EL TEATRO Y SUS INSTITUCIONES

LA ESCENA MADRILEÑA, ENTRE 1900 y 1936:
APUNTES PARA UNA HISTORIA
DEL TEATRO REPRESENTADO

MARÍA FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DRU DOUGHERTY
University of California, Berkeley

La tradicional separación entre texto dramático y representación teatral, superada actualmente gracias a la Semiótica y la Estética de la recepción, ha supuesto en la historiografía del teatro español del siglo XX una laguna notable. Aunque disponemos de interesantes historias de la tradición textual (José Yxart, Angel Valbuena Prat, Juan Guerrero Zamora, Domingo Pérez Minik, G. Torrente Ballester, Francisco Ruiz Ramón, etc.), falta en cambio un estudio global de la vida propiamente escénica de un arte que a principios de siglo conservaba su hegemonía sobre las demás formas de espectáculo y entretenimiento. Existe una amplia bibliografía sobre destacados autores del período —García Lorca y Valle-Inclán, en particular—, pero generalmente sus textos se suelen estudiar aislados del teatro vivo que los condicionaba. No será la primera vez que la tradición textual se haya divorciado de la práctica escénica, pero tratándose de una época que fomentaba su acercamiento (de ahí el debate sobre el papel de la "literatura" en el teatro), conviene que los dos cauces de expresión se aúnen, a fin de poder valorar históricamente el teatro en su totalidad.

Conscientes de esta necesidad, hemos emprendido una investigación del teatro representado en Madrid, comenzando por los años posteriores a
la conclusión de la Primera Guerra Mundial. Los resultados ya obtenidos nos llevan a creer que sería necesaria una revisión de los autores y obras "canónicas" estudiados por la crítica, así como una ampliación de los temas considerados más importantes para la investigación. Así pues, los datos sobre la actividad teatral nos impulsan a cuestionar tanto el repertorio de obras consagradas como la manera convencional de acercarnos al hecho teatral de principios de siglo. A estos dos imperativos dedicamos estas páginas, que pretenden resumir, al mismo tiempo, el estado de la investigación que llevamos adelante.

Abordar el teatro como fenómeno histórico supone atender necesariamente a tres condicionamientos esenciales, por lo menos: la estrecha dependencia entre la escena y la sociedad contemporánea, el éxito comercial como criterio fundamental de recepción y el papel siempre problemático desempeñado por la crítica coetánea. Las tres condiciones responden a la mutua influencia entre arte y consumidor, cuyos perfiles específicos varían según la época y el lugar de realización. A estos habría que añadir los problemas generados por la dificultad de la transmisión física del hecho teatral, que, ni siquiera en la actualidad, con los modernos equipos de filmación, se logran subsanar.

Por la misma razón que el teatro suele adquirir a una realidad local, representarse de manera que apenas deja rastro, y dirigirse a un público que pronto desaparece, la dificultad de estudiarlo no ha de sorprender a nadie. Si nos aferramos a los textos que sobreviven, será porque difícilmente podemos acceder a la dinámica escénica de una época lejana a nuestro horizonte actual de espectaculares; ni el teatro ocupa ahora un puesto tan importante como antes en la jerarquía de las expresiones culturales, ni lo situamos, como espectadores, en el mismo contexto social, político y artístico que hace 70 años. No obstante, la solución para tantos problemas no consiste en limitar el concepto de historia teatral a un inventario de textos publicados, por importantes que estos nos parezcan. Antes bien, es preciso crear técnicas de investigación, o aplicar las conocidas, para rescatar y ordenar los datos que sobreviven al margen de los textos conocidos.

Un primer paso, indispensable para cualquier valoración, ha de ser conocer cuál era el repertorio de las obras que se representaron. Más quedante, habría que recoger el mayor número posible de datos sobre su puesta en escena y su recepción entre el público y la crítica. Sólo así puede existir una fructífera relación entre texto y representación. El estudio de la prensa periódica viene a ser uno de los principales instrumentos para el historiador actual. De esta manera, puestos a valorar las circunstancias de un extremo o la recepción inmediata de una obra, hemos creído de gran utilidad, además de las recensiones de la prensa diaria, los datos aportados por las muchas revistas teatrales de la época, las "páginas teatrales" de varios rotativos, las fotografías de la puesta en escena encontradas en Blanco y Negro, La Esfera y otras revistas de grandes tiradas, y los textos conservados en colecciones populares como Comedias, El Teatro Moder

