialmente porque proporciona una serie de datos que *reviven* lo que sucedió durante ocho días en diferentes puntos de la geografía española, así como la descripción de los festejos populares. Pero, además, desde el punto de vista literario, el *Compendio* es un arsenal importantísimo de datos para la historia de la literatura, referidos a los certámenes poéticos o justas literarias que con tal motivo se hicieron —de los que me ocupé recientemente en el Instituto Español de Roma y que pronto verán la estampa en las *Actas* de la conmemo-

ración teresiana y a las representaciones teatrales que se hicieron. Sobre ellas quisiera esbozar algunos apuntes.

Comedias religiosas

Ni que decir tiene que el espíritu de la fiesta se prestaba a las representaciones teatrales de carácter piadoso. Destacan, en primer lugar, las comedias que tenían por tema la vida y obra de la Santa —llamada así antes de ser canonizada en 1622—, de autores consagrados o aficionados. Lope de Vega, la gran estrella teatral de la época, iba a ser uno de ellos, como han estudiado Joaquín de Entrambasaguas. Sus dos comedias (*La Madre Teresa de Jesús y Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*), según el citado crítico, se pudieron haber representado en Avila el 19 de agosto de 1614 —las fiestas se adelantaron por temor a los rigores climatológicos—; y en Alba de Tormes, el sábado 4 de octubre, por el famoso representante Juan de Morales Medrano, se pusieron en escena dos comedias, una sobre Santa Teresa y otra sobre S. Francisco, fecha de su festividad; el lunes día 6 la misma compañía representó *La Vida de la Santa Madre*, así como el martes 7 *La Serrana de la Vera* (de Lope y no la de Vélez de Guevara), y el viernes 10 «los naturales de la villa» llevaron a las tablas la comedia *El Gran Duque de Moscobia*. El Fénix de los Ingenios no podía estar ausente.

Pero conviene espigar otros datos. En Burgos, el 6 de octubre, niños de «a doze años hijos de Caualleros desta ciudad», hicieron una comedia de la «niñez de nuestra santa Madre» que para este día había compuesto un religioso descalzo. En Pamplona, el 5 de octubre, «acabada la processión, hizieron vnos estudiantes en nuestra Iglesia vna comedia de nuestra santa Madre harto buena». En Talavera, «las personas más calificadas, hijosdalgo, y Caualleros hizieron vna comedia de la vida, y muchos milagros de N. S. M.» con harta propiedad. En Vélez Málaga se hizo vna famosa comedia de la historia y vida de nuestra santa Madre tres veces». En Ciudad Real, el domingo, 5 de octu-

bre, «tuuo la ciudad apercibidos representantes, y hizieron algunas comedias de la vida, y muerte de nuestra S.» Así como en la villa de la Mancha de Jaén, el sábado, 4 de octubre «hizieron vnos niños vn sarao de nuestra Madre Teresa de Iesus, con mucha gracia y donayre».

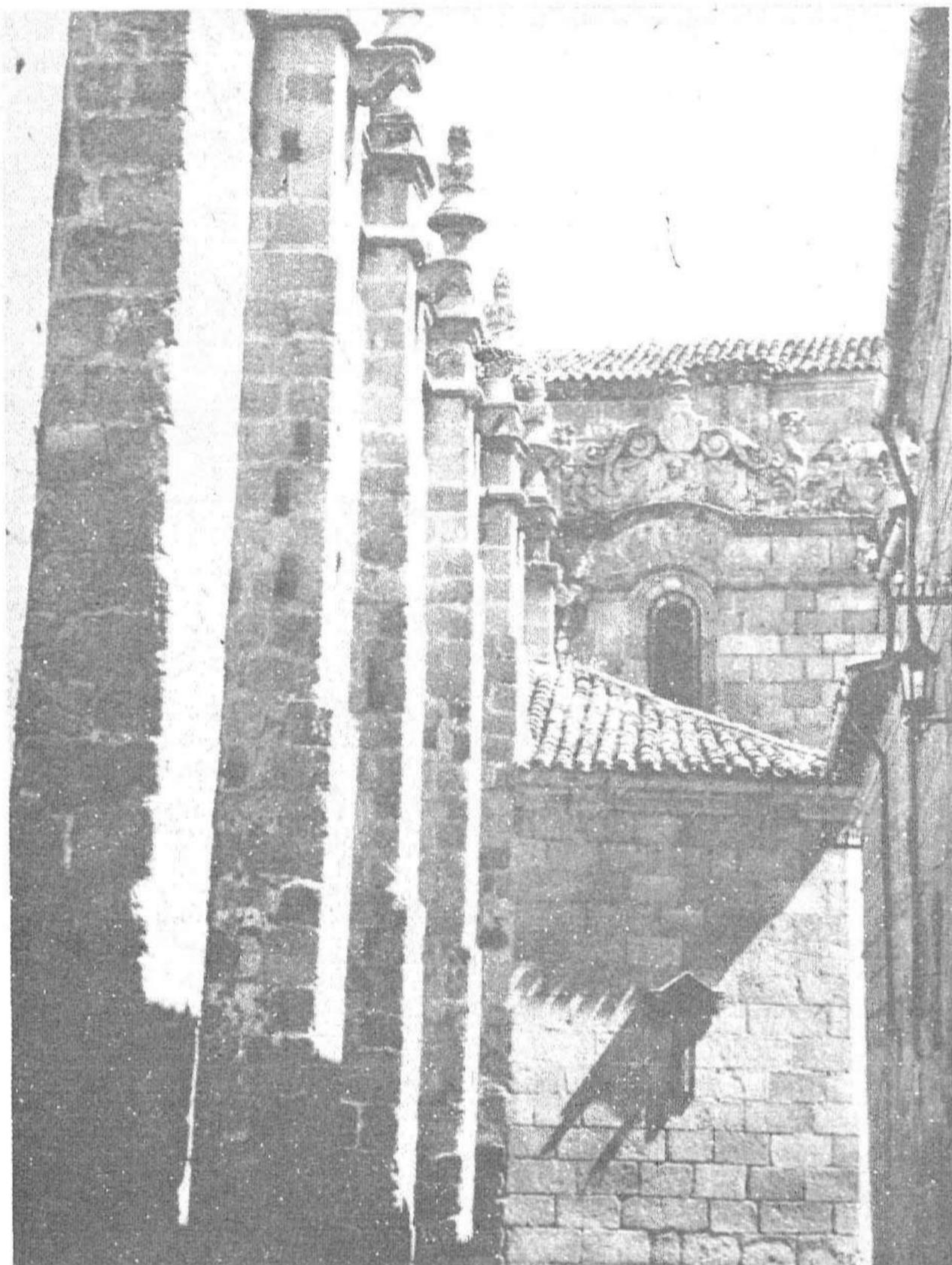
Más representaciones

Fray Diego de San José da otras noticias escuetas de que hubo «comedias» —sin dar títulos— en Toledo, Valladolid, Medina del Campo, Corella, Toro, Palencia, Villanueva, Cuerva, Loeches, Bujalance, etc. Pero conviene traer a colación dos importantes poblaciones por su

interés para la la historia y sociología literarias.

En Alba de Tormes el relator que mandó la síntesis de los festejos a Diego de San José informa que el miércoles 8 del citado mes «representó Morales a la tarde la comedia de *Alerita no os descuydeis*», obra que según Cayetano Alberto de la Barrera «no consta en los catálogos»: y el sábado 11 «entretuuieron la tarde con la comedia del *Esclauo del demonio*», de Mira de Amescua. En la misma población el día 4, víspera de la festividad, ocurrió una anécdota que no me resisto a copiar modernizando la expresión:

«... comenzó la comedia, que entretuvo el auditorio hasta declinar el día y aún se alzó



con parte de la noche. Mas así como acaece en el verano, que estando el cielo sereno sale gozando del día la tropa de gente, armando en el campo sus juegos y pasatiempos, y cuando más embevidos están en su entretenimiento, a deshora, se fragua una borrasca, levantándose de improviso hasta la parte de poniente negras y espesas nubes en que viene embuelta furiosa tempestad que deshecha en truenos y relámpagos y espesa lluvia de granizo y piedra, y unos por una parte, otros por otra, olvidados del juego corren desatinados a ponerse en salvo, no de otra manera cuando el vulgo estaba más entretenido con el cebo de la comedia, que ya iba en los fines, se llenó súbitamente el aire de cerrada tiniebla, que causó el humo espeso de la artillería del palacio disparada, y tras ella llovió tanto número de cohetes y fuegos arrojados que parecía romperse el cielo con relámpagos y truenos, con lo cual, renunciando todos lo poco que quedaba de aquel gusto, corriendo despavoridos y presurosos a la plaza de palacio, puesto señalado y a propósito por su capacidad y eminencia para ser los fuegos muy lucidos.»

El otro hecho curioso se produjo en Lerma. Y fue la intervención de la familia real —¡dato curiosísimo!— en los anales del teatro áureo español. El rey, acompañado de su familia, acudió a la población del duque de Lerma, y en ella —según refiere Diego de San José— «La Reyna de Francia [Ana de Austria, hija de Felipe III], los Príncipes y algunas damas representaron vna comedia en Palacio a puerta abierta para que todos los que pudiessen caber, gozassen della». Hecho que recoge también Fernando Manrique de Luxán en la *Relación de las fiestas de la ciudad de Salamanca* (publicada en la ciudad del Tormes por Diego Cussio, en 1615), con igual motivo, al afirmar:

«... gustando su Magestad tuuiessen por remate vna comedia, representada en palacio a puerta abierta, para que todos quantos quiessien la pudiessen gozar, siendo (¡O cosa maravillosa, como los Monarcas Christianos honran los santos!), los representantes della la misma Reyna de Francia, y los Príncipes de España sus hermanos, y algunas de las Damas de palacio, que ayudaron también.» Hecho que tanto por la alcurnia de los representantes como por su carácter populista no tiene desperdicio.



Mascaradas sobre D. Quijote

La primera parte de la gran obra de don Miguel de Cervantes gozaba ya de tanta popularidad que dos años antes que saliese la segunda —la apócrifa se editó en 1614— iba a constituir el regocijo del pueblo con su puesta en escena, aunque de un modo muy peculiar como se verá.

Luis Díez de Aux, en su libro *Retrato de las fiestas que Zaragoza hizo en el citado año con motivo de la beatificación de la madre Teresa* (publicado por Juan de la Naja en la ciudad del Ebro en 1615), cuenta que el lunes, día 6 de octubre, en la plaza de los Carmelitas Descalzos, los estudiantes hicieron una mascarada muy graciosa:

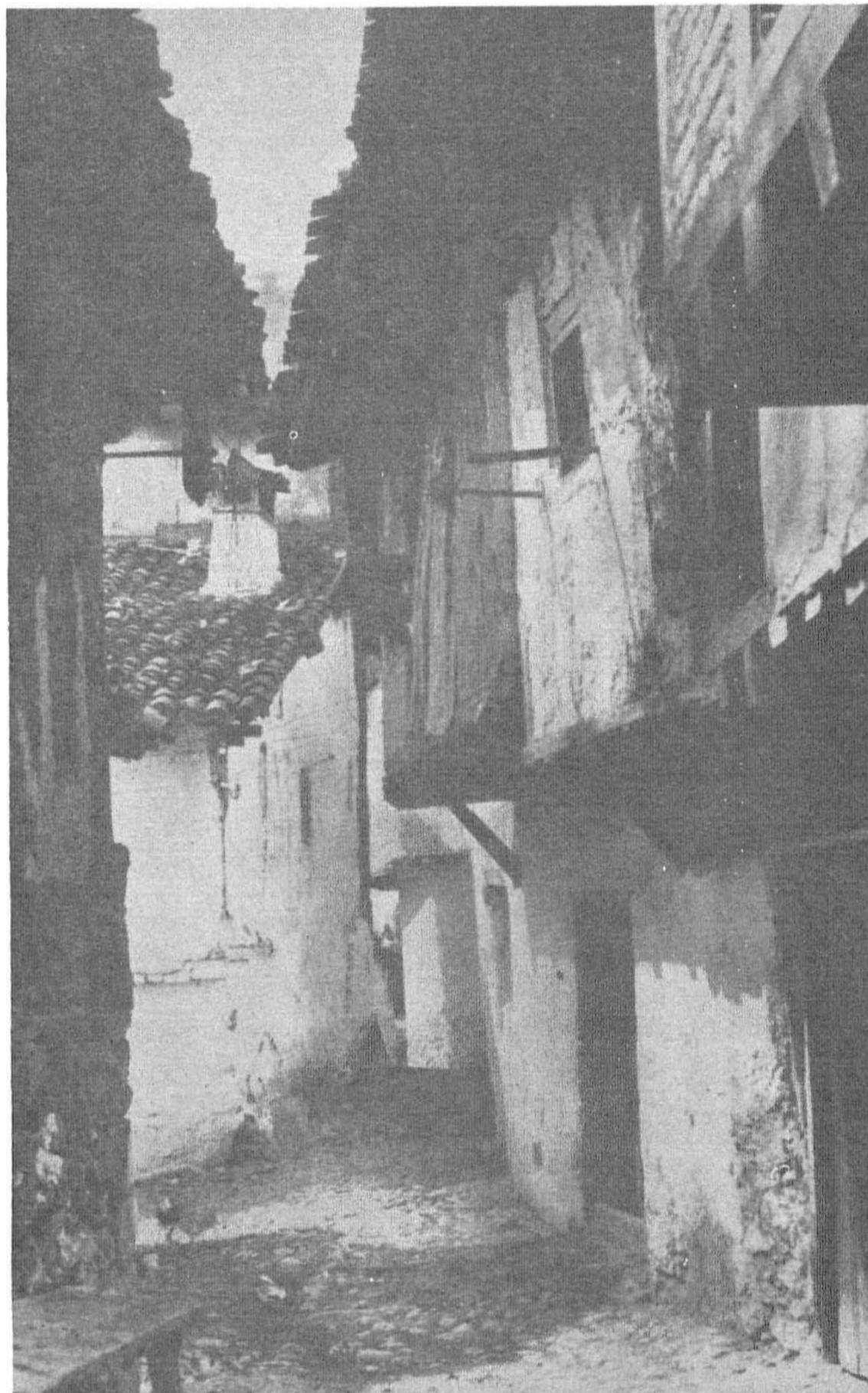
«Venía Don Quixote de la Mancha con un traje gracioso, arrogante y pícaro, puntualmente de la manera que en su libro se pinta. Esta figura y otra de Sancho Panza, su criado que le acompañaba, causaron grandes regocijo y entretenimiento, porque a más de que su traje era en extremo gracioso, lo era también la invención que llevaban. Fingiendo ser cazadores de demonios que traían allí enjaulados y como triunfando dellos, habiéndolos cazado a honor de la Fiesta de la Santa Madre y con el favor suyo; y éstos se representaban en dos fieras máscaras atadas, cuyas cabezas estaban encerradas en sendas jaulas. Sancho Panza salió con un justillo de pieles de carneros recién muertos, el pelo hacia dentro. De suerte que todo el vestido parecía carne y toda ella hidrópica, porque estaba toda hinchada como si en extremo lo fuera, tanto que adonde tocaba con el cuento o remate de una lanza de encuentro, que en la mano traía, quedaba allí una hondu-



ra que después se iba igualando como si dentro llevara algunos fuelles; acción que al vulgo causaba extraordinaria risa, como también la causaron los papelillos que con algunos motes daba a las damas y una información (abono de su justicia), que en razón del premio nos presentaron en unos versos.» Versos dialogados muy chistosos, que tanto han servido para echar leña al fuego en la polémica sobre la personalidad y patria del autor del falso Quijote, y que ganaron como premio unos preciosos guantes.

En Córdoba, por la *Relación* que hizo Juan Páez de Valenzuela con tal motivo (publicada en 1615, en la misma ciudad, por la Viuda de Andrés Barrera), sabemos que el día de la víspera de la fiesta principal (4 de octubre), a las dos de la tarde, los estudiantes concertaron «una máscara a lo pícaro» sobre los desposorios de Don Quijote y Dulcinea, según se leía en un rótulo con orla que portaba un ridículo personaje. «Empós dél iban los demás —se nos cuenta— con graciosas invenciones de dos en dos, vestidos de pellejos de conejos unos, otros de arameles bien concertados, otros cubiertos de huevos, y todos en pollinos tan mal parados y flacos que no había alguno que no cojease. Los que más bien lo hacían y sentaban a veces las ancas en tierra eran los de un cura y sacristán cada uno con la insignia de su ministerio. Llevaban gualdrapas y los demás muchas cédulas con dichos graciosos que repartían a la gente. Sancho Panza tuvo por mejor partido caminar en una burra poco menos redonda con su preñado que el que iba en ella, con serlo tanto como una bola, y de esta manera escudereaba los desposados, que venían los últimos. Don Quijote en un rocín blanco en los huesos, con una calza las cuchilladas de palma, por botas o borceguíes dos calabacinos huecos y muy largos, por rosas en las ligas dos cebollas, dos tiestos por estribos pendientes de dos tomizas, sobre la camisa un colete viejísimo y gorra antigua con su cintillo de esparto y algunas cabezas de ajos por camafeos. Doña Dulcinea iba en un pollino con vestido igualmente ridículo, y tal que el más modesto en llegando estas dos figuras no podía contener la risa. Pasaron la ciudad causando en ella un general alboroto y alegría.»

No haría falta que llegasen, por ejemplo, Guillén de Castro con su *Don Quijote de la Mancha* o Matos, Diamante —que escribió una comedia sobre Santa Teresa— y Vélez de Gueva-



ra con *El hidalgo de la Mancha*, para que los personajes y ficción narrativa cervantina subiesen a las tablas. Las mascaradas estudiantiles de Zaragoza y Córdoba son ya un germen de las futuras y exitosas dramatizaciones de la obra cumbre de la literatura española.

Por todo ello, la beatificación de la madre Teresa en 1614 aporta unas notas interesantes para la historia del teatro áureo español y exhumarlas en el IV Centenario de su muerte nos ha parecido oportuno y conveniente.

A MEDIA VOZ
(ENTREVISTA CON GUILLERMO MARÍN)

Antonio Tuñón

A media voz. La tarde de un domingo. Pisito en un edificio de apartamentos, Enfrente pasa una autopista. Ruido, por tanto, de coches. Calima de Madrid. Pesanted de fiesta. Se llama, Cerraduras como para guardar el sepulcro del Cid. Pasan los cerrojos, antes de abrir, a media voz, preguntan:

—¿Quién es?

La respuesta, aun nada aclaratoria, parece tranquilizar.

—Soy yo.

Eso le decide a franquear la entrada. Esè «soy yo» resuena en el descansillo de la escalera cavernoso y seguro. Hora de la siesta.

—¡Ah! Pasa.

Paso. El mismo calor de la calle, en la escalera. El mismo de la escalera, en un pisito a oscuras. Una luz amarilla, de lámparas de pie, está encendida. Parece que así el calor se redobla. Las persianas del cuarto que parece de estar están echadas. Aquella estancia, muy pequeña, tiene la forma de un esquinazo. Disforme, irregular, como un rectángulo al que hubieran tirado de las puntas. Y la obsesionante realidad de las persianas echadas. Entra, no obstante, alguna raya de luz entre las hojas más caídas. Eso aún le da a aquel cuarto mayor espesura. La luz natural y la artificial se llevan mal. Invitaciones, café, coñac, tabaco.

Se lo agradezco, pero, le digo, es demasiado pronto para todo, para el café, para el coñac y para el tabaco. No sé por qué le digo esto, pero ahí quedó. Pasamos directamente a la entrevista, sin que yo pueda apartar la vista de una mesa estrecha, muy estrecha, y baja, frente al tresillo donde estamos. Llena de fotografías, bajo el cristal, actores, actrices, todas en blanco y negro, algunas dedicadas. Jóvenes, viejos y viejas, todos, algunos, bapo ese cristal

de mesa de recibidor. Encima del cristal, mediotapándoles la declamación, la boca abierta, el dedo que señala, mil objetos. Me pasmo de ver tantos y que todos quepan en tan estrechísima porción. Ceniceros sin limpiar, con restos de cenizas. De esos, dos o tres. El actor fuma. En una cazoleta o en un cenizero de Zinzano, que nom e acuerdo, pipas, mejor, boquillas profilácticas, de esa de a duro, muchas, algunas usadas, con su aureola ambarina de nicotina. Parecen espitas o huesecillos. Papeles. Revistas. Lapiceros. Periódicos y suplementos dominicilaes.

Y a media voz me advierte:

—Vamos a hablar bajo, porque mi hijo está durmiendo la siesta.

Y señala un cuarto imaginario, como franqueando con ese gesto la puerta que da al interior de la casa. El gesto es de la cabeza, diciendo, sin decirlo, *ahí*. Y me fijo en la puerta.

Claveteada de fotografías. Más fotografías, Algunas suyas propias, en solitario, de César, de Bruto, de Vergincetórix, de Don Juan. Otras en compañía. Recortadas en perfil, inclinadas, rectas, salteadas, amontonadas, en escorzo, en picado, alzadas. Ciento en una puerta tan pequeña ¡Dios mío, cuántas fotos! De joven, de menos joven, de poco joven. Y la pared también, pero ya menos.

—¡Dios mío, cuántas fotografías!

—¡Toda una vida! dice con tono melancólico.

Cuando una entrevista deriva, orillándose definitivamente, en aguas de la melancolía, es una entrevista perdida. Por eso atajó:

—Ya.

Se levanta para señalarme una. Aunque sentado la veo perfectamente, —tan poca distancia hay— acompaño su gesto y me incorporo.

—Esta es de 1956. Madrid...

—No puedo por menos que, a media voz, decir de nuevo:

—¡Cuántas fotos!

El actor advierte en este tono mío admiración, lo que no es ni verdad ni mentira. Es exclamativo. Y correspondiendo a mi exclamación y sospecho que halagado, abre, con mucho sigilio, la puerta que da al interior. Casi pegando, enfrente, hay dos puertas. Una debe



dar al cuarto donde duerme el hijo. Están las dos cerradas. Abre la de la izquierda. Y cuál no será mi sorpresa. Más fotografías en la puerta que abre. Dentro más. Estas nobles, sin embargo. Enmarcadas, diplomas, medallas, nombramientos, dibujos de Capuletti, de Neville, Autógrafos de los que fueron importantes hace algunos años, cuyo nombre suena aún en lomos de obras completas.

—En fin, toda una vida.

Yo he iniciado ya la retirada a mis antiguos cuarteles. Al salir de este, también pequeño, cuarto, reparo que a mi izquierda queda el servicio, cuya puerta, entreabierta, tiene también más fotografías claveteadas. Decido no asombrarme ante lo que es costumbre. Al volver a mi diván, observo los estantes de la librería que está a mis espaldas. La ocupan libros y decenas de trofeos. Parece que quepan tantos en tan poco lugar. Incluso parece imposible que quepan tantos en una vida. Si hay un actor premiado, admirado, condecorado, puede que envidiado, famoso, estimado, ese es este actor. A mis espaldas quedan estas medallas, placas, plata mala y plata buena, alpaca mala y buena, laurel, coronas de mirto, figurantes, arlequines en mármol negro, para caber en triple fila, ejército de triunfo. Las medallas y la luz, amarillísima y caliente, dando mayor irrealidad a donde estoy, pues de la puerta de la izquierda, abierta ahora ampliamente, entra la luz blanquísima de día del cuarto de baño. Regresa el actor de lo que instantes antes califico de Sancta Sanctorum. Regresa y viene cerrando puertas. Oigo que cierra la de su gabinete. Y ahora ésta de aquí. Las fotos vuelven a estar en su sitio, de frente, declamadoras.

Coloco, haciendo sitio en la mesa, unas cuartillas y un lápiz que se confunde con tres o cuatro más que, despuntados, andan por entre piernas de actriz y pluma de avestruz. Parece que todo está ya preparado para empezar la entrevista con el reciente premio Nacional de teatro, el actor Guillermo Marín.

—Usted...

Es una muy socorrida palabra para empezar toda entrevista, pero el actor, benevolente, desarbola mi comienzo.

—Mejor de tú; entre nosotros, mejor de tú. No me parece ni bien ni mal.

—Tú empiezas en el teatro...

—Ay, hace ya mucho. Tengo setenta y siete años, empecé a los catorce, así que calcula. Ya para las fechas, fatal. O sea, que si tengo esa

edad, quiere decir que llevo casi sesenta y cuatro años. Antes se empezaba de lo que fuese, comparsa, decorador, sastre, tramoysta. Y había que esperar, aprender, y aprovechar la oportunidad. Todos tenemos una oportunidad en la vida, que tenemos que aprovechar...

Está hablando, recostado en el sillón, pero como si no estuviera cómodo. Creo yo que como es de baja estatura es por eso: no está ni lo suficientemente echado hacía atrás, como para estar relajado, no lo bastante incorporado como para parecer sentado. Está en una postura intermedia.

Y me fijo en la cabeza, calva, lisa, pequeña. Y sobre todo la voz, profunda, viniendo siempre hacia abajo, como una piedra en un pozo hondo, oscura. Con ese matiz de las grandes voces para los grandes clásicos. Con una voz así se tiene mucho adelantado.

Retomo el hilo de una conversación que lleva el actor de la mano con su acunada melodía.