La recogida de datos de dichas fuentes pone al descubierto la primera cuestión a tener en cuenta: la estrecha relación que tenía la escena con su entorno social, político y artístico. El resultado de semejantes pesquisas ha sido poder situar la obra en su propia actualidad y descubrir así los enlaces ocultos entre ella y los espectadores a los que iba destinada. Los nuevos ricos que invadían el barrio de Salamanca, por ejemplo, a principios de los años 20, o el "pequito" que la alta burguesía descubría en la "chica discol" (the fapper), cuya trivolidad subvertía el modelo tradicional de la mujer, son preocupaciones sociales que hacían de la comedia Alfeo XII, 13 un éxito en 1920. Asimismo, el notable desarrollo en esos años de la revista espectacular, de carácter parisiense, no se debe sólo a los avances en la cinematografía y a la competencia ofrecida por el cine, sino que obedece también a una apetencia por espectáculos eróticos de buen gusto, circunstancia que contribuía al declive del género chico tradicional. Otras preocupaciones de la época —el matrimonio, el feminismo, los valores religiosos, los protestas obreras, etc.— también hallaban en el teatro un canón de expresión, haciendo que la escena mantuviera hasta el comienzo de la Guerra Civil su función mímica de devolver a la sociedad una imagen de sí misma, ya crítica, ya adulatora, ya lúdicamente irónica. Así, la olada de obras dedicadas al tema del divorcio tras la llegada de la Segunda República nos recuerda que la escena no estaba ajena a los conflictos ideológicos de la España de Azana y Gil Robles. Leer obras como Responsables!, de L. Antón del Olmet, explicaría mucho del sentir del pueblo español tras el desastre de Annual y la sensación de impotencia de la sociedad española ante la corrupción generalizada. Analizar Rosa de Madrid, de L. Fernández Ardavin, debe ser tarea indispensable para conocer una concepción muy generalizada del rol femenino en esos años y aclarar algunas cuestiones como la
oposición al voto femenino durante la República. Indagar en piezas como La prisión, de los hermanos Alvarez Quintero, dilucidaría algunos de los aspectos del sentir de la sociedad española ante los avances tecnológicos. Conocer el número de sociedades de aficionados dedicadas a reponer obras de M. Linares Rivas y P. Muñoz/ Seca ayudaría a medir la importancia de estos autores, así como a tomar el pulso del teatro como actividad popular, sólo comparable a las sociedades deportivas actuales. Volver a los documentos de la época —sobre todo a la prensa diaria— pone al investigador en contacto con aquel enjambre de cuestiones que constituía la actualidad a la que respondían en cierta medida las obras en cuestión.

Tal vez el mejor índice de la relación entre el teatro y su sociedad sea el alto índice de actividad teatral que hemos constatado al comprobar día a día el número de representaciones de las obras en cartel. Frente a las cifras que siguen, correspondientes al periodo 1918-1926 y circunscritas siempre a la escena madrileña, es imposible no concluir que el teatro constituía una forma de recreo masivo para la España de los años 20:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Temporada</th>
<th>Representaciones</th>
<th>Estrenos</th>
<th>Títulos</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1918-1919</td>
<td>9.417</td>
<td>189</td>
<td>617</td>
</tr>
<tr>
<td>1919-1920</td>
<td>12.168</td>
<td>216</td>
<td>700</td>
</tr>
<tr>
<td>1920-1921</td>
<td>11.132</td>
<td>223</td>
<td>691</td>
</tr>
<tr>
<td>1921-1922</td>
<td>11.101</td>
<td>209</td>
<td>612</td>
</tr>
<tr>
<td>1922-1923</td>
<td>12.400</td>
<td>238</td>
<td>674</td>
</tr>
<tr>
<td>1923-1924</td>
<td>9.390</td>
<td>258</td>
<td>660</td>
</tr>
<tr>
<td>1924-1925</td>
<td>11.873</td>
<td>266</td>
<td>695</td>
</tr>
<tr>
<td>1925-1926</td>
<td>11.856</td>
<td>254</td>
<td>668</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Una media de 650 títulos individuales por temporada, incluyendo más de 200 estrenos, y un promedio de más de mil representaciones por mes durante los 9 meses fuertes de la temporada son cifras que hablan por sí solas de una vitalidad escénica extraordinaria. Por otra parte, la existencia de dos tipos de oferta, la de los teatros populares, reservados para las obras del género chico (el Novedades, el Apolo, el Roma) y la de los teatros aristocráticos (el Princesa, el de la Comedia, el Eslava), donde incluso se presentaban obras en lenguas extranjeras, permite afirmar que el teatro era inseparable de la vida madrileña, en tanto respondía al gusto mayoritario de los espectadores. Así pues, al enjuiciar la recepción de una obra, habrá que abordar, sin duda, el teatro en que se estrenó una obra, ya que indicará el carácter del público que por primera vez la juzgó. ¿No nos dice algo de La cabeza del Bautista, de Valle-Inclán, saber que su reposición en 1926 fue en el teatro de la Latina —de público popular— por la compañía de Mimi Aguglia, conocida por una personalidad dramática que prestaba fuerza trágica al montaje? No es que semejantes detalles sean en sí decisivos, pero a la hora de buscar la pregunta que pretendía resolver la obra o la pregunta a la que ofrecía una respuesta (según el acertado planteamiento de Jauss), pueden iluminar nuestra comprensión, no sólo de la historia escénica sino de cómo ésta ha influido en la recepción crítica posterior.