—En el hacer y en el decir, todo se lo debo al gran Ricardo Calvo. El hizo una compañía de teatro para hacer las Américas, y a mí me llevó con él. Ibamos al teatro que habían hecho María Guerrero y Díez de Mendoza en Buenos Aires. Aquellas eran unas giras en las que te embarcabas y no sabías muy bien para cuánto tiempo era. Y, aunque siento decirlo de esta manera, tuve yo mi oportunidad en aquel barco. Se murió durante la travesía el primer actor, el que hacía en todas las obras que llevábamos de repertorio el papel de galán y como yo, de escucharlos, los sabía de memoria, decidieron que los interpretase. De la noche a la mañana, en alta mar, camino de América, sin teatro aún a la vista, de esta manera, me vi convertido en primer galán de la compañía del gran Ricardo Calvo. Estuvimos por allá cuatro años y el éxito fue bárbaro. Y volvimos a Madrid. Yo debuté con *El Zapatero y el Rey* y tuve muy buena crítica de los críticos de entonces. Los críticos de entonces estaban muy apartados de los actores, por lo que sus críticas solían ser muy duras e imparciales, sin que mediaran amiguismos o favoritismos. Eran otros tiempos. Yo por entonces hice el Hamlet, «Caras y caretas», y obras del repertorio de la compañía.

Ricardo Calvo me presentó luego a muchos intelectuales de entonces.

En el Café Español tenía una tertulia, de las que se hacían en aquellos años, con los Macha-

do, por allí pasaban Unamuno. Valle Inclán, Pedro González Bueno, Pérez de Ayala y muchos más. Por aquella fecha a Ricardo Calvo le regalaron un coche y yo le conducía y para la tertulia iba siempre a buscar a Antonio Machado. De esto te estoy hablando ya de los años treinta, cuando Machado ya vivía en Madrid. Pero yo en la tertulia no hablaba. Meles quedaba mirando y escuchándoles. De los Machado, Manuel era más pinturero, más andaluz, y Antonio con ese sombrero suyo grande y flexible. Me acuerdo como si fuera ahora. Antonio estaba donde tú estás ahora. Y yo un día me atrevía a decir:

—Don Antonio, yo me sé una poesía de usted.

—Díla, a ver.

Ya la recité unos versos de los suyos, muy hondos, de los que había hecho en Soria, a su mujer muerta. Y a él se le mojaron los ojos y cuando terminé le dijo a Ricardo Calvo:

—¡Qué bien recita el chófer!

Y mientras Guillermo Marín cuenta este sucedido, él también se emociona y recita con voz tropezada, aun segura, un hermoso poema de Machado, como olas muy hondas que vienen, como olas sonoras y anchas. La melancolía, enemiga de toda entrevista, avista desde la otra orilla.

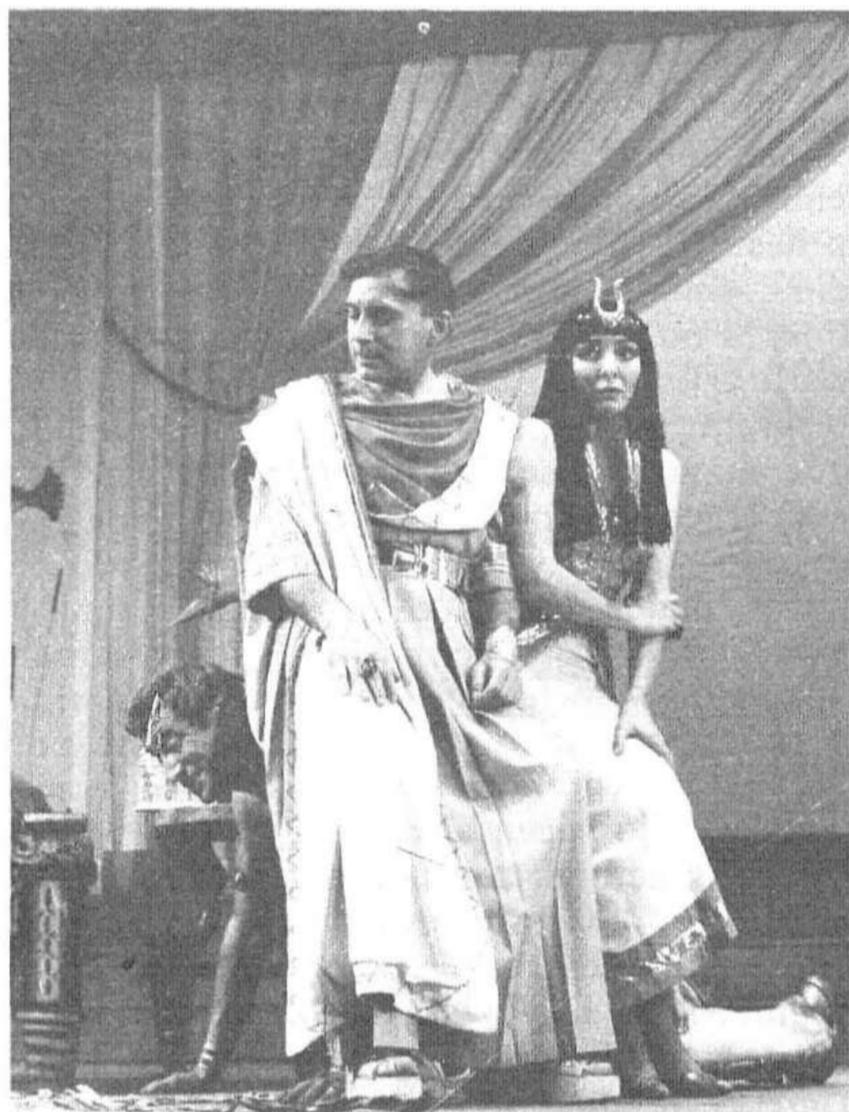
—Luego la guerra...

—Sí, la guerra. Yo siempre había interpretado los papeles clásicos, el teatro clásico, que es el que más me ha gustado siempre, y sobre todo el teatro español clásico. Desde 1940 a 1944 estuve en el María Guerrero con comedias. Y luego en El Español con el Hamlet. Y después películas. Habré hecho unas ciento treintaitantas películas, de tood tipo, buenas, malas, regulares. Perfo sobre todo lo que yo me he sentido siempre es actor más de teatro que de cine. En el teatro, aunque el director sea importante, una vez se levante el telón, el actor es el que manda, el artista, el que interpreta, el que recrea. Esa labor creadora en el cine no se da. Un buen director de cine, con malos actores, bien dirigidos, pues hace una excelente película. Es más truco todo, pues, un buen director es capaz de hacer, en cine, que hablen hata las piedras y no sólo que hablen, sino que encima sean buenas actrices. Y Guillermo Marín empieza a enumerar obra, compañías, actrices, actores, teatros, lugares, éxitos, premios, más obras, autores... Empezó eufórica a hacer este recuento parcial de su vida, iba in crescendo, pero se de tuvo, al pron-

to, para decir, como postrera verdad, o tal vez como ese aparfte que, dirigiéndose al público, se hace en el teatro, para que el reso de los personajes en liza no se enteren, monólogo a gritos:

—Pero la verdad: ¿Quién se acuerda de los éxitos? ¿Qué gloria hay más fugaz que la de la palabra? Las palabras se las lleva el viento. Eso dice, con verdad, la copla. La palabra, los gestos, el corazón del actor se lo lleva el ligero viento, con sólo unos pocos años. ¿Quién se acuerda hoy de María Guerrero, de Catalina Bárcena, de Merano, de Borrás? ¿Quién de Don Emilio Thuiller, de Rosario Pinto? ¿Quién, de Margarita Xirgu? Fueron los mejores, los más altos, los más grandes. Quién se acuerda de ellos? En el mejor de los casos, serán un día el hombre de un teatro, o de una calle oscura, en una barriada de una gran ciudad, cuando no haya más nombres para las calles. Esa es la fama del artista, del actor.

Y el que tantas veces hiciera el monólogo de Segismundo suena en esta habitación como si fuera postrimería de sí mismo. La lámpara parece el velón, y las fotos, tantas que las paredes, no son sino la letra, la leyenda bajo el cuadro, el *sic transit gloria mundi*. Y el actor grande que es, se calla.





A menudo se escucha decir, que el único problema que tienen los actores es que interpretan hasta la vida. Y eso no creo yo que sea problema, sino cualidad, como que son altos o bajos. Si no fuera así no podrían salir a un escenario. ¿Con qué fuerza moral puede alguien interpretar un papel sin haberlo interpretado antes en vivo? Ese es el teatro vivo. Por eso esa su tragedia: no distinguir jamás dónde empiezan las tablas y dónde termina el patio de butacas, dónde declina el cetro y la corona y donde se alza un gobierno doméstico y carnal. A los actores no hay que juzgarles en la vida por si interpretan o no interpretan, sino por si lo que interpretan es bueno o malo, como una obra, si lo hacen bien o mal. Y ocurre que los buenos actores son pocos y los faranduleros muchos, por eso llevan mala fama. Esto pensaba yo mientras Guillermo Marín, grande también se hacía las preguntas que antes se hicieron Villón y Manrique, *¿dónde están las nieves de antaño?*, *¿qué se hizo el rey don*

Juan, / los infantes de Aragón / qué se hicieron?. Nuevo silencio.

Y nuevamente nombres de obras, *Los intereses creados*, *Los trigos escondidos en la alcoba*, *Celos del Aire*.

—Si tuviera usted que elegir de todo su repertorio obras preferidas...

—No sé. Bueno, las de siempre, las que he hecho siempre, las que más me gustan. *El Hamlet*. *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *Don Juan*, de Zorrilla, *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, *Medida por medida*, de Sakhespeare y luego, también, *La venganza de Don Mendo*, *Los intereses creados*, *Celos del Aire*, *Nuestra ciudad*, de Thorton Wilde, *El Anticuria*, en la versión de Suárez de Deza, *Plaza de Oriente*, *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura, *Los tres etc. de Don Simón*, que me dedicó Pemán y que es una verdadera joyita del teatro..., alguna obra de Jardiel... Pero, más o menos, estas son mis obras preferidas.

Alguna habrá que no haya citado, pero las que cito sí son, desde luego, de mis preferidas.

Y quien esto escribe admira la memoria de este actor, su buen decir, con sencillez y gravemente, el verso en castellano. Mientras enumera las obras se acompaña de pasajes, los recita, mirándome, con naturalidad, como si fuese yo multitud; habla conmigo el actor, el hombre inseparable, parlamentos de otros, parlamentos suyos propios, sin distinción. La suya, en verdad, es una buena obra, hecha por un buen actor. Calderón, Tirso, Lope, versos, ligeros en su voz pesada, aquí y allá en este piso pequeño.

Se sigue hablando a media voz, para que el hijo durmiente no se desvele. Damos por concluida la entrevista. Se habla del éxito que ha tenido recientemente ante un congreso de calderón, en Italia. La prensa nacional nada ha dicho de ello. Guillermo Marín, ante un auditorio de más de doscientos calderonianos de todo el mundo, inicia, en versos del dramaturgo, su vaivén de personajes. El clima de anfiteatro se hace barroco. Ya no había tiempo allí, dice el actor. Al final, un inglés le llama aparte: En estas dos horas he aprendido más de Calderón que en muchos años de estudios. ¿Es bonito, no?, añade con candor de niño piropeado, candor e inocencia del que ha sido halagado siempre.

—¿Querrás fotografías?

—Sí vendrían bien.

Pasa un montón.

—Quédate con ellas, yo tengo más.

Y luego la invitación de pasar al gabinete por si algo de lo allí colgado puede ser adorno de esta entrevista. La puerta primera de las fotografías de abre. Se abre la segunda, con cuidado de no despertar al que al lado duerme. Miramos las paredes llenas. Enmarcadas, una contra de Jardiel, poco antes de que éste muriera.

La copio para reproducirla luego. Incluye un diálogo teatral.

—Es curioso. Han estado por aquí muchos periodistas y a nadie se le ha ocurrido publicarla todavía.

Dice así la carta:

21 Mayo
1949

Mi enhorabuena más cordial por el perfecto logro de la gran ambición. Cuando esté mejor

de salud iré a darte el abrazo que hoy te envía por escrito tu sincero

Jardiel

Fragmento de un diálogo escénico que nunca podré escribir y que pongo a disposición de Guillermo, en prueba de la admiración y el afecto, ambos excepcionales, que siento hacia él.

Un señor: Rodrigo lleva ya sin levantarse de la cama ni salir de su alcoba 25 días.

Otro señor: ¿Sí? (*Alarmado*) ¿Pues qué tiene?

Un señor: una novia guapísima (*La maquinaria se ve obliga a triar el*

TELON

Y además te pinto un perro, Guillermito.
Eenor 1949.

Y sí, Jardiel le ha pintado un perro terrier. Volvemos esta carta enmarcada a su huella de la pared. Queda todo en su orden de tramoya, libros amontonados, en pilas.

—Quiero donar todo esto, ¿Quién sería el oportuno?

—Parece que la Fundación Mach.

—¿Tú cres, verdad?

Ya la camino de la puerta. De nuevo los cerrojos. Queda atrás la luz amarilla y un hijo, al que no vi, durmiendo una larga siesta. Fuera una tarde de domingo pesada, la autopista, la alambrada de la autopista y polvo como de fábrica de cemento. Fue como salir del teatro, un teatro de cámara, recogido, a media voz, con máscaras de verdad, muchas fotografías, figurines y un actor grande que entre éxito y éxito se pregunta:

¿Qué se hicieron las damás,
sus tocados e vestidos,
sus olores?

¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?

ANTONIO TUÑÓN

PROYECTO DE ESTRUCTURA PARA UN

TEATRO
NACIONAL
Y ESCUELA NACIONAL DE BAILE

DIRIGIDO A SU EXCELENCIA EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA
DON MANUEL AZAÑA Y DÍAZ,
ESCRITOR

POR
M A X A U B

TIPOGRAFIA MODERNA,
IMPRESO EN VALENCIA
MCMXXXVI

A Su Excelencia el Presidente de la República
DON MANUEL AZAÑA Y DÍAZ, *escritor.*



XCELENCIA:

Si lo legítimo de la verdad no se tocara
con lo bastardo de la lisonja, me atrevería a escribir
que nunca tuvo España mayor ni mejor coyuntura para

poder reconstruirse un aire propio. Es lo propicio vuestra llegada al sillar de la Nación, y el atavío, el Teatro, que no le hay más precioso ni de más lustre. Mal anduvieron hasta hoy nuestros autores dramáticos de los siglos xvi y xvii, sin luz en libros inasequibles, a oscuras entre vergonzosas adaptaciones claudicantes. Las artes del teatro andan por ahí cubiertas de podre y aun enmohecidas, que es peor, y viven de milagros. Los excesos de lo incomprendible han favorecido siempre la nación española, y no de otra manera se pueden explicar algunos resultados felices. El teatro español de nuestros días no sirve para la representación de su pasado y es ineficaz en en cuanto al aporte de nuevos valores; no tengo por qué demostrarlo: todo lo abona. La absoluta despreocupación manifestada por los Poderes Públicos corresponde a su indiferencia y falta de estilo; una rectificación, un acierto puede ser un imborrable galardón. No dudo, para dar con él, de la necesidad del apoyo del Estado. Los espectáculos forman parte importante de la vida nacional, son un visible exponente de su cultura, la garantía de su so- lera más fácil de exportar, la grandeza incontrovertible de su genio, el centro admirable de sus letras.

El merecidísimo encumbramiento de vucencia permite prever que el sino del teatro clásico español se hará añicos, y «más vale año tardío que vacío». No es posible

reemprender nada de lo hecho oficialmente hasta ahora, a lo sumo sirva para indicar los caminos a no seguir. Este proyecto, proyecto de sí mismo, «que justamente puedo llamar hijo de mi inclinación y empleo de mi voluntad», no se abullona hasta extremos de creerse perfecto; el teatro es cosa de muchos, y su éxito, de más. Unicamente suplico a vucencia, con la humildad de mi insignificancia acrecentada por el deslumbrante esplendor del tema, que con su claro y castellanísimo entendimiento se interese en mejorar, perfilando, esta estructura que alcanza a no tener más propiedad, pero no menuda, que la de ser viable. No hallaron lugar en este proyecto los utópicos sueños de cada cual. La realidad imprimió en él sus posibilidades. El Teatro Nacional que aquí, en el papel, nace, puede vivir a poco que vucencia en ello se empeñe. En busca de ese hálito de vida llega a sus manos; si vucencia se lo insufla es posible que España se lo pague; y si en el papel queda, el sueño es largo y la muerte corta.

Lleve la Historia a vucencia por las circunstancias que merece y yo deseo.

Max Aub



«En todas partes existen gentes que juzgan a los demás según ellos mismos, y no ven en útiles proyectos sino segundas intenciones. No se les podría contradecir en cuanto a lo que personalmente les importa; pero si estas supuestas segundas intenciones les amotinan contra el proyecto en sí; si su maldad envidiosa se obstina en hacer fracasar uno de ellos para quebrantar los otros, deben de saber que no existen en la sociedad miembros más miserables que ellos.

¡Feliz la ciudad donde no dan el tono gentes de esa calaña, donde los ciudadanos bien intencionados que forman la mayoría puedan mantenerlos a raya, y no dejar el interés general a merced de sus cábalas, y los proyectos patrióticos en lucha con su malicia y su tontería!

Así pueda la ciudad de Hamburgo realizar todo lo que atañe a su felicidad y a su libertad, porque merece el éxito.»

«No faltarán ni sacrificios ni subvenciones; esto está asegurado. ¿Faltará algo por parte del gusto y de las luces? El tiempo nos lo dirá. Y si se encuentran defectos en nuestro teatro, ¿no dependerá del público hacerlos reformar? Que acuda el público, que vea y oiga, y que después de haber examinado, juzgue. Su voz no será jamás escuchada sin respeto; su juicio no será nunca acogido sino con deferencia.

Únicamente hace falta que cada «pequeño crítico» no se crea ser el público. El que halle fallidas sus esperanzas deberá preguntarse de qué género eran sus esperanzas. Todo aficionado no es especialista: porque se caten las bellezas de alguna pieza, el juego de cierto actor, no se colija que se puede gustar del resto. No se tiene gusto cuando se tiene gusto por una sola cosa, y eso, con frecuencia, produce apasionamiento. El verdadero gusto es el que se extiende a las bellezas de todo género, pero que no espera, de cada género, sino la satisfacción y los placeres que pueda dar.

Un teatro en trance de formarse tiene muchos peldaños que subir para llegar a la perfección; pero un teatro podrido está, naturalmente, mucho más lejos de la meta. Y yo temo que la escena alemana ande más cerca de la segunda manera que no de la primera. De esto se deduce que no se puede hacer todo en un día. Pero lo que no se ve crecer se ve muy grande, de pronto, al cabo de algún tiempo. El andarín más lento, si no pierde de vista la meta, va más deprisa que el que vagabundea al azar.»

LESSING.
«*Dramaturgia de Hamburgo*».

Este proyecto abarca los siguientes puntos:

- A) TEATRO NACIONAL.
- B) ESCUELA NACIONAL DE BAILE.
- C) CONSERVATORIO.
- D) TEATROS EXPERIMENTALES DEL TEATRO NACIONAL.
- E) TEATROS UNIVERSITARIOS.

Una perfecta organización de los espectáculos públicos necesitaría, además, comprender el cine, la ópera, la zarzuela y la radio; pero la ambición aconseja límites.

A) TEATRO NACIONAL.

El teatro se compone de cuatro elementos: el uno accesorio, los otros fundamentales. El primero es el edificio; los otros el actor, la obra y el público. Sin el primero puede existir el teatro; sin los otros, no.

a) EDIFICIO

No existe en Madrid edificio adecuado para alojar lo que ha de llegar a ser el T. N. Función del Estado es construirlo. Dará ocasión a un importante concurso. Es una de las obras públicas a emprender en Madrid. Es un problema para mañana; no por eso debe descuidarse, pero no será objeto de mayor comentario en este proyecto: vive por sí solo y es problema aparte.

Existen dos teatros en Madrid útiles para el fin que inmediatamente propongo. Ahora bien; si, como es de suponer, el Teatro Español, por ser Teatro Municipal, no pudiese ser aprovechado, sugiero la posibilidad de instalar provisionalmente el T. N. en el Teatro María Guerrero. Realizadas las obras en curso en dicha sala, ésta podría servir para formar un marco digno, por ahora, de lo que aquí se indica y propone.

b) EL ACTOR

Queda englobado en este aparte todo lo referente al actor, al director, al montaje escénico.

1) EL DIRECTOR

El Gobierno nombrará, por cinco años, un Director del T. N.; el cargo será inamovible. De él dependerán, en última instancia, todos los problemas derivados de la vida interna del T. N.

El Director del T. N. nombrará cada año cinco o seis «directores de escena», que formarán con él el Comité de Lectura del T. N. El Director del T. N. tiene derecho de veto.

El «director de escena» elegirá una obra entre las escogidas por el Comité de Lectura. Una vez dado el título de la pieza a realizar por el «director de escena», éste será dueño de presentarlo a su modo y manera, sin otro aplauso o censura que el que le otorgue el público. Cada «director de escena» podrá seleccionar entre la Compañía sus intérpretes, sus decoradores, sus músicos, etc. Cobrará un tanto fijo por escenificar

una obra. Se piensa hallar por este camino la variedad, el estímulo, que el éxito de un director haga superarse al siguiente, la formación de un estilo respetando el individualismo de cada uno. Esta es una innovación capital, pero la misma Constitución española la sugiere y aconseja. El que esto escribe espera mucho de esta autonomía. El Director del T. N. podrá, naturalmente, dirigir las obras que quiera conforme al turno preestablecido o las conveniencias de la temporada (1).

Y para mostrar palpablemente la realidad que pretendo, propongo para «directores de escena» de la primera temporada del T. N. a

D. Federico García Lorca, director de «La Barraca».

D. Cipriano de Rivas Cherif, director de «La T. E. A.».

D. Alejandro Casona, director de la sección teatral de las Misiones Pedagógicas.

D. Gregorio Martínez Sierra (2).

Con las obras montadas por estos directores podría perfectamente inaugurarse la primera temporada. El éxito señalaría el camino a seguir en cuanto a las futuras elecciones, facilitadas con los resultados que dieran los jóvenes «directores de escena» formados en los T. E. del T. N. (Teatros Experimentales del T. N.).

II) LA COMPAÑIA

La Compañía, en sí, debe de ser lo suficientemente numerosa para permitir aiosos repartos, pero exenta de primeras figuras. El actual lamentable estado del teatro se debe en gran parte al triste espectáculo de las Compañías que lo representan. El verso no necesita divos (3), sino actores que den su peculiar valor a cada texto. La idiosincracia del primer actor hace, en la mayoría de los casos, imposible un reparto cabal.

Siempre que lo exija la representación de una determinada obra, podrá contratarse una primera figura con la conformidad del Comité de Lectura. Los actores del T. N. serán considerados como funcionarios del Estado, con iguales obligaciones y derechos. No podrán dedicarse a otra actividad,

a menos que lo juzgue conveniente el Director del T. N. La plantilla la constituirán unos cuarenta actores escogidos en libre oposición.

El tribunal que juzgue la oposición de ingreso al T. N. comprenderá: el Director del T. N., dos técnicos en pronunciación y fonética, un autor dramático y un «director de escena». Esta relación basta para indicar hacia dónde y en qué puntos residirá la importancia del cuestionario.

La Compañía del T. N. podría estar formada de la siguiente manera:

Hombres: tres meritorios, cuatro aspirantes, tres galanes, dos galanes cómicos, tres actores, dos graciosos y dos barbas.

Mujeres: tres meritorias, cuatro aspirantas, tres damas jóvenes, tres actrices, dos damas cómicas, una actriz cómica y tres características.

Los sueldos variarán de 12'50 ptas. a 50 ptas. Los actores cobrarán todo el año, disfrutando de quince días de vacaciones pagadas.

Todo el vestuario es propiedad del T. N.

Dada su situación de funcionarios del Estado existirá un escalafón para cada categoría, sin más importancia que la estrictamente económica.

Todo actor podrá pedir la excedencia, pero para reingresar tendrá que esperar a que se produzca una vacante en el escalafón correspondiente. El día que el T. N. obtuviese beneficios, éstos serían repartidos equitativamente entre todos sus componentes.

III) LA OBRA

El T. N. tiende a mantener vivo el interés por las obras de nuestro teatro clásico. El T. N. creará su repertorio a base de las obras representadas. En las temporadas sucesivas, ninguna de ellas—a menos de un fracaso rotundo—desaparecerá completamente de los carteles. El T. N. dará nueve funciones por semana: todas las noches y las tardes de jueves y domingos; de ellas, cuatro serán forzosamente de obras pertenecientes a los siglos XVI y XVII. Las obras serán representadas íntegramente, según las versiones más autorizadas. Podrán montarse obras traducidas cuando así lo acuerde el Comité de Lectura, pero nunca más de dos en la temporada.

Las cinco tardes libres de cada semana la sala será cedida a la E. N. B., o para conciertos y recitales poéticos.

IV) EL PUBLICO

El T. N. es el teatro del pueblo. Se procurará dar representaciones gratuitas con la mayor frecuencia y, en días fijos, funciones a precios mínimos.

B) ESCUELA NACIONAL DE BAILE

No existe espectáculo de mayor abolengo español que el baile. Ni otro que despierte fuera de nuestras fronteras interés tan grande. El baile español no ha sido nunca tratado como materia coreográfica susceptible de llevar el nombre de España a un nuevo renombre, a pesar de contener todo lo necesario para ello. Los ensayos llevados a cabo estos años últimos por Antonia Mercé, «La Argentina», y Encarnación López, «La Argentinita», permiten todas las esperanzas. El baile español ha demostrado que no es exclusivamente un arte individualista; el gran «ballet» español está por crear; no dudo de su formidable éxito, de su enorme resonancia en el mundo entero. Las dos grandes artistas antenombradas parecen ser las llamadas a dirigir esta formación en unión de algunos músicos y de acuerdo con el Director del T. N. y del propio Director de la E. N. B. La realización de esta nueva forma del baile español sería evidentemente beneficiosa para la música española, y no solamente para los jóvenes. Me atrevo a sugerir que se aprovechara el aire, el garbo y la inspiración de ciertas zarzuelas—v. gr. «La Verbena de la Paloma», «Agua, azucarillos y aguardiente»—para construir sobre las mismas grandes y graciosas coreografías españolas. La organización y funcionamiento de la E. N. B. podrían ser idénticos al del T. N., con perfecta autonomía de sus directores.