De todos los datos recogidos de las fuentes manejadas, el número de representaciones ha sido tal vez el más útil para perfilar el carácter de una temporada o la pauta de un lustro teatral. Este dato fundamental ha facilitado la identificación del éxito comercial, que durante la época se consideraba —y con frecuencia se celebraba— a partir de las cien representaciones consecutivas. Una vez conocido el repertorio de las obras centrales, hemos podido iniciar una morfología del éxito comercial según la variedad de géneros que solían gozar del favor del público. No ha de sorprender que éstos fueran mayoritariamente cómicos, combinando con frecuencia la música y el baile y la exhibición erótica, aunque algunas obras dramáticas consiguieron permanecer en cartel más tiempo del que era habitual. Al mismo tiempo, el éxito comercial demuestra el apego del teatro al gusto mayoritario y define las líneas del desarrollo histórico de la escena por lo que se refiere a los géneros predominantes, la puesta en escena, el actuar de los intérpretes, y la nómina de los autores con incidencia efectiva. Al valorar el criterio del éxito comercial, nuestra investigación ha descubierto a autores dignos de mayor aprecio, dada su importancia real para la escena madrileña (E. González del Castillo, José Juan Cadenas, Pilar Millán Astray, etc.), obras que merecen estudio por su conjunto de valores dramáticos y teatrales (Un drama de Calderón, de P. Muñoz/ Seca y P. Pérez Fernández, ¿No te asustas, Beatriz? de Carlos Arniches y Joaquín Abati, o algunos de los éxitos de Benavente durante esos años, como La Cenicienta o La matronita,6 representada ésta a lo largo de las seis temporadas estudiadas) y corrientes escénicas ignoradas por los historiadores del teatro (el drama policíaco, el teatro flamenco, etc.).

¿Cómo entrar en la revisión histórica así planteadada? Una vía segura sería el análisis de los grandes éxitos comerciales cuya popularidad, cifrada en más de 100, 200 y hasta 300 representaciones consecutivas, les destaca como claves de la vida teatral de la época. Olvidadas en su gran mayoría, se trata de obras conocidísimas en su día, que marcan la pauta segura y económicamente triunfante de un teatro todavía de masas: Las corsarias, de...
Joaquín Jiménez y Enrique Paradas, música de Francisco Alonso; Las costureras, de Francisco Izamo y Joaquín Marín, música de Francisco Alonso; La del Soto del Paralel, de L. Fernández de Sevilla, música de Revertano Soutullo; La copla andaluza, de Antonio Quintero y Pascual Guillén; Las moronas, de Joaquín Vela y José Campúa; Las Leandras, de E. Gómez del Castillo y J. Muñoz Román, música de Francisco Alonso; La oca, de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández; La montería, de J. Ramos Martín, música de Jacinto Guerrero; Morena Clara, de Antonio Quintero y Pascual Guillén; Arco Iris, de Tomás Burrás, música de Julián Benitez y Juan Aníl; y El principe se casa, adaptado por J.J. Cadenas —éstas y otras obras igualmente predadas por el público dejaron huella en sus respectivos géneros al tiempo que formaban el trasfondo de otras piezas más conocidas por su éxito crítico posterior—. Una segunda vía, paralela a la anterior, sería establecer los éxitos de la crítica costeán, a partir de las recepciones de los estrenos aparecidas en los periódicos y revistas especializadas. A veces el criterio del éxito comercial coincide con el juicio crítico recogido por los historiadores posteriores (Tutari, de Valentín Andrés Alvarez o Nuestra Natasha, de Alejandro Casano son casos significativos), pero es más frecuente que haya una separación entre los dos, quedando el teatro más a tono con la época relegado hoy en día a un segundo plano o totalmente olvidado, como consecuencia de la aplicación de unos criterios estéticos e ideológicos diferentes. Entendidas esas valoraciones como otra recepción más, en vez de la determinación de una jerarquía definitiva, se puede apreciar la posible aportación de un estudio así, en tanto llame la atención sobre autores, obras y cuestiones que no encuentran cabida en la historiografía actual.