Este proyecto puede tener, y tiene, tanta importancia internacional como la que alcanzaría de fronteras adentro.

C) CONSERVATORIO

Es tan absurdo el estado actual del Conservatorio, que no cabe reformarlo. Hay que crear uno nuevo. Actualmente los aspirantes a actor no aprenden su arte. El futuro Conservatorio ha de servir, naturalmente, para formarlos. Una enseñanza práctica debe de ser su fin. D. Cipriano de Rivas Cherif, por su idoneidad, merecería ser nombrado Director y organizador del nuevo Conservatorio (4).

Los profesores del mismo estarán en la obligación de dar las clases que se juzguen convenientes a los actores del T. N.

En el buen funcionamiento y resultado del Conservatorio residen la esencia y la seguridad del éxito futuro del T. N.

D) TEATROS EXPERIMENTALES DEL TEATRO NACIONAL

Como ligazón entre el Conservatorio y el T. N., como tablado de prueba para jóvenes autores, para experimentar futuros «Directores de escena»—y ello es importantísimo—, para adiestrar actores, es necesaria la creación de uno o dos Teatros Experimentales. En salas pequeñas representarán obras designadas por el Comité de Lectura del T. N., dando preferencia a aquellas cuya especial contextura impida su representación en la sala grande del T. N.

Los T. E. dependerán del T. N.

E) TEATROS UNIVERSITARIOS

El excelente resultado que algunos de estos teatrillos han dado estos últimos años debe servir de estímulo para el desarrollo de los mismos y creación de otros nuevos. Son una espléndida escuela, forman un público y la esperanza de un seguro renacimiento.



El T. N., la E. N. B. tienden a que sus gastos sean cubiertos por sus ingresos. Esto es, hasta una fecha problemática, imposible; el Estado ha de procurar el éxito de estas instituciones. No se necesita mucho dinero. Cuando tanto hay inmovilizado da grima pensar que, por una cantidad relativamente pequeña, no se lleven a cabo estos proyectos. Para la creación del T. N. y de la E. N. B., un millón de pesetas sería suficiente (5).

Un presupuesto exacto es actualmente imposible de fijar. Un Administrador nombrado por el Gobierno llevará las cuentas de estas instituciones.

Madrid, 12 de mayo de 1936.

NOTAS

(1) El T. N. podrá contratar, excepcionalmente, a algún director extranjero para montar una obra determinada.

(2) Por ejemplo, el cartel quedaría así:

TEATRO NACIONAL

FEDERICO GARCIA LORCA

Presenta

la comedia famosa

MAÑANAS DE ABRIL Y MAYO

de D. Pedro Calderón de la Barca

(3) No estaría de más establecer en un reglamento que un actor no pudiese encargarse de un papel cuando rebasara en diez años los representados por el personaje a interpretar.

(4) En cambio, el divo es necesario a la ópera, a la zarzuela. Por esto el problema y los remedios de las mismas son distintos a los del verso. Aquéllos tienen y viven de su repertorio. Generalmente las zarzuelas u óperas que no se representan—aunque sea de tarde en tarde—desaparecieron de muerte natural, por viejas o por malas. Con lo cual no quiero decir que el Estado no tiene por qué preocuparse de ellas.

(5) Los ingresos para el sostenimiento del T. N. podrían sacarse, al igual que en Italia, de una tasa sobre los aparatos de radio (5 liras), que produjo en 1933 un millón quinientas mil pesetas, y pasó de los dos millones en 1934. O, al igual que en Yugoslavia, de un infi-

mo sobreprecio en las entradas del cine. (Es lo menos que el cine puede hacer en pro del teatro). Esto sin hablar de la posible subvención del Estado, general en casi todos los países, y de una cuantía que aquí produciría, por lo menos, gritos y aspavientos, a más de suspicacias y afirmaciones insensatas. Es de esperar que una realidad esplendorosa convierta esos posibles malditos en silenciosos y, a la fuerza, admirados espectadores.

(6) El camino sólo se aprecia andando. Y aunque no corresponde a este leve ensayo de senda o atajo a seguir para la formación de un T. N. el entrar en detalles, doy a continuación un índice de los temas a desarrollar en los tres años que juzgo necesarios de enseñanza teórica, entremezclada con la práctica, en un Conservatorio, a base de unas 100 horas de clase al mes. Después, la práctica debe de ser escuela suficiente. Casi nada personal hay en lo que sigue.

A) EL ARTE DEL ACTOR.

- 1) Observación.
- 2) Improvisación.
- 3) De la importancia de los objetos inanimados y su manejo.
- 4) Técnica.
- 5) Pantomima.
- 6) Síntesis y expresionismo.
- 7) Juego de escena, puesta en escena.
- 8) Estética escénica (desde el punto de vista del actor).
- 9) Aprendizaje del papel.
- 10) Práctica del papel.

B) TÉCNICA DE LA VOZ.

- 1) Gimnástica de la lengua y los labios.
- 2) Las vocales y su fisiología (técnica de la articulación).
- 3) La acentuación de las vocales.
- 4) Las consonantes, su fisiología.
- 5) Pronunciación de las vocales.
- 6) Pronunciación de las consonantes.
- 7) Particularidades de la pronunciación.
- 8) Los dialectos.
 - a) el acento catalán.
 - b) el acento gallego.
 - c) el acento andaluz.
 - d) el acento vasco.
 - e) el acento argentino.

- 9) El mecanismo de la respiración.
- 10) Tipos de respiración.
- 11) Respiración mixta y diafragmática.
- 12) Gimnástica de la respiración.
- 13) Defectos vocales.
- 14) Impostación de la voz.
- 15) Formación del sonido.
- 16) Relación entre respiración y sonido.
- 17) La escala de los tonos.
- 18) Registros.
- 16) Maneras de hablar entre gentes, entre multitudes.
- 20) Gimnástica de la voz.
- 21) Ejercicios en los varios tonos de voz.

C) EL VERSO.

- 1) Medidas.
- 2) Acentos métricos.
- 3) Cesuras.
- 4) Ortografía.
- 5) Tonos.
- 6) Versos regulares e irregulares.
- 7) Versos libres.
- 8) Sinalefa, sindéresis y diptongos.
- 9) Entonación y espíritu.
- 10) Prosa poética y versos de más de dieciséis sílabas.
- 11) Lecturas y recitaciones (numerosísimas).

D) HISTORIA DE LAS ARTES.

- 1) Idea de la historia.
- 2) Los estilos.
- 3) Importancia del teatro; su papel.
- 4) Arquitectura (con relación al teatro).
- 5) Pintura y escultura.
- 6) Orígenes del teatro.
- 7) Los teatros orientales.
- 8) El teatro griego.
- 9) El teatro romano.
- 10) La «commedia dell' arte».

- 11) El teatro elisabetiano.
- 12) El teatro clásico francés.
- 13) El nacimiento del drama moderno.
- 14) El teatro romántico.
- 15) El teatro realista.
- 16) El teatro naturalista.
- 17) El teatro poético.
- 18) El teatro psicológico.
- 19) El teatro expresionista.
- 20) El teatro de masas.
- 21) El teatro actual en el extranjero.

E) EL TEATRO ESPAÑOL

(No creo necesario indicar los temas).

F) CULTURA FISICA

- 1) Gimnasia; marcha con movimientos libres.
- 2) Gimnasia con aparatos y sin ellos.
- 3) Atletismo.
- 4) Boxeo; lucha.
- 5) Juegos en coro.
- 6) Ejercicios de circo.
- 7) Excursionismo, montañismo.
- 8) Ski.
- 9) Natación.
- 10) Esgrima.

G) B A I L E

- 1) Elementos de baile clásico (ejercicios a la barra).
- 2) Baile español.
(Bailes regionales).
- 3) Bailes de salón.

H) MUSICA

- 1) Teoría.
- 2) Sonido, notas, duración y medidas de las mismas.
- 3) Escalas e intervalos.

- 4) Ritmos.
- 5) Teclado del piano.
- 6) Canto.
- 7) Escalas y acordes.
- 8) Fragmentos musicales.
- 9) Cantos conjuntos.

I) INDUMENTARIA Y MAQUILLAJE

- 1) Máscaras.
- 2) Anatomía del cráneo.
- 3) Mímica del rostro.
- 4) Elementos de maquillaje.
- 5) Pelucas.
- 6) Los trajes.
- 7) Historia del traje.
- 8) Nomenclatura de los trajes.

Impreso en la Tipografía Moderna, Valencia,
bajo la dirección de su autor,
el 15 de mayo de 1936.



Se imprimieron 20 ejemplares sobre papel
de hilo Guarro y 130 sobre
papel verjurado.

T

TEATRO EN ESPAÑA ha creído conveniente dar a conocer a sus lectores este raro y bello texto de Max Avd, dirigido al presidente de la República, publicado en 1936, y no reeditado hasta ahora. De este modo nuestra historia presente se verá enriquecida por la divulgación y estudio de nuestra historia inmediata. Este proyecto de uno de los escritores más originales del siglo será sin duda algo más que una recuperación bibliográfica, una antigualla teatral. Por el contrario, buena parte de lo que en él exponía el novelista y dramaturgo sigue pareciéndonos valiosísimo, ajustado y creador para nuestro teatro de hoy. Teatro en España quiere agradecer a Alejandro Martínez su colaboración para que este hermoso texto haya podido reeditarse.



UNA CRIATURA QUIJOTESCA: LA ZAPATERA PRODIGIOSA (CERVANTES, FALLA, GARCÍA LORCA)

Mario Hernández

LA zapatera prodigiosa, farsa violenta en un prólogo y dos actos, según fue definida por García Lorca, brota, dentro de su originalidad, de un remoto subsuelo de consejas y piezas literarias diversas. Su tema no es otro que la conflictiva relación matrimonial entre hombre viejo y mujer joven, relación en la que el viejo suele salir escaldado. Ya una antigua seguidilla lo pronóstica: uno es el que guarda la viña y otro el que la vendimia. Tan inmisericorde visión ha sido afrontada de modo diferente por un Cervantes (*El celoso extremeño*, *El viejo celoso*), Goya, Moratín (*El viejo y la niña*), Castelao (*Os vellos no deben de namorarse*), etc. García Lorca retomó el tema por una vía tragicómica de enorme novedad, interesado de manera primordial por el conflicto entre fantasía y realidad que se origina en el corazón de su heroína prodigiosa. Creó, de este modo, su más quijotesco personaje, al par de darnos una pieza cumbre en su género.

Por otro lado, *La zapatera prodigiosa* ofrece la particularidad de ser la obra teatral de García Lorca que más veces se repuso en vida de su autor. Estrenada en Madrid, en 1930, con Margarita Xirgu en el papel principal, volvió a ser puesta en escena en otras tres ocasiones. Un grupo de aficionados, el Club Anfistora, la repone en Madrid, en 1933 junto con *Amor de Don Perlimplín*, pieza que sí constituía riguroso estreno. A fines del mismo año Lola Membrives la incorpora a su repertorio durante la triunfal presentación del teatro del poeta en Buenos Aires. Es entonces cuando García Lorca, que interviene personalmente en los ensayos y dirección escénica, hablará de lo que considera «verdadero estreno» de *La zapatera*. Finalmente, la misma actriz argentina lleva la nueva versión a un escenario madrileño en 1935, ya en fechas coincidentes con las representaciones de *Yerma*, tragedia con la que el poeta se consagraba de modo definitivo como dramaturgo ante el público y los empresarios españoles de teatro.

Si nos situamos ante la última fecha, podemos observar cómo el espectador madrileño podía asistir por los mismos días (marzo de 1935), a dos espectáculos sumamente distintos de un mismo autor: frente a la farsa vivacísima, contrapunteada por escenas de canto y baile, la escueta densidad trágica de *Yerma*, estudio también de un alma femenina, mas con una técnica e intención netamente diferenciadas. Aun mostrando determinadas constantes del teatro lorquiano, desde el concepto del espacio escénico al interés por el papel del coro, las dos piezas se inscriben en diferentes modos de expresión teatral, aquellos que atienden, para establecer una primera línea divisoria, a la comedia y a la tragedia.

García Lorca cultiva las salas de la comedia hasta el fin de su truncada vida y producción dramática. No sólo vuelve sobre el teatro de títeres en 1935, con el teatrillo *La Tarumba* y los representaciones del *Retablillo de Don Cristóbal*; de 1936, según todos los indicios, es el comienzo de redacción de *Los sueños de mi prima Aurelia*, obra que le habría sido solicitada por la actriz Carmen Díaz para su estreno aquel mismo año, en fechas quizá próximas al estreno de *La casa de Bernarda Alba*. (Curiosamente, uno de los personajes de *Los sueños* es el propio poeta niño, a partir de una línea de inspiración semejante a la que da vida al Niño de *La zapatera*.) Pero el camino que lleva hasta la última e inacabada comedia, pasando por *Doña Rosita la soltera*, es complejo y no sometido a una sola dirección, ajeno el poeta a la falsilla o a la fórmula de éxito que se repite. Esta versatilidad y poder creador no impiden, por supuesto, el cultivo de modalidades o géneros concretos, más sin abandonar una decidida actitud de investigación y superación de los modelos que le sirven de punto de partida.

Haciendo abstracción de la cronología precisa, hemos de remontarnos a los primeros años veinte para examinar su arraigada vocación de comediógrafo. Es la época, tras el fracaso de *El maleficio de la mariposa*, en que la juvenil madurez del poeta se plasma en formas menores del teatro, herederas de una varia y antigua tradición. El poeta ensaya entonces la

farsa guiñolesca (y el adjetivo comporta una tonalidad, más que una exclusiva incidencia en el mundo del guiñol), la ópera cómica, escrita para ser ilustrada musicalmente por Falla, el teatro de aleluyas y el entremés estilizado y llevado a otros límites. Es esa línea de cuajada y grácil perfección que va de la *Tragicomedia de Don Cristóbal* a *La comedianta*, *Don Perlimplín* y *La zapatera*. En medio resta una pieza de títeres por el momento perdida, *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, así como ha de añadirse a la lista, a pesar de su distinto planteamiento y más tardía escritura, el citado *Retablillo de Don Cristóbal*, ya entera farsa para guiñol. Descontado el paréntesis de *Mariana Pineda*, en sus piezas breves García Lorca vuelve sus ojos hacia una tradición popular del teatro, de la que no se excluyen las más sencillas manifestaciones. Si en primer término sobresale el teatro de marionetas, otras formas de espectáculo y recreación popular, del romance de ciego a los pliegos de aleluyas, serán trascendidas por el poeta, quien las recrea con sutileza y sabiduría dramática.

El ejemplo le venía sin duda de Manuel de Falla, gustador entusiasta de algunas zarzuelas, a las que reputaba como cima de la mejor ópera cómica europea, según ha notado Francisco García Lorca, y autor de dos piezas musicales clave. En primer lugar, *El corregidor y la molinera* (1917), definida en cartel como «farsa mímica inspirada en algunos incidentes de la novela de Alarcón», compuesta sobre libreto de G. Martínez Sierra y con un reparto que puede conceptuarse, *lato sensu*, como prelorquiano. Con la colaboración de Diaghilev, quien se desplaza hasta Granada y dirige el estreno en Londres (1919), *El corregidor* se convierte en *Le tricorne*, ballet, si antes pantomima, cuyos figurines y decorado se deberán a la mano de Picasso. Ya es significativa la impronta que los dibujos picassianos dejarán sobre los del poeta granadino, como se observa en la asimilación de algunos motivos iconográficos: arcos sombreados desde una perspectiva lateral, ventanas con cortina recogida sobre un ángulo, columnillas de las balaustradas en lo alto de los muros blancos. Compárense, entre otros, los dibujos que ilustran la primera edición de *Mariana Pineda* (1928), así como el decorado y figurines de García Lorca para el estreno de su «farsa violenta», *La zapatera prodigiosa*, en 1930. El uso de colores planos, la



economía de líneas y la mezcla de un cierto cubismo con el influjo de la cerámica popular son caracteres que se incorporarán a los dibujos del poeta, cuando no a determinadas visiones de su poesía, como en el *Romancero gitano*. Y sobre este fondo de una ideal y estilizada Andalucía pueden cobrar cuerpo la pantomima y el ballet, con apoyatura en la canción folklórica, vueltos los ojos hacia un pasado que ya lo era para Alarcón y que en García Lorca, como en Falla, se revitaliza al compás del veloz movimiento y lenguaje de los muñecos del guiñol andaluz: las contundentes historias de don Cristóbal, las de la tía Norica de Cádiz.

Así, pues, las incitaciones que le ofrecía el mundo creativo del músico gaditano debieron ser determinantes para que García Lorca volviera su atención hacia el guiñol y otras formas de teatro menor sentidas por él como afines. Además, el interés por la comedia lírica, la canción folklórica y las acuñaciones del lenguaje popular está ya inscrito en la misma infancia y tradición familiar del poeta, quien desde niño mostró su capacidad de entusiasmo e invención ante el juego teatral e histriónico, sin menosprecio del guiñol. Así, es muy proba-

ble que el júbilo del Niño de *La zapatera* al oír el toque de trompeta que anuncia la llegada de los títeres tenga mucho de reflejo autobiográfico. Y, ya en este terreno, ha de citarse *El retablo de maese Pedro*, la sobria y genial composición fallasca estrenada en 1923, pero de lenta y anterior gestación, en años de intensa relación amistosa con el joven poeta granadino, como demuestra el proyecto de *La comediante*. *El retablo* nos sitúa, por encima del más remoto ejemplo de Valle Inclán, en los mismos platillos de la balanza lorquiana: del teatrillo de muñecos o de títeres a la farsa estilizada hacia la pantomima y la danza, heredera de los entremeses cervantinos y de concretos rasgos del sainetismo posterior, hasta llegar en último término, al llamado género chico. Se incriben en esta tradición la creación de tipos cuyo comportamiento está en parte ligado al oficio que detentan (sacristanes, zapateros de viejo, soldados, barberillos, contrabandistas), la individualización de estos personajes por su mismo oficio, no por el nombre que pudieran tener, y el coro de comparsas (alguaciles, mozos, beatas, etc.), que subrayan la acción con intervenciones episódicas, a veces de carácter musical. Estamos ya en un campo del que se nutre *La zapatera prodigiosa*, farsa en la que se concentra y ahonda el mundo de la *Tragicomedia*, más ceñida a la tradición descrita, y se preludia el conflicto trágico de *Don Perlimplín*. Angel del Río, abriendo el camino a precisiones posteriores, ya señaló en un estudio global dedicado al poeta cómo los personajes, el diálogo y la acción de *La zapatera* «están concebidos con un gusto picaresco y castizo, de entremés antiguo». Y, refiriéndonos al conjunto de las farsas lorquianas, designación que ahora empleo en un sentido lato, tal vez no sea inadecuado hablar de toda una etapa regida por el influjo de Falla en la producción teatral del poeta.

Sobre aspectos más evidentes de este influjo, ya en parte aludidos, resulta de interés examinar una deuda cervantina de *La zapatera*, deuda que debió llegarle a García Lorca por conducto y ejemplo de Falla. *El retablo de maese Pedro*, «adaptación musical y escénica de un episodio del *Quijote*», según rezan los programas, se rinde a la admiración por Cervantes y por el teatro de títeres, encarnado para el caso en el retablo donde maese Pedro escenifica un romance carolingio, soñado como verdadero e inmediato en el tiempo por el caballe-

roso don Quijote, quien sale en defensa y socorro de los huídos don Gaiferos y Melisendra con el fatal resultado para las figuras del retablo que el lector recordará. Transcurrido el episodio, Cervantes nos hace saber que maese Pedro no era otro que Ginés de Pasamonte, quien, temeroso de la justa, «determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero». Así disfrazado, ni Sancho ni don Quijote le reconocerán, pudiendo él exhibir cómodamente sus supuestas dotes de adivino.

En la farsa lorquiana también el Zapatero ha de llegar al pueblo disfrazado, si bien con unas gafas, propias de su oficio fingido de relator de romances de ciego. Y si Ginés de Pasamonte se ayuda de un mono adivino, es quizá sintomático que el Niño de *La zapatera* pregunte si habrá monos, y no otro animal cualquiera, en el espectáculo que se anuncia. Por otra parte, romance real, que no relato comentado por un muchacho mientras las figuras se mueven, hay en el segundo acto de la farsa. En ella el retablo animado por maese Pedro ha sido sustituido por un pintado cartelón de ciego, a cuyos cómicos recuadros va señalando el Zapatero con una varilla, en acción idéntica a la realizada por el muchacho cervantino. Y, como en el episodio novelesco, también el romance tragicómico del poeta moderno, caricatura y estilización de un romance de ciego, involucra al grupo de oyentes, y en especial a la quijotesca Zapatera a partir de la exagerada ficción de los hechos que expone. Estos tienen carácter de trasposición burlesca, por vía tremendista, de la verdadera relación entre la Zapatera y su marido. No en balde el titiritero lorquino amparado en su disfraz, enumera entre sus saberes las «Aleluyas del zapatero mansurrón y la Fierabrás de Alejandría», resaltando al fin las que serían coplas de consejo sobre el «Arte de colocar el bocado a las mujeres parlanchinas y respondonas». Para que no haya duda alguna sobre sus directísimas alusiones, los octosílabos llevarán por título «Romance verdadero y sustancioso de la mujer rubicunda y el hombrecillo de la paciencia». Sabemos desde el principio de la farsa que la feroz rosa de alejandría que es la Zapatera tiene el pelo rubio. No es preciso forzar la imaginación para identificar al doble de ese «hombrecillo de la paciencia», trabajador del cuero igual que el narrador. Pero es más: el final del romance liga los planes del amante de la tala-

bartera —acuchillar al marido— con los gritos angustiados de las vecinas que asisten, fuera de escena, a las puñaladas que unos mozos se dan por amor a la Zapatera. Si el engarce denota el buen hacer dramático del autor, de nuevo se vislumbra una correspondencia con el episodio cervantino. Allí don Quijote acuchilla con su espada a los moros del retablo. Desbaratadas y hendidas las figuras, se acaba por necesidad de función de títeres y don Quijote vuelve a la realidad. El eco cervantino, que el mismo García Lorca se encargó de señalar para las «predicaciones» del Zapatero, resalta incluso en este cierre de la escena del romance, por diferentes que sean las situaciones y su resolución. De todos modos, a las voces de maese Pedro, cuya cabeza estuvo a punto de ser cercenada «con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán», como a los gritos de las vecinas, que se asoman por la ventana al primer plano de la escena, los personajes de Cervantes y de García Lorca se abajan de la fantasía del cuento que escuchaban a la realidad contingente que les define. De esta manera, el poeta moderno incorpora a su obra, con invención propia, el habilidoso juego de planos descrito, en el que va inserto como en el *Quijote*, el mismo carácter y modo de ser de la protagonista.

* * *

La escritura de *La zapatera* viene precedida por notas y tanteos. Entre los manuscritos del poeta se ha conservado una cuartilla con una lista de personajes y dibujo de un escenario. Es una más de sus obras imaginadas y no escritas, quizá porque se vierte y confunde en la trama de una de las piezas llevadas a cabo. Esta a la que me refiero lleva el título de *Don Mirlo* y presenta el siguiente *dramatis personae*:

Don Mirlo
Amargo
Teodora
Tránsito
Alfonso

Bajo esta lista, y ocupando la mitad de la cuartilla, se sitúa el citado dibujo. Aun tratándose de un apunte rápido merece nuestra atención, no sólo por lo que pueda decirnos sobre *Don Mirlo*, si es que atendía a esta obra, como parece deducirse, sino también por la visión es-

cénica del autor. El escenario esbozado representa un interior en cuyos extremos se sitúan dos puertas con cortinas, para la entrada y salida de personajes. En un primer plano, a la derecha, una mesa de velador con florero, y contra las paredes, una silla de alto respaldo, dos sillones bajos y dos altas ventanas con reja. Un cuadro remata la decoración, a la que ha de añadirse un poyo o mesita al pie de una de las ventanas. Lo más llamativo es la inversión de perspectiva, pues el tejado de la casa se adelanta en declive sobre el escenario, de modo que la línea de sostén, divisoria de dos paredes, avanza hacia el centro de la escena, separando de este modo los espacios definidos por cada puerta y ventana respectivas. Aguzando las consecuencias, cabe suponer que el escenario está pensado para que la acción pueda suceder conjunta o separadamente en cada una de las dos insinuadas habitaciones, con independencia de que haya un espacio común en el centro de la escena. Por otro lado, las altas ventanas posibilitan el paso visible de personajes por fuera del espacio escénico, así como el diálogo con los que están en el interior, tal como ocurre en la *Tragicomedia*, en *La zapatera* y *Don Perlimplín*.

La lista de personajes y el diseño del escenario, en el que no faltan la concha del apuntador y el cortinaje del telón recogido a ambos extremos, dan a entender que la obra estaba ya pensada en su trama y rasgos generales, independientemente de las modificaciones que sobre el plan imaginado luego se hubiera podido introducir. Por otro lado, la pieza proyectada debía pertenecer, en la intención del autor, al ciclo de las piezas menores.