El tercer elemento ineludible de un examen retrospectivo del teatro es la compleja situación de la crítica. Por un lado, herederos de los grandes críticos de antaño como Enrique Díez Casado, Enrique de Mesa, Rafael Marquina, Luis Gabaldón, Manuel Machado, Luis Araquistán, Manuel Pedros, Ramón J. Sender, E. Gómez de Baquero y otros muchos intelectuales que dedicaron sus pluma a la difícil profesión de la crítica, manejamos todavía en cierta medida su discurso, haciendo más difícil aún una valoración científica de su labor. Por otro lado, los mismos críticos anteriormente citados no acababan de situarse claramente frente a la escena, siendo los primeros en cuestionar su papel en el proceso de comunicación mutua entre autor y público. ¿Para qué exigir más de Muñoz Seca —venían a decir, desesperados— si el público no hacía caso de las críticas y previamente al autor con éxito tras éxito? Y: ¿por qué elogiar los dramas y las tragedias si todos sabían de antemano que no llegarían a las cien representaciones? Hemos constatado que la crítica se adjudicaba un papel reformador, definiendo una "crisis teatral, " respetando muchas iniciativas vanguardistas y ofreciendo numerosas medidas que para la escena mejoraran. Pero también es cierto que los críticos vivían de la escena y se acomodaban en muchas ocasiones a la práctica cotidiana, sabiendo que la burguesía madrileña no iba a pagar un teatro que no le complaciera y entreteniera. A pesar de esta conciencia de sus límites, la crítica que hemos vuelto a encontrar en nuestras lecturas de recepciones y ensayos es de muy alta calidad, abarcando los campos de la teoría (Rafael Canotis-Ayus y Antonio Expinia), la escena europea (Andreino, Sender y Araquistán), la escenografía y la dirección de escena (Manuel Pedrosa), aparte —claro está— de sus aportadas a la escena madrileña diaria.

De lo anteriormente señalado, se puede deducir al menos una conclusión: la historia del teatro español del siglo XX deberá incluir, además de un repertorio de textos dramáticos, un análisis del teatro que se representó, ya que el hecho teatral incluye, semiónticamente, lenguajes escénicos y códigos sociales que, juntos, afectan al significado de la obra estrenada. De ahí que sea urgente la ampliación de nuestro concepto del teatro español moderno para incluir cuantas circunstancias determinen lo que se pone en escena, la manera como se escenifica y la acogida que recibe. Un concepto tan amplio del hecho teatral es una ardua labor de búsqueda y análisis que supone un desafío, pero tiene como recompensa la promesa de iluminar un capítulo de la historia escénica hasta ahora prácticamente ignorado.

Tal vez la consecuencia más polémica de este acercamiento a la historia teatral sea la revisión de los autores "canónicos" que inevitablemente plantearía una mirada al Catálogo de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March o a los ficheros de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona para saber que las historias y las antologías existentes abarcan una mínima parte de la actividad escénica de principios de siglo. Tras leer los éxitos de estos años, nos preguntamos si al lado de autores estudiados por la crítica como García Lorca, Valle-Inclán, Azorín, Girós y Unamuno, no sería provechoso volver a revisar la producción global de autores como Benavente o Arneche —por citar los más cercanos a la sensibilidad actual— o valorar las aportaciones de otros autores menores como I. Antón del Olmet, José Juan Cadenas, I. Fernández Ardevín, M. Linares Rivas, J. López Pinillos, G. Martínez Sierra, los hermanos Miralles, A. Paso Díaz, y Angel Torres del Alamo, por citar algunos. El famoso desplante de Valle-Inclán —la reforma del teatro español se...
paradójico en el desconocimiento de público y crítica. Para nosotros, éste ha sido uno de los puntos más controvertidos de nuestro trabajo, puesto que ha supuesto una continua comprobación de los datos en las fuentes impresas y frecuentes elecciones que un mayor conocimiento de los datos posteriormente nos ha confirmado o nos ha hecho modificar. Javier de Burgos, A. Pascual Cano, A. Pascual Díaz, R. González del Toro, E. González del Castillo, J. J. Cadenas, y L. Linares Becerra son algunos de estos escritores que firman como producciones propias obras que en realidad son adaptaciones de autores extranjeros.