Dos de los personajes reaparecen en el esbozo primitivo de *La zapatera*: don Mirlo, que se mantendrá en la obra, y Amargo, que desaparece del todo, trasvasado a otras creaciones del poeta: «Diálogo del Amargo» (*Poema del cante jondo*) y «Romance del emplazado» (*Romancero gitano*). Antes todavía de convertirse en el ser marcado por un signo funesto que García Lorca definiría en la conferencia-recital sobre su libro de romances, Amargo será también, con el Lunillo, nombre de un niño citado en el autógrafo de *La Zapatera*. De los dos nombres sólo se mantendrá el segundo, pero la mención del primero, con papel distinto al que se alude en el esbozo, confirma la afirmación del poeta en su conferencia: que el Amargo fue una obsesión en su obra poética;



añadiríamos que con implicación para la teatral.

Desde otro punto de vista, *Don Mirlo*, con el carácter protagónico que el título le confiere, parece anunciar algunos rasgos de *Don Perlimplín*. El exiguo número de personajes establece una mínima y primaria relación entre las dos obras. Por otra parte, en *La zapatera* don Mirlo es el prototipo del amante viejo y ridículo, caracterizado al gusto decimonónico (viste de frac y toma rapé) y representante del hombre letrado, que no puede evitar el hablar como un libro, deslizándose en alguna de sus réplicas una leve parodia del decir folletinesco: «Cuando las sombras crepusculares invadan con sus tenues velos el mundo y la vía pública se halle libre de transeúntes, volveré.» Sin duda, don Mirlo, que así se dirige a la Zapatera antes de estornudar sobre su cuello y tener que desaparecer, para nada tiene en cuenta el que la populosa vía pública a la que hace mención no exista más que en su mente, pues difícilmente es ubicable en el pueblo donde sucede la acción de la farsa. En su tono menor, don Mirlo es tan quijotesco como la

Zapatera, con el agravante de que él está empapado de literatura, hablando desde los mismos términos de la ficción. Hemos de nuevo ante un eco, por débil que sea, de la genial novela. Quizá es este el motivo por el que García Lorca suprimió, al corregir su autógrafo, el más detallado retrato que de don Mirlo trazan el Zapatero y el Alcalde:

ZAPATERO.—Pues ya [está] usted viendo qué vida la mía. Mi mujer... no me quiere, tontea por la ventana con ese... Don Mirlo, ese, el abogado, que se va a quebrar de puro meticuloso y relamido que viste.

ALCALDE (*riendo*).— Pero si Don Mirlo tiene setenta y tantos años... Eso no puede ser...

El oficio de abogado de don Mirlo tal vez fue considerado por el poeta como irrelevante para la caracterización del tipo, acaso porque desviaba la atención del leve toque quijotesco que le afecta. Por su parte, también don Perlimplín es hombre de libros, como declara en el prólogo de la aleya a su criada Marcolfa, del mismo modo que persisten en él restos del hablar alambicado y cómico: «Dime tú, doméstica perseverante, las causas de ese sí.» Y, vueltos a la farsa, el mismo Zapatero se declara ignorante en la vida a pesar de sus lecturas: «Yo debí haber comprendido, después de leer tantas novelas, que las mujeres les gustan a todos los hombres, pero todos los hombres no les gustan a todas las mujeres.» Ese quijotesco estar fuera del mundo por culpa de los libros volverá a estar presente en *Así que pasen cinco años*, obra en la que el decorado del primer acto, aludido en el prólogo último de *La zapatera*, es precisamente una biblioteca.

Las correspondencias entre don Mirlo y don Perlimplín no van mucho más allá de lo advertido. Si nos atenemos al autógrafo mencionado, la misma diferencia de edad (cincuenta años don Perlimplín, cincuenta y tres el Zapatero, setenta y tantos don Mirlo), manifiesta, en todo caso, una asunción por parte del protagonista de la aleya de rasgos que proceden a la vez de los otros dos personajes.

Para valorar en su justo sentido lo hasta ahora dicho ha de atenderse a un dato obvio: no sabemos si el don Mirlo de la obra imaginada y no escrita sería el mismo que se encarna en *La zapatera*. No obstante, sí cabe sostener como muy probable que el proyecto al que corresponde sea anterior a la escritura de la farsa, como mostraría la repetida presencia de

Amargo y don Mirlo, aun con la salvedad arriba indicada. El mismo oscurecimiento de Amargo viene a explicar la posible consumación de *La zapatera* en fechas posteriores al «Diálogo» citado (julio de 1925), cuando ya el nombre se le presentaría al poeta como «gastado». Esta verosímil suposición refrenda desde otro punto de vista la prioridad del proyecto de *Don Mirlo*. Finalmente, este nombre y personaje parecen tener ascendencia guñolesca, sugerida tanto por las acotaciones del poeta como por los insultos que le dirige la Zapatera y el remedo burlesco que hace de su voz y gestos pajariles. Podemos incluso imaginar que el nombre nació inspirado en el sonido agudo que produce el pito de caña que da ovz a los muñecos de guñol. No cabe olvidar, sin embargo, que Mirlo es designación, a manera de apodo, de una figura trajeada de negro. El «don» que se le añade, y el que no se deslizara hacia Cuervo, nos hacen retornar el ironizado buen decir del enamorado viejo.

* * *

A la hora de proyectar una pieza teatral García Lorca recurrió en más de una ocasión a fijar por escrito el esbozo narrativo del conflicto y trama que ocupaban su imaginación. Felizmente se ha conservado entre su papeles el de *La zapatera prodigiosa*, al que ya antes me he referido. Se trata de un reducido relato que fue escrito en cuartilla y media. Está redactado todo él con pluma, pero el título ha sido añadido a lápiz, enmarcado por guiones, como es usual en el poeta, y por dos florecitas. El distinto tipo de escritura da a entender que el título fue decidido *a posteriori*. Según testimonio familiar, García Lorca había pensado inicialmente titular su obra como *La zapatera fantásiosa*, en más justa consonancia con el carácter de la protagonista y con el retrato exagerado que de ella traza su marido: «¡Fantásiosa! ¡Fantásiosa! ¡Fantásiosa!» El poeta fue disuadido, quizá ante la alternancia que él mismo ya presentaba, y la protagonista quedó bautizada como «prodigiosa». La mayor eufonía del resultado venía servido en bandeja por el recuerdo calderoniano: *El mágico prodigioso*. Prodigios comete también la Zapatera, si bien por una vía de puro fantaseo: imaginar lo que no vio. Esta es la raíz, en último término, de su conflicto conyugal: su no resistirse al prosaísmo del desigual matrimonio y vida de zapatera, prendida en lo que medio vivió o



soñó, revivido en su rebeldes coqueteos verbales del presente escénico.

El esbozo está redactado con una extrema sintaxis ilativa de carácter oral, como si se tratara de un cuentecillo tradicional. Es el germen, la lejana semilla de la que brotará la medida y perfecta Zapatera, con su corte zumbona de marido, pretendientes y vecinos. Detengámonos ahora en el érase que se era:

«Era un zapatero que no tenía nada más que su mujer, y su mujer no lo quería nada porque andaba tonteando con los mozos del pueblo. un día el zapatero descubrió que él tampoco estaba enamorado de su mujer, y se puso muy contento. Y ella era joven, pero él era viejo, y decidió marcharse de la casa porque estaba harto de hacer zapatos. Y comunicó el asunto a Mirlo, que estaba enamorado de su mujer, y su mujer se puso triste porque al menos le daba de comer, y vio lo bueno que era. Ya casi estaba dispuesta a pedirle perdón, pero él se había marchado. Y ella se quedó triste y dijo a Don Mirlo: "Hazme el amor." Y Mirlo le de-

cía: "Ya voy", pero estaba muy amargado porque no tenía dinero y toda su juventud era pintura. Y ella recordó al viejo simpático, pero fuerte, que tanto la quería, y recordó: "¡Qué bien se portaba! Sería viejo, pero ¡qué bien se portaba!" Y entristeció. Y venían los mozos del pueblo para echarle serentas, pero ella no les hacía caso, diciendo: "El sí que valía." Y puso Posada para ganar dinero. Y vino un contrabandista barbudo y simpático, y le hizo el amor locamente, y ella no lo quiso. Y entonces le dijo que la quería con el alma, pero que no podría casarse porque estaba casado. Y entonces ella se enamoró de él, pero estaba indecisa, porque se acordaba de su queridísimo zapatero, Y el contrabandista, que era el zapatero disfrazado, al oír las cosas que ella decía del zapatero, le dijo: "Pues yo me iré." Pero ella no lo dejó, porque también le gustaba. Y entonces él se arrancó las patillas y le dijo: "Aquí estoy." Y entonces ella, como una furia, empezó a reñirle de la misma manera que antes de irse, y empezó a suspirar por Don Mirlo delante de él. Y Don Mirlo pasó por la calle, pero, al llamarlo, él salió corriendo. Y pasó Amargo haciéndole señas, pero ella le hizo burla, y dijo a su marido: "Con que tanto tiempo fuera de casa... Ya te arreglaré." Y él se convenció de que ahora era cuando más la quería. Y se puso en el banquillo a trabajar mientras ella como una furia arreglaba la casa. Y telón.»

El núcleo narrativo de *La zapatera* está ya netamente delineado, a pesar de la diferencia de trazos. Don Mirlo cobra una importancia mayor que en la obra, donde su presencia es menor y episódica. Aparte de aparecer como joven y pobre, carga con todo el papel de los pretendientes de la Zapatera, descontado el grupo anónimo de mozos del pueblo y la fugaz aparición sin voz (sólo hace señas), de Amargo. El don Mirlo de la farsa, ya viejo ridículo, tiene más competidores amorosos: el Alcalde, el Mozo del Sombrero y el Mozo de la Faja. Estos dos últimos, definidos por su atuendo y carentes de nombre, son probable desdoblamiento del desaparecido Amargo. El Alcalde, que debió surgir al socaire del corregidor de *El sombrero de tres picos*, su planta a don Mirlo en el cometido de escuchar las primeras cuñadas del Zapatero y sed esarrolla hasta tener un papel preponderante entre las figuras secundarias, tal como se deriva de su mismo cargo. Tampoco aparecen en el esbozo de la zapate-

rilla en medio del acoso y rechifla del pueblo. Puede decirse ante el esbozo que el poeta ha atendido a lo esencial del conflicto, insinuado algunas de las líneas episódicas y dejado en sombra la participación coral que van a tener, en grupo o por separado, las figuras secundarias.

No obstante, la desequilibrada relación entre los protagonistas del relato presenta inicialmente aspectos que luego no se mostrarán. En la pieza teatral el matrimonio ha nacido lastrado, según se nos dice, por motivos ajenos al amor: la soledad del maduro zapatero, la pobreza de la juvenil zapatera. El casamiento, incluso, ha sido inducido por los familiares, a los que se recuerda por ello con cajas destempladas. Este planteamiento social, fuente de más dramáticos conflictos en otras obras del autor, está reducido en el esbozo al simple desamor y diferencia de edad. Por otra parte, hay una notable divergencia en la relación que se plantea en el cuento. Por un lado, el Zapatero, decidió a marcharse, parece encargarse del cuidado de su mujer adon Mirlo; por otro, la Zapatera insta ella misma a don Mirlo para que la solicite y requiera de amores. Para remate, el desenamorado zapatero «se puso muy contento» al descubrir que no quería a su mujer, como si con ello se sintiera librado de un gran peso. Por último, aunque la Zapatera se resentirá de su ausencia, llegará luego a enamorarse del «contrabandista barbudo» (su marido disfrazado) y le retendrá para que no se marche.

Al margen del cambio en el disfraz del Zapatero, el esbozo ofrece debilitada la firmeza y lealtad matrimonial de la Zapatera, como si al poeta le hubiera rondado (caso de *El viejo y la niña*, de Moratín) la resolución de una trama más compleja en cuanto a las vicisitudes amorosas de la pareja de protagonistas; más compleja, se supone, en lo que se refiere a posibles incidentes narrativos secundarios. En realidad, lo que García Lorca va a hacer es suprimir toda duda en el comportamiento de la joven Zapatera, que, de condenarse, se condena exclusivamente por fantasiosa. Ese es el máximo acierto del carácter creado: el personaje se entregará al halago de las palabras que le dirigen o al de sus propias imaginaciones, manteniendo, sin embargo, una total barrera en torno a ella. A la inversa que en el esbozo, no vacilará en ningún momento (si cabe, sólo ante el titiritero), con el trágico resultado, por

su infinita coquetería de que su honestidad ande en lenguas de todo el pueblo. Bien claro lo dicen las coplas: «¿Quién te compra, Zapatera, / el paño de tus vestidos...?» El mismo Zapatero, desde el distanciamiento que le permite su disfraz, necesitará ser testigo personal de la firmeza de su mujer para convencerse de que ella era de oro puro, por más que las apariencias le hubieran engañado. Vive, pues, la Zapatera el choque de la realidad mortificante con los sueños de su fantasía, nunca un problema de fidelidad matrimonial, que si siquiera se le plantea. Quien se losugiere de modo más conmovido y convincente en el titiritero, en un juego de móviles y ruelas que anuncia la sutil complejidad de *Don Perlimplín*, convertida Belisa en polo opuesto a la Zapatera.

Llegados al final de la farsa, lo que se produce es una doble anagnórisis, más allá del reconocimiento físico: caído el disfraz del uno los dos se reconocen en lo que son. Es entonces, y sólo en ese momento, cuando el Zapatero se reconcilia con su propia realidad de marido paciente y capeta el agrio comportamiento que su mujer ha mostrado... y que seguirá manifestando antes y después de que caiga el telón. La doma de la bravía alusión shakespeariana que recorre toda la obra, no llegará nunca a buen puerto, pues la rebeldía de la «violenta» Zapatera sigue manteniéndose en pie, por más que sea en clave tragicómica. Esta solución «feliz» está ya claramente insinuada en el esbozo, lo que demuestra que el poeta imaginó desde el principio la mostración de un tipo humano que de algún modo está por encima de su propia anécdota. De ahí su carácter ejemplar, en el sentido cervantino. La marca poética del personaje radica en esa su facilidad para dejarse rodar por la pendiente de los sueños, contravención, ya se ha dicho, que no se extralimita, pues el autor se mantiene en una frontera que no irrumpe ni en el drama ni en la tragedia. A un paso estaba, como lo dejará advertido en el prólogo a la farsa, pero prefirió conducir a sus criaturas a ese campo donde luchan «la maravilla de lo que creímos que era y la vulgaridad de lo que es». Esta afirmación de 1930, previa el estreno, adquiere quizá una excesiva gravedad. Sin embargo, la personalización que implica, empujándonos hacia el centro psicológico de la farsa, abre la puerta hacia las sintéticas definiciones que García Lorca lictará sobre su obra: «apólogo del alma humana», «mito de la ilusión insatisfe-



cha». En un texto hasta ahora olvidado precisa su pensamiento:

«La zapaterilla encarna de una manera simple y accesible a todos esa gran disconformidad del alma con lo que le rodea. Ella cree en lo que crea. El marido viejo y feo vive en su evocación como un gallardo caballero montado en una jaca blanca. Como nadie en la aldea creería en su sueño, se lo cuenta a una niña «que todavía no había nacido» cuando el zapatero era un galán deseable. Al encontrar otra vez al objeto de sus ilusiones vuelve a verlo tal cual es, y por eso vuelve a tratarlo con la rudeza de antes. Ante la realidad misma, el alma no se resigna, como no se resigna la zapaterilla a reconocer en la voz de un tirititero la voz de su marido.»

Largo fue, por tanto, el camino andado por el poeta desde el esbozo primitivo hasta la realización de su obra. De lo que era un recordado relato de una relación matrimonial conflictiva, en la que en todo caso se destacaba la braveza de la mujer y su inconformismo amoroso, García Lorca decantará este inconformismo hacia un plano que apenas se vislumbraba anteriormente. Logrará de este modo uno de los más delicados hallazgos dramáticos de su teatro: la Zapatera, criatura poética que para nada necesita empantarse en vacilaciones de fidelidad o infidelidad matrimonial, muy lejos de la prudentísima doña Isabel de la comedia moratiniana antes citada. Y no lo necesita, entre otros motivos, porque lo que de verdad la individualiza en la huella quiijotesca que el poeta puso en su modo de ser y vivir sobre la escena.

SUBVENCIONES APROBADAS SEGUN LA O. M. 26-XII-80

(Cifras provisionales hasta liquidación de proyectos)

Beneficiario	A u t o r	T í t u l o	T i p o p r o y e c t o	C u a n t í a	F e c h a a p r o b a c i ó n
Cooperativa Retablo	F. García Lorca	«MARIANA PINEDA»	Montaje	2.800.000	14-IV-82
Cooperativa Retablo	F. García Lorca	«MARIANA PINEDA»	Mantenimiento	2.000.000	14-IV-82
Ricardo Lucía Benito	Dario Niccodemi	«LA ENEMIGA»	Montaje (2.ª fase)	922.500	23-IV-82
Gerardo Malla	J. Ignacio Cabrujas	«EL DIA QUE ME QUIERAS»	Gira	4.257.350	23-IV-82
Cooperativa «El Picaro Teatro»	Carlo Gozzi	«EL REY CIERVO»	Gira	5.500.000	29-V-82

● **Medallas de Bellas Artes**

REAL DECRETO 393/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a don Juan Ainaud de Lasarte.

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio al historiador del arte don Juan Ainaud de Lasarte, a propuesta de la Ministra de Cultura,

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.

REAL DECRETO 394/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a don Fernando de Aragón y Carrillo de Albornor, Marqués de Casa Torres.

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio al patrono del Museo del Prado don Fernando de Aragón y Carrillo de Albornor, Marqués de Casa Torres, a propuesta de la Ministra de Cultura.

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.

REAL DECRETO 395/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a doña Teresa Berganza Vargas.

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio a la mezzosoprano doña Teresa Berganza Vargas, a propuesta de la Ministra de Cultura,

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.

REAL DECRETO 399/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a don Carlos García Lemos (Carlos Lemos).

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio al actor don Carlos García Lemos (Carlos Lemos), a propuesta de la Ministra de Cultura,

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.

REAL DECRETO 400/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a doña Pilar López Júlvez.

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio a la bailarina doña Pilar López Júlvez, a propuesta de la Ministra de Cultura,

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.

● Créditos a empresas

ORDEN de 14 de mayo de 1982 por la que se autoriza al Banco de Crédito Industrial para conceder créditos a las Empresas incluidas en los sectores teatral y musical.

Excmo. e Ilmo. Sres.: El Consejo de Ministros, en su reunión del día 30 de abril de 1982, adoptó un acuerdo autorizando al Banco de Crédito Industrial para conceder créditos a las Empresas incluidas en los sectores teatral y musical. En virtud de dicho acuerdo,

Este Ministerio ha tenido a bien disponer:

Primero.—Se autoriza al Banco de Crédito Industrial para conceder créditos a personas o Entidades de los sectores teatral y musical.

Segundo.—Estos créditos tendrán las siguientes finalidades:

a) Para financiar inversiones en instalaciones fijas, dentro del territorio nacional, en salas de representación teatral, salas de concierto y auditorios.

b) Para financiar la producción teatral y musical.

Tercero.—Las condiciones de los créditos serán las siguientes:

a) *Cuantía.*

— En instalaciones fijas, hasta el 70 por 100 de las inversiones totales, con deducción de las subvenciones oficiales, si las hubiere.

— En producción, hasta el 70 por 100 del coste previsto de la producción y de mantenimiento de ésta en cartel hasta un máximo de treinta días.

b) *Plazo.*

— En instalaciones fijas, hasta siete años, contados desde la fecha de formulación.

— En producción, hasta un año, contado también desde la fecha de formulación.

c) *Garantía.*

— Podrá ser cualquiera de las admitidas en derecho, siempre que sea suficiente, a juicio exclusivo del Banco de Crédito Industrial.

En todo caso, a la amortización de los préstamos otorgados al amparo de la presente disposición, así como al pago de los intereses correspondientes, se hallarán afectadas de derecho, sin necesidad de la formalización de documento alguno, cuantas subvenciones haya de percibir el prestatario del Ministerio de Cultura por cualquier concepto. A este efecto, el Ministerio, antes de realizar cualquier entrega, deberá obtener la conformidad del Banco de Crédito Industrial.

d) *Tipo de interés.*

— El tipo de interés y las demás condiciones serán idénticos a los establecidos para la línea industrial general, regulada por la Orden del Ministerio de Economía y Comercio de 1 de marzo de 1982.

Cuarto.—Para la tramitación de estos créditos será necesario el informe previo de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, en el que se acredite que la finalidad del proyecto para el que se solicita el crédito está amparada por la presente disposición.

La presente Orden entrará en vigor el día siguiente de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Lo que comunico a V. E. y a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. E. y a V. I.

Madrid, 14 de mayo de 1982.

● Ayudas a la creación teatral

ORDEN de 1 de marzo de 1982 por la que se convoca el segundo concurso público para la concesión de ayudas a la creación musical y teatral.

Ilmos. Sres.: Dentro de la política general de apoyo al autor, el Ministerio de Cultura se propone seguir prestando especial atención al fomento de la creación artística en el área musical y teatral. En este sentido, la concesión de medios económicos a los autores, especialmente a los jóvenes, les ha permitido concentrar una mayor atención y tiempo a su labor creadora, sin que esto reduzca el propósito del Ministerio de que esta convocatoria esté abierta a todos los autores españoles, sin exclusión alguna,

En virtud de lo expuesto, he tenido a bien disponer:

Artículo 1.º. Se convocan veinticuatro ayudas, hasta un máximo de 500.000 pesetas cada una, para la creación musical y teatral en los diversos campos de la composición musical y la creación teatral.

Art. 2.º. Podrán optar a dichas ayudas todos los españoles que, con cierta experiencia y la preparación suficiente, deseen realizar un trabajo en cualquiera de los campos citados.

Art. 3.º. Los candidatos deberán presentar su solicitud en el Registro General del Ministerio de Cultura, en cualquiera de sus Delegaciones o en las oficinas que prevé la Ley de Procedimiento Administrativo, antes de transcurrir tres meses, contados a partir de la publicación de la presente Orden. A la solicitud, dirigida a la Dirección General de Música y Teatro, deberán unir los siguientes documentos:

a) Fotocopia del documento nacional de identidad.

b) Cinco copias del «curriculum vitae» con indicación de los estu-

dios rrealizados, actividades profesionales desempeñadas, publicaciones y demás méritos que se presuman relevantes a efectos de este concurso.

c) Cinco copias explicativo del trabajo que se propone realizar, en el que se anuncie el tema, estructura de la obra y propósito de la misma.

d) Cinco copias de una muestra del trabajo para el que se solicita la ayuda, con una extensión no superior a dos folios o a dos hojas de papel pautado.

Art. 4.º. La composición del Jurado para la selección de los proyectos a los que deberá concederse ayudas, en función de su mayor interés y garantía de calidad, así como por la incidencia que pudiera tener en el desarrollo de la vocación musical o teatral de su autor, será la siguiente:

Presidente: El Director general de Música y Teatro.

Diez Vocales nombrados por la Ministra de Cultura a propuesta del Director general de Música y Teatro.

Secretario, sin voto, El Subdirector general de Fomento de Actividades de la Dirección General de Música y Teatro.

Art. 5.º. Los miembros del Jurado no podrán delegar su representación.

Art. 6.º. El Jurado podrá declarar desierta total o parcialmente la adjudicación de las ayudas. De acuerdo con la entidad, importancia y amplitud de los proyectos, el Jurado podrá determinar la cuantía de la ayuda, dentro del límite fijado.

Art. 7.º. El devengo de las ayudas se efectuará en un 50 por 100 al ser concedidas y el restante 50 por 100 a la entrega del trabajo. La entrega de la segunda cantidad está supeditada a la decisión del Jurado sobre la adecuación del trabajo presentado al proyecto y su suficiente nivel de calidad.

Art. 8.º. Los autores se comprometen a terminar sus trabajos en el plazo de un año a partir de la concesión de la ayuda. Dentro de dicho

plazo deberán entregar en el Registro General del Ministerio de Cultura, sus Delegaciones o en las oficinas que prevé la Ley de Procedimiento Administrativo, dos ejemplares de su trabajos, paginados, encuadernados y, en su caso, con los textos mecanografiados. El incumplimiento de estas obligaciones determinará la anulación de la ayuda y la consiguiente devolución de lo ya percibido.

Art. 9.º. El disfrute de estas ayudas es incompatible con el simultáneo de cualquier otra, sea de Entidad pública o privada, para el mismo trabajo.

Art. 10. Los autores conservan los derechos de propiedad de sus trabajos. En sus solicitudes se comprometerán a la mención de esta ayuda en el caso de su publicación, ejecución o representación.

Art. 11. La concurrencia a esta convocatoria supone la aceptación de las bases de la misma.

Art. 12. Los miembros del Jurado tendrán derecho a percibir las dietas previstas al efecto por las disposiciones vigentes, así como al abono de los trabajos de estudio y selección y de los gastos que se ocasionen por locomoción.

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

Dios guarde a VV. II. muchos años.

Madrid, 1 de marzo de 1982.

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.

REAL DECRETO 396/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de oro, a doña María Carrillo Moreno.

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio a la actriz doka María

Carrillo Moreno, a propuesta de la Ministra de Cultura,

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.

REAL DECRETO 397/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a don Luis García Berlanga.

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio al director de cine don Luis García Berlanda, a propuesta de la Ministra de Cultura,

REAL DECRETO 398/1982, de 26 de febrero, por el que se concede la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a doña Alicia de Larrocha de Lacalle.

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio a la pianista doña Alicia de Larrocha de Lacalle, a propuesta de la Ministra de Cultura,

Vengo en concederle la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de oro.

Dado en Madrid a veintiséis de febrero de mil novecientos ochenta y dos.