Un segundo escojo lo constituye la configuración de una obra como estreno o reposición, que no es una cuestión tan fácil de delimitar como a primera vista parece, pues está directamente relacionada con el problema de las adaptaciones anteriormente planteado. Fuentes impresas y gacetillas entran constantemente en contradicción, cuando no omiten si se trata de estreno absoluto o no. Esto es especialmente complejo en el caso de las versiones en lengua extranjera representadas en España por las compañías visitantes, las óperas, los supuestos “estrenos en este teatro” que ofrecían las gacetillas de los periódicos, los estrenos en actos benéficos, no considerados como tales por las compañías, los de las compañías de aficionados y los supuestos “estrenos” clásicos.

Un tercer problema lo suscita la cuestión de los géneros. La herencia de la tradición literaria en contraste con el afán de innovar, aunque sólo sea formalmente, conlleva que hayamos podido detectar desde comienzos de siglo un número elevadísimo de denominaciones para los distintos géneros teatrales, sin que responda en la mayor parte de los casos a una diversidad en la estructura dramática. El peso de la tradición impresa ha corroborado nuestras hipótesis analíticas, ofreciendo en muchos casos una denominación genérica que no corresponde “formalmente” con la aparecida en las gacetillas, carteleras y recensiones. Así se ha respetado, por ejemplo, denominaciones como “comedia lírica”, “drama lírico”, “sainete lírico”, “pasatiempo lírico” y “humorada cómico-lírica” frente a la popular “zarzuela”, excesivamente amplio para abarcar todos los registros, al igual que “apropósito”, “pasaje de comedia” y “diálogo” frente a “entremés”. Pero en muchas ocasiones estas denominaciones entran en abierta contradicción, o por lo menos no son totalmente afines, lo que hace muy difícil una opción. Lógicamente, en nuestra elección han pesado el repertorio de los teatros en los que se habían llevado a cabo, la compañía que las representaba y la “calidad” de las fuentes impresas en las que aparecían citadas.

Así pues, plantearnos la necesidad de abordar junto con el estudio de
los textos dramáticos, la investigación de temas extratextuales —perfiles de temporadas, dirección de escena, legislación teatral, luminotecnia y vestuario, repertorio de los distintos teatros o compañías, configuración de las mismas, éxitos comerciales, recepción crítica costarricense y posterior, etc.— que condicionaban el tono de la escena española. Por último, sería deseable que música y teatro volvieran a encontrarse en nuestra apreciación del arte escénico de esta época, como indica el gran número de obras citadas cuyo éxito se debía, en mayor o menor medida, al componente musical que les acompañaba.

NOTAS

1. Ver nuestro libro, La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación, donde puede encontrarse abundante documentación y alusiones a las principales aportaciones bibliográficas de los últimos años. El segundo tomo, de próxima publicación, abarcará las temporadas 1926-1936.


4. Exponentes de la recepción masiva del teatro, dichas colecciones populares publicaban, con frecuencia, las obras de más éxito de la temporada. Existía, evidentemente, una demanda por parte del público lector diverso de leer, cada semana, textos de obras ya vistas en el teatro o comentadas a nivel nacional. Véanse los estudios de Ramón Esquer Torres, Manuel Esquivel, John W. Kronik, José Antonio Pérez Boix, Elena Santos Deulofeu, Pérez-Boix y Cecilia García Antón.

5. Ver el libro de Hans Robert Janss, la antología, con amplia bibliografía, editada por José Antonio Mayoral.

6. La reciente repercusión de La malquerida en el teatro Español de Madrid (1987), en un montaje dirigido por Miguel Narros, constituyó nuevamente un gran éxito de público y crítica.

7. Consulten los artículos de Rafael Cansinos-Assens y de José Abina.

8. Ver sus ensayos, todavía sin recopilar, publicados en Heraldo de Madrid.